Тыняновский сборник

Двенадцатые
Тринадцатые
Четырнадцатые
Тыняновские чтения

Тыняновский сборник

Тыняновские сборники

Издаются с 1984 года

2008

Тыняновский сборник

выпуск 13

• Двенадцатые
– Тринадцатые
– Четырнадцатые
Тыняновские чтения
• Исследования
• Материалы

Водолей

УДК 82.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус)
Т93

Издание осуществлено при поддержке фонда «Династия», Р.А. Абрамовича и при участии Р.М. Янгирова, С. Гардзонио, А. Осповата, Е. Погосян и членов редколлегии

Редколлегия:
М.О. Чудакова (отв. ред.), Е.А. Тоддес, Ю.Г. Цивьян

Редактор выпуска:
Е.А. Тоддес

Т93 Тыняновский сборник. Выпуск 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы – М.: Водолей, 2009. – 680 с.

ISBN 978–5–91763–002–1

Сборник содержит работы и публикации новых материалов по истории литературы XVIII–XXI вв., истории кино, биобиблиографии русских филологов (включая формалистов и «младоформалистов»). Раздел «Филологические мемуары» – традиционный для сборников. Раздел «К истории советского общества» представляет читателю материалы к изучению советского прошлого.

УДК 82.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

Технический редактор *А. А. Щадилов*
Корректор *А. Ильина*

Подписано в печать 02.04.09. Формат 60x90/16 Бумага офсетная. Гарнитура Таймс
Печать офсетная. Печ. л. 42,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 257

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23

Отпечатано в ЗАО «Гриф и К»,
г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а

ISBN 978–5–91763–002–1

© Авторы статей, 2009
© Редколлегия, 2009
© «Водолей», оформление, 2009

От редколлегии

Причудливая история выхода "Тыняновских сборников" на этот раз обернулась следующим образом.

В состав данного выпуска включены материалы Двенадцатых чтений – та их часть, которая с согласия большинства участников была изъята из предыдущего, 12-го выпуска (в него мы включили "Дневник последнего года" А.П. Чудакова), наряду с некоторыми другими работами. Все это, в соответствии с обещанием редколлегии, печатается теперь.

В настоящий том входят также материалы Тринадцатых чтений (18-21 августа 2006 г., Резекне, Латвия) и две работы (Р. Тименчика и М. Чудаковой – статья об А. Митрофанове), доложенные на Четырнадцатых чтениях (прошли там же 16-19 августа 2008 г. с особенным успехом, зафиксированным всеми участниками, и были отмечены несколькими удачными дебютами). Редколлегия сожалеет, что другие участники последних чтений не воспользовались страницами данного тома (их работы будут помещены в следующем выпуске); некоторые даже поторопились опубликовать свои доклады в литературных журналах – вопреки тем намерениям укрепить "корпоративный порядок", которые были высказаны накануне конференции и обсуждались в Резекне.

Считаем нужным обратить особое внимание читателей на сообщение Е.Пажитнова о трагической судьбе киевской свойственницы Михаила Булгакова. Несомненно, в семье рано или поздно узнали о расстреле безвинной женщины в декабре 1920 года, как только Крым был занят большевиками, – но никогда и нигде не упоминали о трагедии. Это – существенное биографическое обстоятельство и важный биографический подтекст творчества Булгакова, которому выпало с марта 1920 года и до конца дней жить под советской властью.

В последние месяцы и недели перед сдачей сборника в печать пришли печальные известия о людях, связанных с нашими сборниками и Чтениями. Почтим здесь память известного историка и археолога Александра Александровича Формозова. Он был человеком чести. Суровый расчет с тоталитарной эпохой, предпринятый в его книгах последнего десятилетия, – моральный урок, преподанный им сегодняшней конформистской и косной академической среде.

6 апреля 2009 г. в Мэдисоне после долгой мучительной болезни скончался выдающийся русский Филолог Юрий Константинович Щеглов,профессор Висконсинского университета.

Памяти сотоварища

14 декабря 2008 года в Москве, в результате тяжелой, не обнаруженной вовремя болезни, умер Рашит Марванович Янгиров.

Деятельный историк кино и литературы, он тяготел более всего к детальным фактологическим разысканиям, двигаясь по двум встречным направлениям: выявление и реконструкция широкого художественно-бытового фона, массовых интересов, разнородных обстоятельств. окружающих факты искусства, – и тщательное собирание данных для биографий первого ряда, будь то зачинатели русского кино или великий филолог Роман Якобсон. С 1990 г. Рашит – постоянный участник наших сборников, а этот выпуск поддержал и финансово.

Ему было всего 54 года. Как исследователь он успел многое. Свидетельство этого – его недавняя книга "«Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920-1930-е годы" (М.: Библиотека-фонд "Русское зарубежье": Русский путь, 2007).

Мы будем помнить Рашита, сделанное им и предстоявшее ему в будущем, которое не наступило. Наши соболезнования и сочувствие жене и дочери так рано ушедшего коллеги.

М.Ч., Е.Т.

Список сокращений

ПИЛК – Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

ПТЧ – Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.

ВТЧ – Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.

ТТЧ – Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

ЧТЧ – Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

ПяТЧ – Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1994.

ТСб 10 – Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998.

ТСб 11 – Тыняновский сборник. Девятые Тыняновские чтения. М., 2002.

ТСб 12 – Тыняновский сборник. Десятые – Одиннадцатые – Двенадцатые Тыняновские чтения. М., 2006.

ТМ-88 – Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.

ТМ-90 – Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.

ТМ-92 – Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига–М., 1992.

М-95-96 – Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига–М., 1995–1996.

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

I

Статьи и заметки

Елена Погосян

"ДЕСЕКУЛЯРИЗАЦИЯ" ОФИЦИАЛЬНОГО КАЛЕНДАРЯ В ПРАВЛЕНИЕ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ

В России XVIII века официальный календарь существовал в двух ипостасях. Во-первых, начиная с 1725 г. в *печатных календарях* (название которых со временем менялось) публиковалась роспись праздничных дней. Такие росписи служили своего рода программой для организации официального быта. Во-вторых, на материале придворных журналов можно восстановить годовой круг придворных торжеств, то есть *придворный календарь*, который далеко не всегда совпадал с росписями печатных календарей. Отношение этих двух форм официального календаря к церковному календарю постоянно менялось на протяжении XVIII в.

Роспись для календаря на 1725 г. была подготовлена еще при жизни Петра I и при его прямом участии. Роспись включала дни, которые ежегодно "празднуемы бывают", а именно: "царские" праздники (рождения, тезоименитства, коронации лиц царской семьи), викториальные и орденские дни. Праздники церковного календаря в эту роспись не были включены – речь шла только о *гражданских торжествах*. Перенесение мощей св. Александра Невского было внесено в нее в память о заключении мира со Швецией, а день памяти апостола Андрея Первозванного – как орденский праздник. В царствование Екатерины I росписи сохраняли статус списка гражданских торжеств. Но уже в первом календаре, изданном при Петре II, ситуация меняется.

Традиционно календари открывались собственно "месяцесловом" (календарем "по течению месяцев"), который представлял собой таблицу, где были помещены названия месяцев, числа, сведения астрономического характера и святцы. Самое широкое поле оставлялось чистым и предназначалось для поденных записей владельца календаря. Вслед за тем шли другие разделы, в том числе и "Роспись". В календаре на 1728 г. в эту таблицу "по течению месяцев" были дополнительно внесены гражданские торжества[1]. При такой организации календаря гражданские торжества оказывались наглядно сопоставлены со списком основных церковных праздников. А с 1729 г. сам список церковных праздников оформляется специальным образом: часть из них (при этом не только двунадесятые) обозначаются курсивом или киноварью. Эта

практика приживется, и при Анне состав выделенных церковных праздников будет значимо меняться, как, разумеется, и состав гражданских торжеств (*Погосян*, 163-182; 308-365).

Принципиальные изменения в отношении гражданских и церковных праздников произошли в календаре на 1741 г. Список торжеств, напечатанный в нем, был озаглавлен: "Роспись оных *господских* праздников и *статских* торжественных дней, *в которые от публичных работ дается свобода*". Статус росписи, таким образом, изменился: теперь это не список "статских" дней, которые празднуют ежегодно, а список табельных (выходных) дней. А потому, естественно, в него были внесены не только гражданские торжества, но и основные "господские" праздники (числом 27). Приведем список праздников церковного календаря, получивших в 1741 г. статус табельных, полностью:

6 января – Богоявление Господне.
2 февраля – Сретение Господне.
25 марта – Благовещение пресвятой Богородицы.
9 мая – День чудотворца Николая.
29 июня – Праздник Святых Апостолов Петра и Павла.
6 августа – Преображение Господне.
15 августа – Успение пресвятой Богородицы.
8 сентября – Рождество пресвятой Богородицы.
14 сентября – Воздвижение честного креста Господня.
1 октября – Покров пресвятой Богородицы.
21 октября – Введение во храм пресвятой Богородицы.
6 декабря – День чудотворца Николая.
25 декабря – Для праздника Рождества Христова, 24, 25, 26 и 27 число.

Четверток, пяток и суббота сырной недели.
Пятница и суббота Страстной недели.
Воскресение, понедельник и вторник Светлой недели.
Вознесение Господне.
Для сошествия Святого Духа, воскресение и понедельник.

Накануне вступления Елизаветы на престол, таким образом, отношение официальных гражданских торжеств к церковным праздникам принципиально изменилось: ранее они принадлежали к разным календарям, хотя, конечно же, в повседневном быту, в том числе и придворном, сосуществовали. Граница между календарем "статским" и церковным, которую прочертил Петр I, была стерта[2].

Отношение Елизаветы к хронологии не являлось нейтральным, хотя у нее и не было постоянного и напряженного интереса к календарю, как у ее отца.

Елизавета не стремилась "манипулировать" временем, как это делал Петр, и только в отдельных случаях назначала важные для нее события на значимые даты. Так, например, осенью 1741 г. она относила осуществление переворота на 6 января 1742 г., день Богоявления, а мир со Швецией в 1743 г. подписала 19 августа, в тот же день, когда Петр в 1700 г. объявил Швеции войну[3]. То, что Елизавета в большинстве случаев не слишком заботилась о датах, видно, например, из того, что свое коронование она первоначально назначила на 23 апреля, и только по представлению Трубецкого оно было перенесено на 25-е – первое воскресенье после Пасхи (дату, которая была впоследствии интерпретирована как значимая в панегирических сочинениях, посвященных коронации (*Сморжевских-Смирнова*, 49-67)). Еще более беспечно Елизавета отнеслась к срокам бракосочетания наследника, которые изменялись несколько раз на протяжении марта – июля 1745 г. Наконец свадьба была назначена на то же 19 августа, годовщину мира со Швецией, и вновь перенесена. "Бракосочетание, – доносил 20 августа английский посланник, – которое должно было совершиться вчера, отложено до завтра, а по некоторым слухам, до следующего воскресения" (*Гиндфорд*, 320).

Другой сферой, где постоянно возникали вопросы, связанные с символикой календаря и хронологии, было исправление Библии, за которым императрица внимательно следила (Указы, №№ 1146, 1168 и др.; запросы о ходе исправлений, составленные от имени императрицы, были написаны рукой ее духовника, то есть продиктованы лично Елизаветой). Среди прочего исправлению подвергалась хронология "первопечатной московской Библии" 1663 г. (Указы, №№ 1081, 1102 и др.). Хронология исправлялась по греческим книгам, а даты из Библии 1663 г. выносились на поля. В результате библейская хронология в определенном смысле теряла статус символической и обретала определенную относительность.

Наконец, Елизавета внимательно следила за синхронностью отправления церковных ритуалов в пределах если не империи, то, по крайней мере, столицы. При ней праздничные службы начинались в Петербурге "по сигналу". В 1746 г., например, в придворном журнале было записано, что "в большой придворной церкви всенощное пение" на Пасху началось именно по специальному сигналу (Журнал 1746). В 1750 г. императрица издала именной указ "О времени начатия в день Святой Пасхи утрени", где было подробно расписано количество пушечных выстрелов, которые должны указывать на время совершения того или иного ритуала (Указы, № 1152).

То есть можно говорить, что сама императрица, если она и была озабочена вопросами библейской хронологии, то в целом разделяла представления правщиков Библии об относительности хронологических ритмов и об условности этого типа хронологической символики времени, где длительность, например, потопа (600 или 601 год) не имеет принципиального значения. От самой же Елизаветы исходили инициативы, связанные, напротив, с реальным временем

ритуала, ей была важна не столько символика "исторического" библейского, сколько безусловность сакрального времени ритуала.

Первый этап изменений, связанных с воцарением Елизаветы Петровны, отразился уже в календаре на 1742 г.[4]. Елизавета взошла на престол 25 ноября, и у Синода было время внести изменения как в церковный, так и в гражданский календарь на следующий год.

2 декабря 1741 г. Синод рассматривал вопрос "О табели высокоторжественных и викториальных дней". Такого рода табели предназначались для рассылки к началу церковного года в "обретающиеся во всей Российской империи" церкви и монастыри, а также священникам российских дипломатических миссий. В постановлении 2 декабря 1741 г. было записано: "Напечатанную августа 13 дня сего года о высокоторжественных и викториальных днях табель исправить вновь со изъятием из оной известных персон, и с ней в Московской Типографии напечатать вновь" (Указы, № 8). Табель, напечатанная 13 августа 1741 г., по указу Синода была "отобрана" и возвращена в Синод. В новую табель были внесены "торжества" (тезоименитство, восшествие на престол, день рождения императрицы и "начало нового лета"). Кроме того, в ней были все основные петровские "виктории":

27 июня – Славная виктория под Полтавою над шведами.
10 июля – Турецкая акция, по литургии молебное пение.
27 июля – Взятие фрегатов при Ангуте и при Гренгаме.
9 августа – Взятье Нарвы, по литургии молебен с звоном.
30 августа – Торжество святого Благоверного Великого Князя Александра Невского.
28 сентября – Виктория над генералом Левенгоуптом.
11 октября – Взятие крепости Шлютельбургской.
30 ноября – Торжество святого апостола Андрея Первозванного[5].

Новый *календарь* на 1742 г. только частично пересекался с описанной табелью. Он составлен по модели календаря за 1741 г. Сюда были внесены лишь поправки в царских днях: день рождения, тезоименитство и восшествие на престол Иоанна Антоновича, а также дни рождения и тезоименитства правительницы Анны Леопольдовны и ее супруга Антона Ульриха были исключены и введены новые[6]. Все остальное, включая список праздников церковного календаря, причисленных в 1741 г. к табельным, не изменилось. В списке светских торжеств из "викторий" Петра I была по-прежнему лишь Полтава.

На первый взгляд, как мы видим, объявленное Елизаветой возвращение к ценностям петровской эпохи в гражданском календаре отражения не получило. Тем не менее можно осторожно предположить, что Елизавета была уверена

в том, что петровские победы должны праздноваться не как гражданские, а именно как церковные праздники, а потому входить в состав табели, а не росписи гражданского календаря.

Указанием на такую позицию императрицы является и изменение, сделанное относительно 30-го августа. В календаре на 1741 г. в этот день значился как "кавалерский праздник св. Александра Невского, *и воспоминание замирения с Шведскою короною*", в календаре на 1742 г. в названии осталось только "Кавалерский праздник св. Александра Невского". Такое изменение было, в первую очередь, связано с тем, что "замирения" больше не существовало, – Россия находилась в состоянии войны со Швецией. На этом, однако, изменения в статусе этого петровского праздника не заканчиваются.

29 августа 1743 г., через десять дней после заключения мира со Швецией, "именным указом за подписанием собственной Ее Императорского Величества руки" Елизавета потребовала сообщить ей "мнение" Синода касательно ее намерения "установить крестный ход 30 августа в Санкт-Петербурге, из церкви Казанской Божией Матери в Невский монастырь <...> для украшения службы Божией и обрядов церковных". Первый ход должен был иметь место уже на следующий день, 30 августа. Елизавета спрашивала "о пристойности сего дела" и о том, "каким порядком оной церемонии быть". Синод констатировал, что намерение императрицы "весьма есть пристойное", и "церемонии надлежит быть так, как в Москве бывает" (Указы, № 438). А 13 сентября 1743 г. последовал новый указ императрицы: "В предбудущие годы оное крестное хождение отправлять на тот день" (Указы, № 446). Елизавета, как мы видим, заботится о том, чтобы связать свое заключение мира со Швецией с днем заключения Ништадтского мира. Но вовсе не считает при этом нужным восстановить этот праздник в печатном календаре, то есть в списке гражданских праздников, где под 30 августа продолжает значиться только кавалерский день ордена св. Александра Невского. Таким образом, новый Шведский мир (как и старый) не был при Елизавете гражданским торжеством: это единственное до конца 1750-х гг."историческое деяние" императрицы имело характер *только церковного праздника,* который отмечался теперь ежегодным крестным ходом.

На этом первом этапе сложения "елизаветинского" календаря следует, как мы видим, говорить не столько о "десекуляризации" его в целом, сколько о "сакрализации" петровских "викторий" (а с ними и заключения мира со Швецией самой Елизаветой).

На 1745-1746 гг.приходится первая при Елизавете волна значительных изменений в календаре.

Еще 12 июля 1742 г. императрица издала первый указ о введении нового церковного праздника в состав табельных дней. "В день празднества Нерукотворного Образа, августа 16 дня, – говорилось в нем, – казенных никаких работ не производить", как "ныне", так и "впредь с сего указу" (Постанов-

ления, № 135; Материалы АН, 289, № 235). В ноябре 1742 г. Синод послал в Академию наук поправки к новому календарю на 1743 г. В указе Синода говорилось: "По присланному календарю и по учиненной в нем на полях отметке, не только во днях рождения и тезоименитства Его императорского высочества по течению месяцев, но и *в росписании господских праздников* исправить" (Материалы АН, 437). В календаре на 1743 г. в "росписании господских праздников" появился "день празднества Нерукотворного Образа". Объявление 16 августа табельным днем можно истолковать как в контексте "антипротестантских" жестов императрицы в первый год царствования (*Погосян*, *Сморжевских*), так и в связи с событиями, которые происходили в ночь переворота 1741 г. (*Pogosjan*). В любом случае установление этого нового табельного дня в календаре на 1743 г. становится началом целой серии подобного рода изменений, которые имели место в 1745-1746 гг.

В календаре на 1745 г. в список дней, "в которые от публичных работ дается свобода", были внесены два дополнительных праздника:

26 сентября – День Святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова.

8 ноября – день Архистратига Михаила.

Решение о такой поправке к календарю было объявлено Синодом 7 ноября 1744 г. "А прочие, – констатировали члены Синода, – господские, и богородичные, и нарочитых святых праздники <...> в сегодном календаре внесены все" (Указы, № 764; Материалы АН, № 259).

К осени следующего года, однако, выяснилось, что в список табельных дней следует добавить еще несколько церковных праздников. В календарь на 1746 г. были внесены:

Страстная седмица вся (ранее выходными были только пятница и суббота Страстной недели).

24 июня – День рождества Святого Пророка и Крестителя Господня Иоанна.

29 августа – Усекновение честной главы честного, славного Пророка Предтечи и Крестителя Иоанна.

Постановление об этих дополнениях было издано Синодом 18 ноября 1745 г. В Синод обратилась "де сиенс академия" с вопросом: "не будет ли в наступающем 746-м году каких праздников или от обыкновенных работ увольнительных дней, которые <...> российского календаря в роспись внести надлежит". В ответ Синод постановил: "Празднуемые дни святому пророку и Крестителю Господню Иоанну рождества его июня 24-го, и честной его главы усекновения августа 29-го числа, також страстную седмицу всю <...> в выше-

означенную роспись включить" (Указы, № 928). Таким образом, количество табельных дней увеличилось в 1746 г. еще на семь[7].

Сразу же следует отметить, что из четырех новых табельных дней, посвященных памяти "нарочитых святых", три связаны с именем Иоанна (два – с Иоанном Крестителем и один – с евангелистом Иоанном). Иоанн Креститель был тезоименитым святым дяди императрицы царя Иоанна Алексеевича и находящегося в заключении малолетнего царя Иоанна Антоновича. К сожалению, материалы, имеющиеся в нашем распоряжении, не позволяют определить, находилось ли введение именно этих трех праздников в список табельных в каком-либо отношении к судьбе двух названных царей и, если это так, пытался ли Синод своим решением воздействовать на императрицу или же ей самой почему-то нужны были эти праздники.

В самом конце росписи календаря на 1746 г. появляется еще одно новшество: чтобы подданные Елизаветы проводили все девять новых выходных дней как надлежит, в конце списка табельных дней была приложена подробная инструкция. В инструкции говорилось:

> "При сем же от Святейшего Правительствующего Синода в наставление объявляется. Что в оные празднуемые и воскресные и к покаянию подлежащие дни, должно уволенным от работ с прочими свободными всякого звания, чина и достоинства православновосточной церкви людям, как во оные, так и в другие празднуемые ж дни, по узаконению святой церкви и по публикованным в народе указам, на славословие Божие к вечернему всенощному и утреннему пению; паче же к Божественной литургии, с достодолжным благоговением в церкви Божии ходить непременно. Чего как духовным, так и светским командирам по долгу звания их над подчиненными с крайним попечением наблюдать неотменно".

Наконец, в том же календаре на 1746 г. в титул императрицы добавлено было слово "благочестивейшая".

Таким образом, в 1745-1746 гг.в "Санкт-Петербургском календаре", который издавался при Академии наук и был изданием светским, появились изменения, которые свидетельствуют об усилении влияния церкви на официальный календарь. Эти изменения вели к резкому увеличению табельных дней в году и потому, конечно же, могли быть осуществлены только с согласия императрицы и, скорее всего, по ее инициативе.

В те же годы происходят и заметные изменения в придворных журналах.

Во-первых, меняется отношение составителей к тому. что именно должны журналы фиксировать.. Если еще в 1745 г. здесь отмечаются "происшествия", имевшие место при дворе, – преимущественно придворные торжества и "походы" императрицы, а остальные дни даже не упоминаются, то уже вторая запись в журнале за 1746 г. гласит: 2 января "при дворе ЕИВ *происхождения, касающегося к записке, не имелось*" (Журнал 1746, 6). Записи, таким образом, ведутся теперь не по событиям[8], а по датам, отчасти напоминая летописную

манеру. Эта система, конечно же, полностью не выдерживается: довольно много дней по-прежнему выпадает, но в целом журнал за 1746 г. много подробнее, чем предшествующие, и довольно регулярно фиксирует, например, рядовые воскресные службы и проповеди в придворных церквях. Так, под 12 января записано: "*Воскресенье,* по литургии проповедь придворного проповедника дьякона Степана Савицкого, в галерее куртаг" (Журнал 1746, 12). Такого рода записи в журнале регулярно встречаются и далее.

Сведения о проповедниках в предыдущие годы, как правило, отсутствовали даже при описании больших праздников. Теперь же составитель указывает не только имя проповедника, но и ряд дополнительных деталей. 5 января, например, в навечерие праздника Богоявления, журнал сообщает, что "вечерню в придворной церкви Сретения служил Федор Дубенский", а "многолетие читал дьякон Иван Лаврентьев". В 1744 г. этот день в журнале вообще пропущен, а в 1745 г. было указано лишь, что ЕИВ "изволила слушать часы" в церкви св. Николая (Журнал 1744, 1; Журнал 1745, 153).

Сам праздник Богоявления под 6 января в журнале за 1744 г. также не упоминался, в 1745 г. лишь кратко сообщается о литургии. В 1746 же году мы узнаем из журнала, что литургию в церкви Сретения опять служит духовник императрицы, "при окончании оной литургии в оной церкви началось шествие со кресты и со святыми образами; при чем первенство имел и со крестом шел Платон, архиепископ Сарский и Подонский"; что дорога к Иордани была покрыта красным сукном, а по льду – коврами, что по сторонам стояла Лейб-компания, что из церкви шли через большое крыльцо к Адмиралтейству и по спуску на Неву, после молебна кропили полковые знамена, а при погружении креста звучала пушечная пальба (Журнал 1746, 6-7). Так же подробно описаны здесь и другие церковные праздники. Мы, например, узнаем все детали того, что происходило при дворе на Благовещение (Журнал 1746, 46), при том, что Елизавета в этот день из своих покоев не выходила, поскольку праздник пришелся на Страстную неделю, а незадолго до того было объявлено о смерти Анны Леопольдовны, – событие, которое глубоко потрясло императрицу. Другое торжество, Иордань 1 августа, в 1744 г. не отражена в журнале; в 1745 г. в "день торжественного праздника Происхождения честных древ", как сообщает журнал, Елизавета была в Летнем дворце в церкви Благовещения у литургии, а потом вышла на Иордань, "которая устроена была на реке Мъе (Мойке) у новой пристани и служили молебен". В 1746 г. описание еще подробнее: журнал сообщает, что кавалеры были у обедни в придворной церкви "в богатом платье", а дамы в самарах, "из церкви пошли через залу со кресты на Иордань, сделанную в канаве", крест нес Стефан Новгородский, перед погружением палили из пушек, поставленных перед дворцом на Фонтанке, потом вернулись в церковь (Журнал 1745, 44; Журнал 1746, 79).

Кроме того, журналы теперь отмечают, что делала императрица и в дни тех церковных праздников, которые не были табельными. Если ранее они,

например, не указывали того, что она делала 25 сентября, в день памяти св. Сергия Радонежского, то в 1745 г. журнал отметил, что Елизавета отправилась "на Литейную часть в церковь Преподобного Отца Сергия Игумена, Радонежского Чудотворца, в которой изволили слушать литургию", а потом в Новом летнем дворце в 6-м часу начался маскарад, были выставлены карточные столы, а позднее подали вечернее кушанье. В 1746 г. Журнал уже сообщает, что в навечерие праздника императрица присутствовала на освящении новой церкви "на Литейной стороне Сергия чудотворца" и в этот день "при дворе были в цветном платье", а 25-го Елизавета была в новоосвященной церкви у обедни, а кавалеры и дамы вновь "имели ко двору приезд для праздника св. Сергия в цветном платье", имелся куртаг и играла итальянская музыка (Журнал 1745, 97; Журнал 1746, 91). В 1746 г. впервые появилось и сообщение о том, что делала императрица 22 октября: "изволила ездить к обедни к празднику в церковь Казанской Пресвятой Богородицы" и в честь праздника "при дворе были в цветном платье" (Журнал 1746, 95).

Придворные журналы, таким образом, демонстрируют те же изменения, которые мы видели в календаре: присутствие церковных праздников в записях придворных журналов заметно усиливается к 1745-1746 гг.Отметим сразу же, что эти изменения могут быть определены и несколько под иным углом: и официальный календарь ("программа" придворного ритуального года), и придворные журналы (официальное, выступающее в функции идеологического документа и обращенное к "внешнему наблюдателю" – наследникам и будущим историкам императрицы – описание ежедневного времяпрепровождения монархини) к 1745-1746 гг.значительно приблизились к тому, чтобы отражать реальный повседневный быт Елизаветы, которая, как нам известно из самых разнообразных источников, "была очень религиозна, строго блюла все посты и исполняла обряды", не пропускала ни одной службы и "следила за порядком богослужения и правильностью церковной обстановки" (*Богословский*, 133)[9]. То есть чем подробнее повседневный быт императрицы отражался в придворных журналах, тем больше праздников церковного календаря в нем оказывались упомянутыми.

Интересные материалы о том, каким было отношение императрицы к Синоду в первые годы ее правления, дают записки обер-прокурора Синода Я.П. Шаховского. В самом начале нового царствования Шаховской рисует отношение Синода и императрицы следующим образом. С одной стороны, Синод имел своих "предстателей" у Елизаветы, через которых он мог непосредственно докладывать ей о делах, касающихся церкви, и испрашивать скорейшего решения этих дел. "Духовник императрицы (Федор Дубянский. – *Е.П.*), – пишет Шаховской, – был всегда им добрый предводитель, слепо им пленяясь, но еще и первейший тогда в особливой милости и доверенности у ЕИВ находящийся господин обер-егермейстер граф Алексей Григорьевич Разумовский приятством с ними обходился и в особливых надобностях всегда

предстателем был". Еще одним, не отмеченным Шаховским предстателем был, несомненно, глава Синода архиепископ Новгородский Амвросий, который имел прямой доступ к императрице и определенное влияние на нее (он умер в 1745 г.).

Императрица, однако, находила необходимым следить за деятельностью Синода непосредственно через обер-прокурора, и потому "скоро угодно ей стало, – указывает Шаховской, – прямо через меня указы и многие словесные свои повеления <...> производить и всякие сведения о духовных делах и доклады через меня же получать" (*Шаховской*, 53). Более того, с помощью Шаховского Елизавета вела двойную игру с Синодом: она, с одной стороны, обещала, в том числе через Разумовского и Дубянского, свои милости, с другой – искала с обер-прокурором возможности соблюсти государственную пользу. Так, в 1744 г. в Москве, "за несколько дней перед торжествами Шведского мира"[10] Елизавета советовалась с Шаховским о передаче Коллегии экономии, которая следила за доходами архиерейских домов и монастырей, в ведение Синода. Елизавета хотела "исполнить" обещанную Синоду милость, но сохранить доходы казны, и Шаховской придумал для этого способ, за что и получил вскоре чин тайного советника и орден св. Анны (*Шаховской*, 54-55). Из этих записей обер-прокурора видно, что Синод вместе с Разумовским, Федором Дубянским и Амвросием составляли одну "партию" по вопросу о церковных делах при дворе и императрица покровительствовала им публично. Шаховской, который строго следил за исполнением петровских указов, представлял другую "партию", и этой партии Елизавета, по мнению обер-прокурора, сочувствовала хоть и тайно, но искренне.

Но уже по возвращении двора в Петербург в 1745 г. ситуация изменилась. Шаховской замечает, что императрица "несколько поотменне ко мне стала и не так часто и откровенно, как прежде, со мною о делах говорить соизволила, что иногда несколько меня в торопливую осторожность приводило" (*Шаховской*, 64). Так, обер-прокурор из-за "забывчивости" императрицы оставался без жалованья почти год; он явно раздражал Елизавету, что выражалось в публичный выговорах, например, об ошибках в богослужебных книгах или о том, что в "новосделанной при полку Конной гвардии церкви <...> где по приличности надлежало быть живо изображенным ангелам, поставлены разные, наподобие купидонов, болваны" (*Шаховской*, 59, 64). К этому же времени теряет свое влияние на императрицу и Синод. Показательно, что члены Синода в этот период идут на временное "перемирие" с обер-прокурором и по ряду вопросов совместно ходатайствуют перед императрицей, поддерживая друг друга.

Реальную же силу в решении вопросов, связанных с церковью, представляет теперь духовник императрицы. Шаховской приводит пример, который очень точно характеризует эту ситуацию. Он пишет:

> Приехал в Петербург из Афонских гор, из одного греческого монастыря архимандрит, родом малороссиянин, изрядного вида, не глуп, смел и по-

литику употреблять по приличности умеющий. Он прежде не Святейшему Синоду, как бы ему долженствовало, но к духовнику ее величества, протоирею Дубянскому явился и немедленно с лучшими тогда из придворных певчих спознался и сказывал им, что он привез между прочим с собою по нескольку оригинальных частиц злата, ливана и смирны, кои при Рождестве Христу Спасителю нашему цари и волхвы в дар принесли, и сими рассказами он умел очень скоро их многомощию так понравиться, что они не токмо Святейшему Синоду, но и многим знатным персонам в городе его порекомендовали, и тотчас об нем и о привезенных им таких неоцененных вещах слух разнесся. <...> Начал по призыву в некоторых знатных госпож домы приходя, молебны петь и оные привезенные с ним вещи показывать" (*Шаховской*, 68).

Рассказ Шаховского крайне интересен. Шаховской, как и члены Синода, относится к Дубянскому несколько иронично, называя духовника императрицы "его многомощие" и подчеркивая, что к его рекомендациям преимущественно прислушиваются знатные дамы. Иронию можно заметить и в описании архимандрита, приехавшего "из Афонских гор", – Шаховской подчеркивает его "светские" достоинства. К святыням, которые этот архимандрит привез в Петербург, Синод отнесся с недоверием, полагая, что они могут быть "обманными" (*Шаховской*, 71). Наконец, в рассказе Шаховского деятельность архимандрита в Петербурге не связана с церковью, она "частная" и "светская": по "частной", полученной от духовника императрицы, а не от Синода рекомендации он "по призыву" служит в домах знатных петербургских дам и показывает там привезенные святыни. Возмущение и членов Синода, и Шаховского вызывает, таким образом, не столько нарушение правил ("как долженствовало"), а то, что гость, с поощрения духовника императрицы, становится частью "моды на набожность", которая, как можно полагать, сделалась важной чертой светской жизни Петербурга в подражание тому, что происходило при дворе.

Усиление роли церковных праздников в официальном календаре, как видно из "Записок" Шаховского, совпадает с ослаблением влияния Синода на императрицу. Елизавета наконец, и в первую очередь со смертью Амвросия, освободилась от внутренней необходимости подчинять свои религиозные представления позиции Синода.

И именно тогда перед императрицей встает сложная проблема, имевшая прямое отношение к этим ее представлениям. "Во весь 1745 год императрица, – указывает Соловьев, – ни разу не присутствовала в Сенате: она была очень занята делами внешними; по ним были частые доклады канцлера, происходили в дворце советы или собрания в присутствии императрицы, которая также иногда присутствовала инкогнито и при конференциях канцлера и вице-канцлера с министрами иностранными". 3 октября 1745 г. Елизавета решилась на то, чтобы выступить против Пруссии. "Для русских интересов, – говорила Елизавета в этот день на конференции по внешним делам, – усиление

прусского короля не только не полезно, но и опасно: приходя от времени до времени в большую силу, он может когда-нибудь согласиться со Швециею по своему там влиянию и предпринять что-нибудь против здешней империи, а с другой стороны возбудить и турок. На дружбу его отнюдь полагаться нельзя". Тогда же она приказала отправить из Лифляндии и Эстляндии в Курляндию такое число полков, какое можно будет расположить на зимних квартирах (*Соловьев*, 347, 369).

Но отношение Елизаветы к прусскому королю определялось не только "русскими интересами" и лицемерием Фридриха II, который, по ее мнению, готов был в любой момент нарушить любой договор. Английский посланник в Петербурге в октябре и ноябре 1745 г. доносил, что Елизавета в частном кругу говорила о Фридрихе: "Он несомненно очень *порочный монарх и Бога не боится* <...> Над всем святым он смеется, в церковь никогда не ходит". Сама же императрица, указывал посланник, "в данном случае действует *искренно* и вполне решилась поддержать курфюрста саксонского. <...> Подписав бумаги <...> ЕИВ взяла эти бумаги в руки и, опустившись на колени перед иконою наиболее чтимого ею святого, призвала его в свидетели, что решение свое приняла по убеждению *в правоте святого исполнения своих обязательств* и призывала благословение неба на русское оружие" (*Гиндфорд*, 347, 356). А австрийскому послу она, разговорившись с ним на балу "о нравственности вообще и обязанностях коронованных особ", сказала: "Король прусский думает, что так как он не коронован, то может совершать всякие крайности, я удивляюсь, как это Господь не проявит своего чуда над этим злостным государем" (*Богословский*, 134-135). Елизавета считала себя орудием в руках Всевышнего в надвигающейся войне, что, как можно полагать, в определенной степени объясняет ее несколько экзальтированную религиозность в этот период и было одной из причин "десекуляризации" официального календаря.

В 1748 г. обе тенденции 1745-1746 гг. – и увеличение количества церковных праздников в официальном календаре, и приближение его к реальному быту императрицы – получают наконец окончательное оформление.

Во-первых, в календаре на 1748 г. появляется новая формулировка в списке торжеств: "в оный день *при дворе* бывает…". То есть календарь теперь прямо ориентирован на то, чтобы "забегая вперед" отражать все, что произойдет при дворе в течение года. Новая формулировка, таким образом, касается, в первую очередь, статуса календаря – он становится "придворным". Во-вторых, здесь кроме списка табельных дней были помещены три других списка торжеств. Вслед за табельными днями шел список под заглавием: "Сверх вышеписанных праздников бывают еще при дворе повсегодно в следующие дни торжества"[11]. Далее следовала "Роспись высокоторжественным и викториальным дням, в которые бывают *молебствия*, и отправляются в Санктпетербурге *Крестные хождения"*. Календарь, который должен быть программой того, что произойдет при дворе и что обычно при дворе "бывает", не только, как мы видим,

указывает на табельные церковные праздники, но и дает отдельным списком перечень всех основных церковных праздников, которые *отмечаются при дворе* (даже если они не являются табельными). Вместе с другими днями, "в которые бывают молебствия", в печатный календарь вернулись петровские "виктории". Наконец, третий список включал "Роспись бываемым повсегодно в разных месяцах и числах *поминовениям и панихидам"*.

Следует отметить, что Елизавета с самого начала своего правления заботилась о том, чтобы список дней поминовения был полным и все они обязательно отправлялись ежегодно. Уже 4 января 1742 г. Синод издал указ, который был бы невозможен без личного разрешения императрицы. Указом "об исправлении формуляра преставившихся персон Императорской Фамилии" предписывалось исправить "прошлого 1741 года июня 15 дня именные реестры": внести в список "о отправлении января 17 дня на память благовернаго государя Цесаревича и великого князя *Алексея Алексеевича*, да августа 29-го на памяти тезоименитств великих Государей Цесаревичей и великих князей *Иоанна Алексеевича*[12] и *Иоанна Васильевича*, поминовения", поскольку этих "торжеств отправляемо быть уже не имеет". Кроме того, было указано внести в список дни рождения и тезоименитства цесаревен Анны Алексеевны и Наталии Алексеевны. Эти дополнения касаются родственников Елизаветы – двух ее дядьев и двух теток; исключение составляет выпущенное, видимо случайно, тезоименитство Ивана Грозного. 27 июля 1743 г. Синод издал указ "О поминовении Государынь Цесаревен Анны Петровны и Наталии Петровны", сестер Елизаветы, а 20 января 1745 г. он был повторен с указанием отправлять поминовение в указанные дни "неотменно" и "повсегодно". Наконец, в том же 1745 г. Елизавета обнаружила, что в реестрах о поминовении нет дня рождения ее матери, императрицы Екатерины Алексеевны. 20 ноября 1745 г. Синод издал указ "О возстановлении церковного поминовения Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны" в день 6 апреля по всем церквам и "без упущения" (Указы, №№ 26, 420, 809, 931). В 1748 г., как мы видели, весь список панихид и поминовений, уже "без упущений", был внесен в печатный календарь.

Завершает процесс "десекуляризации" официального календаря указ, изданный 11 января 1751 г. "О помещении в Академических Ведомостях сообщений о совершаемых в Высочайшем присутствии священнослужениях и церковных процессиях". В указе говорилось: "В высокоторжественные ЕИВ и праздничные, и викториальные дни <...> сказываны слова Божия *проповеди*, а временно и Божественные *литургии, молебствии и крестоходные* со освященным собором *процесии* отправляемы бывают, а об оном <...> ради должнейшего и достопамятного известия во упомяненных Ведомостях, равномерно, *яко и о протчих светских обстоятельствах* во оных изображается, включать весьма надлежит" (Указы, № 1196). То есть церковные события придворной жизни должны были теперь регулярно освещаться в "Ведомостях" наряду с событиями светской жизни.

Церковному календарю, таким образом, в определенном смысле было возвращено то место в официальном быту, которое он занимал в допетровскую эпоху. Но светские формы придворного торжества, которые при Петре были введены для празднования гражданских торжеств (существовавших параллельно церковному календарю и за его пределами), при дворе Елизаветы не только сохранились, но по размаху, интенсивности и своим эстетическим качествам намного превосходили то, что существовало при Петре. В дни больших церковных праздников, введенных в состав официального календаря самой же Елизаветой, за церковными службами и крестными хождениями следовали теперь театральные представления, балы и маскарады, а в зависимости от важности праздника, дамы были в "робах", "самарах" или просто "цветном платье".

Второй важный перелом в развитии официального календаря при Елизавете приходится на начало 50-х гг.В календаре на 1752 г. были сняты все три новые росписи ("Сверх вышеписанных праздников бывают еще при дворе повсегодно в следующие дни торжества", "Роспись высокоторжественным и викториальным дням, в которые бывают молебствия, и отправляются в Санктпетербурге Крестные хождения" и "Роспись бываемым повсегодно в разных месяцах и числах поминовениям и панихидам"). Далее, из заглавия списка табельных дней после слов "дни, в которые", было изъято "*при дворе* ЕИВ *бывают* торжества" и оставлено "*от публичных работ дается свобода*". Кроме того, здесь были сняты и некоторые разъяснения, касающиеся того, что происходит при дворе в те или иные праздники:

6 января – "во оный день против двора ЕИВ на Неве реке бывает Иордань".

25 марта – "в оный день при дворе бывает трактование Лейбгвардии конного полку Штаб- и Обер-офицеров".

"День сошествия Святого Духа" – "в который день при дворе бывает трактование Лейбгвардии Измайловского полку Штаб- и Обер-офицеров".

6 августа – "в оный день при дворе бывает трактование Лейбгвардии Преображенского полку Штаб- и Обер-офицеров".

21 ноября, в праздник Введения во храм пресвятой Богородицы – "в оный день бывает при дворе трактование Лейбгвардии Семеновского полку Штаб- и Обер-офицеров".

24 ноября – "Орден кавалерии Святой Екатерины".

Из календаря на 1752 г., как мы видим, праздники церковного календаря и праздники придворные были исключены и оставлены только табельные дни (по статусу – общегосударственные праздники). То есть это снова был календарь для общего пользования, обретший ту функцию, которую он исполнял с 1741-го и до 1745-1746 гг.

Внешне как будто отменяется то, что Елизавета делала ранее с целью "десекуляризации" календаря. Но это не совсем так. Укажем хотя бы на тот факт, что в 1760 г. был наконец установлен первый "елизаветинский" викториальный праздник. Указ о нем, изданный 30 июля[13], сообщал "о назначении 1 августа *церковного* праздненства *в память победы,* одержанной над прусскою армиею при Франкфурте 1 августа 1759 года" (Указы, № 11644). Елизавета, как мы видим, устанавливает в честь военной победы *церковное празднество.*

Вернее было бы говорить о том, что в 50-е гг."календарная культура" становится более сложной и разнообразной. Наряду с "Санкт-Петербургским календарем" начинает выходить "Придворный календарь". Впервые при Елизавете он был напечатан в 1747 г., причем в двух вариантах, с картинками и без, потом в 1749 и 1751 гг.Далее следует перерыв до 1758 г., после чего он начинает выходить уже регулярно. В конце царствования Елизаветы издавался "Карманный календарь <...> великого князя Павла Петровича", который выходил тиражом от трехсот до пятисот экземпляров и дополнительно содержал материалы общеобразовательного характера (то есть, по сути дела, это был "календарь школьника"). Появление же новых типов календарей ведет к разделению их функций.

"Десекуляризация" официального календаря в 1740-е гг.была, прежде всего, результатом религиозности самой императрицы и ее представлений о роли и предназначении христианского монарха. Предложенный обзор официального календаря в отношении к церковным праздникам не затрагивает вопросов о природе и особенностях этих ее воззрений, без чего вполне понять логику развития рассматриваемого культурного феномена, конечно же, невозможно. Наш обзор, однако, позволяет наметить хронологию основных изменений официального календаря и определить самый общий характер таких изменений.

Примечания

1 При этом отдельный список дней, которые "повсегодно празднуемы бывают", также сохранился.

2 Вопрос о том, что послужило причиной этих изменений и кто был их инициатором, автор настоящей статьи планирует осветить в отдельной публикации.

3 4 сентября 1743 г. Елизавета издала именной указ о передаче в Сенат для опубликования "мирного трактата, заключенного в Абове 7 августа 1743 г.", с "высочайшею ратификациею, последовавшею 19 августа" (Указы, 129). Императрица, как мы видим, намеренно отложила ратификацию на этот день.

4 При Елизавете он издавался под заглавием "Санкт-Петербургский календарь".

5 Две даты в этом списке днями воспоминания военных побед не являются – "торжество Святого Благоверного Великого Князя Александра Невского", то есть день

заключения мира со Швецией, и орденский праздник – "Торжество Святого апостола Андрея Первозванного".

6 Список торжеств в календаре на 1742 г. включал:
10 февраля – Рождение Его Королевского Высочества Петра владетельного герцога Шлезвиг-Голштинского, внука Государя Императора Петра Великого.
29 июня – Тезоименитство Его Королевского Высочества Петра владетельного герцога Шлезвиг-Голштинского, внука Государя Императора Петра Великого.
5 сентября – Тезоименитство ЕИВ <...> Елисавет Петровны.
25 ноября – Вступление на Всероссийский престол ЕИВ <...> Елисавет Петровны.
18 декабря – Рождение ЕИВ <...> Елисавет Петровны.

7 После 1746 г. при Елизавете число табельных дней по случаю церковных празднеств было увеличено только однажды. 18 апреля 1759 г. Синод издал указ "О прекращении публичных работ сверх положенных трех дней во всю неделю св. Пасхи и о внесении сего в календари" (Указы, № 11326).

8 Следует отметить, что первый журнал при Елизавете (за 1741-1742 гг.), который вел "тайный кабинет-секретарь" барон Иван Антонович Черкасов, хоть и был "событийным", как и журналы за 1743-1745 гг., но принципиально от них отличался. Черкасов ведет записи в стилистике петровских, а не аннинских журналов: он фиксирует занятия императрицы, а не ритуальную практику двора, внося в журнал сведения о переездах, прогулках, посещениях Сената и т. п., а не порядок процессий и количество тостов в дни официальных торжеств. Записи Черкасова отражают период, когда придворный быт в начале нового царствования только формируется, они создают картину "творящегося на глазах ритуала", когда любое событие при дворе может стать частью ритуального кода и единственно правильный календарь еще не известен.

9 Отметим еще одно изменение в ведении придворных журналов, которое не имеет отношения к церковному календарю, но отражает тенденцию приближения официального ритуального кода, описанного в журналах, к реалиям придворного быта. С 1745 г. здесь все чаще начинает встречаться имя Алексея Григорьевича Разумовского. Елизавета не только находит удобным покидать свою резиденцию во время торжеств по случаю событий государственной важности, чтобы провести время с Разумовским, но и позволяет вносить сведения о такого рода поездках в журналы. Так, в 1745 г., во время торжеств по случаю бракосочетания наследника, Елизавета, оставив во время "вечернего кушанья" гостей в своем Зимнем дворце за "фигурными" столами, сама уехала ужинать "у матушки его сиятельства обер-егермейстера и кавалера графа Алексея Григорьевича Разумовского" (Журнал 1745, 81). Сразу по окончании торжеств по случаю бракосочетания наследника императрица отправляется в имение Разумовского Гостилицы и там празднует свое тезоименитство. При этом и состав приглашенных, и ход самих торжеств мало чем отличаются от того, что происходит в загородных резиденциях самой императрицы. Пребыванию в Гостилицах в 1745 г. был посвящен специальный "Журнал шествия ЕИВ из Санктпетербурга в Царское село, в Петергоф и в Гостилицкую мызу сего 1745-го года августа с 31-го сентября по 11-е число". Из него мы узнаем, что Елизавета прибыла в Гостилицы из Петергофа 3 сентября, где обедала при пушечной пальбе, и такой же обед повторился и на следующий день. 5 сентября, в

день тезоименитства, императрица "изволила слушать Божественную литургию в полковой церкви Преображения Господня", потом имел место обед на 40 персон, здоровья пились при пушках, трубах и литаврах, после обеда играла итальянская музыка и был бал "в помянутой же зале, и поставлены были <...> фрукты"; потом до 12-ти часов ночи играли в карты и было "прочее увеселение", наконец, подали ужин, а "против дома его сиятельства имелась иллюминация". 6 сентября Елизавета "с придворными кавалеры изволила шествие иметь верхом в охотничьем платье в поле за охотою". Увеселения продолжались до 9 сентября, когда императрица отбыла в Царское Село (Журнал 1745, 173-177). В 1746 г. журнал зафиксировал посещение ею Разумовского – "того дня он был имянинник" (Журнал 1746, 43).

[10] Шаховской ошибочно называет 1745 г., но поездка императрицы в Москву для празднования мира имела место в 1744 г.

[11] В этом списке были:

8 января – орден Прусской кавалерии.

3 февраля – орден кавалерии св. Анны.

23 июля – орден Польской кавалерии.

1 Августа – происхождение честных древ честного и животворящего Креста Господня; во оный день при дворе бывает Иордань.

[12] В издании постановлений Синода ошибочно напечатано "Александра Александровича" и "Ивана Александровича".

[13] Отметим, что Елизавета, как и ранее, принимает решения об установлении тех или иных торжеств в самый последний момент, а не планирует празднование заранее (как это делал, например, ее отец).

Литература

Баранов – Опись высочайшим указам и повелениям, хранящимся в Санктпетербургском Сенатском архиве за XVIII в. Т. III. 1740-1762. Сост. П. Баранов. СПб., 1878.

Богословский – *Богословский М.М.* Императрица Елизавета Петровна // Три века. СПб., 1913. Т. 2.

Гиндфорд – Донесения, инструкции и письма и другие бумаги английских послов, посланников и резидентов при русском дворе за 1744-1745 гг.// Сб. РИО. Т. 102. СПб., 1898.

Журнал 1741-1742 – Придворный журнал. 1741-1742 гг.СПб., 1883.

Журнал 1743 – Журналы церемониальные, банкетные и походные, 1743 года. Б. г. и м.

Журнал 1744 – Журналы походные и церемониально-банкетные, 1744 года. Б. г. и м.

Журнал 1745 – Церемониальные, банкетные и походные журналы, 1745 года. Б. г. и м.

Журнал 1746 – Журналы церемониальный-банкетный, камер-фурьерские и путевые, 1746 года. Б. г. и м.

Материалы АН – Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. V. СПб., 1889.

Погосян – Погосян *Е.* Петр I – архитектор российской истории. СПб., 2001.

Pogosjan – Pogosjan J. Masks and Masquerades at Court of Elizaveta Petrovna (1741-1744) // Russian History from the Time of Troubles to the collapse of the Soviet Union

/ Ed. by Steven Usitalo and William Benton Whisenhunt. Rowman & Littlefield. 2008. P. 34-50.

Погосян, Сморжевских – Погосян *Е.*, Сморжевских *М.* «Я Деву в солнце зрю стоящу...»: образ апокалиптической Жены в русской официальной культуре 1695-1742 гг.// Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. VIII. Tartu: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2002. P. 9-37.

Санктпетербургский календарь на лето от Рождества Христова 1741-1760. СПб., 1740-1759.

Сморжевских-Смирнова – Сморжевских-Смирнова *М.* Назначение библейской и литургической цитаты в похвальных словах первой половины XVIII в. Тарту, 2003. Рукопись.

Соловьев – Соловьев С. *М.* История России с древнейших времен. Кн. XI. Т. 21-22. М., 1963.

Шаховской – Шаховской *Я.П.* Записки // Империя после Петра. 1725-1765. М., 1998. С. 9-224.

Андреас Шёнле

ЭСТЕТИКА СТИХИЙНОГО БЕДСТВИЯ У БОГДАНОВИЧА И ЕГО ПЕРЕВОД "ПОЭМЫ НА РАЗРУШЕНИЕ ЛИССАБОНА" ВОЛЬТЕРА

1 ноября 1755 года, как известно, в Лиссабоне произошло крупное землетрясение, которое причинило гибель существенной части населения, наряду со значительным разрушением города[1]. До катастрофы Лиссабон был четвертым по размеру европейским городом, процветающим в основном за счет торговли с португальскими колониями. Новость о землетрясении быстро распространилась, вызвав глубокую тревогу у европейцев. Неожиданность и очевидная непостижимость этого события подрывали основные положения философского оптимизма, например, теории Поупа и Лейбница о том, что все, что ни есть, все к лучшему. Одновременно землетрясение с трудом умещалось в провиденциалистскую парадигму христианского вероисповедания. В самом деле, если трактовать землетрясение в качестве проявления Божьего гнева, то как оправдать столь неразборчивую и выборочную кару[2]? Философские и политические дебаты, вызванные этой катастрофой, кристаллизовались в обсуждении нашумевшей поэмы Вольтера "Poème sur le désastre de Lisbonne"[3]. Написанная по горячим следам и быстро выпущенная в нескольких изданиях, поэма изобличала недостаточность и ограниченность многих тогдашних философских и религиозных систем перед лицом беспрецедентного страдания, причиненного землетрясением[4].

В 1763 году, т. е. почти через 8 лет после этой полемики, молодой Богданович опубликовал свой перевод поэмы Вольтера. Его переложение до сих пор считается удачным и, несмотря на колкость Вольтера, которую Богданович только слегка смягчил, оно несколько раз переиздавалось на протяжении XVIII в.[5]. О переводе существует известный комментарий И.З. Сермана, на который обычно ссылаются[6], есть немало работ на эту тему, однако смысл перевода Богдановича и обстоятельства, вызвавшие его интерес к поэме Вольтера, до сих пор недостаточно четко отрефлексированы[7].

Поэма Вольтера драматизирует неспособность разума "распутать узел". Она затрагивает разные философские системы, от рациональной теодицеи до эпикуреизма и скептицизма, и всякий раз пытается доказать неспособность каждой из них объяснить смысл страдания. Попутно она также опровергает

идею о системообразности природы. Поэма сама по себе не проповедует атеизма, но когда под конец она умоляет Бога более четко изложить свой план, она имплицитно дискредитирует Библию, признав ее недостаточным откровением. Вместе с тем она также атакует церковь, учение которой не в состоянии убедительно разъяснить священный текст.

На место потерпевшего крушение разума Вольтер выдвигает чувствительность:

> Quand l'homme ose gémir d'un fléau si terrible
> Il n'est point orgueilleux, hélas! Il est sensible[8] (57-58).

Это своего рода первый манифест эпохи чувствительности. Философское рассуждение выявляет недостаточность философии и уступает место сочувствию как естественному и спонтанному аффекту. Хотя сострадание Вольтером эксплицитно не выдвигается, его значение подразумевается поэтической структурой высказывания. Несмотря на то что лирический субъект поэмы сам не испытал катастрофу (Вольтер осмысливает события, находясь в комфортной обстановке в Женеве), он полностью идентифицирует себя с жертвами и разделяет их страдания. Приверженцам рационального оптимизма он, например, заявляет: "Cruels, à *mes* douleurs n'ajoutez point l'outrage" (курсив мой. – *А.Ш.*) (70). Он пишет, как будто лично потерпел от землетрясения. Таким образом, поэтическая речь вытекает из эмоционального приобщения к страданиям других, и она предполагает аналогичный тип читательской рецепции. Ради этого и легитимируется изображение бедствия, как риторический прием, призванный вызвать чувствительный отклик у читателя. Поэма заканчивается проповедью кротости и надежды, но при этом дает понять, что доверие к Богу и его творению возможно лишь как иррациональное, хотя и естественное предрасположение, как спонтанно возникающая потребность, ни на чем не основанная и служащая лишь облегчению бытия. Таким образом, чувствительность является основой веры, а не откровение, церковное учение или философия. Это своего рода переворот, ставящий в центр мироздания чувствительного человека, а не Бога. Последствия этой перестановки ощутимы до сих пор.

В конце 1762 г. в Типографии Московского университета вышел перевод ответа Руссо на поэму Вольтера, вместе с предисловием, крайне отрицательно характеризующим его произведение. Появление этого издания могло послужить внешним поводом для решения Богдановича взяться за перевод. Профессор истории и библиотекарь Московского университета И.-Г. Рейхель, автор "Примечаний" на письмо Руссо, обличил Вольтера в том, что он "важнейшие дела переменяет на шутки", т. е. "комедиянскими шутками" хочет затмить то, "что все добронравные содружества за важное и святое почитают"[9]. Несправедливость этого обвинения по отношению к исполненной пафоса поэме и ее тону вопиющая. Тем не менее Рейхель не так уж ошибался, когда

он утверждал, что со временем выяснится, что значение Вольтера лежит не столько в его философских, исторических или естественнонаучных произведениях, сколько в поэтическом творчестве. В самом деле, центральный вопрос, который Вольтер ставит в своем отклике на лиссабонскую катастрофу, это вопрос о смысле поэтического слова при зрелище массовых страданий и гибели людей. И я попытаюсь показать, что Богданович откликнулся именно на этот аспект вольтеровской поэмы.

Принято считать, что русское восприятие "Poème sur le désastre de Lisbonne" начинается с появления отзыва Рейхеля[10]. На самом деле Вольтер послужил подтекстом для более ранней полемики 1756-1757 гг.между Ломоносовым и иеромонахом Гедеоном. Гедеон был придворным проповедником, отличавшимся душевными качествами и умением произносить эффектные, не слишком витиеватые речи. В своем "Слове о случившемся 1755 году в Европе и Африке ужасном трясении", произнесенном в присутствии императрицы и опубликованном в 1756 г., он апеллировал к сердцу сограждан, призывая их проникнуться зрелищем человеческого страдания[11]. Согласно его убеждению, землетрясение должно "устрашить нас грешных и отвести от беззаконий наших"[12], и он начинает свое изложение с изображения катастрофы, наблюдаемой всевидящим панорамическим оком[13]. Его слово стремится внушить слушателям весь ужас случившегося, чтобы подготовить их к усвоению Божьего предостережения. При этом он не сомневается в возможностях риторической речи достигнуть сердца аудитории и вызвать у нее ответную богоугодную реакцию. Налицо довольно бесхитростная поэтика репрезентации. Гедеон пишет в настоящем времени, как бы снимая таким образом расстояние между случившимися событиями и временем высказывания. Он густыми красками рисует картину опустошения и человеческого бедствия. При этом он обращается к каждому человеку в отдельности, не делая различия по национальности или другим критериям, ибо "мы все равны у бога дети"[14]. Пафос этого слова мотивирован ощущением исключительности настоящего времени по части совершаемых грехов, "которые так сильно укоренились и разумножились в нас, что, кажется, все прешедшие веки в том уступить настоящим должны"[15]. Сознание особого положения современности приводит его к пред-апокалипсическому заключению о том, что "вся натура пришла в беспорядок, и следовательно грозит падением и современным своим разрушением"[16]. Таким образом, вопрос о причинах землетрясения решается простым образом: "Вина бо землетрясения есть божий гнев, гнева же божия вина суть грехи наши"[17].

Ломоносову подобное решение не могло не показаться глубоко ошибочным и опасным. 6 сентября 1757 г. по случаю тезоименитства императрицы, безусловно в присутствии придворного проповедника, он произнес свое "Слово о рождении металлов от трясения земли", в котором занимает противоположную позицию[18]. Вразрез с эсхатологией Гедеона, Ломоносов с первого параграфа отстаивает позицию философского оптимизма: "Божественным

некоторым промыслом присовокуплены приятным вещам противные быть кажутся, дабы мы, рассуждая о противных, большее услаждение чувствовали в употреблении приятных. Ужасаемся волн кипящего моря, но ветры, которыми оно обуревается, нагруженные богатством корабли к желаемым берегам приносят"[19]. Здесь высказываются и убеждение в благоустройстве мироздания, и доверие к человеку, добывающему богатства земли и таким образом преумножающему общее благосостояние. В отношении самого катаклизма Ломоносов заявляет, что трясение земли необходимо для создания полезных человечеству металлов. Разумность мироздания проявляется в том, что гибель живых, впрочем и так обреченных, существ компенсируется появлением элементов, способных существовать веки вечные и, кстати, устоять против землетрясений[20]. В отличие от Вольтера Ломоносов исходит из положения о системообразности природы.

Но самое интересное – это ломоносовское отношение к изображению катастрофы. В отличие от Вольтера и Гедеона Ломоносов отказывается от словесного описания страдания и гибели: "Однако не намерен я показывать больше таковых примеров, ниже красноречием распространять бедность столичного перуанского города Лимы, ни жестокой Лиссабонской судьбины"[21]. Подтекст этого выпада против поэтической эксплуатации бедствия двойной: и Гедеон, и Вольтер. Последний уже подвергся подобной критике в письме Руссо, который его упрекает в том, что тот своей поэмой "только увеличивает наши несчастия"[22]. Чуткость Ломоносова по отношению к данному вопросу говорит о том, что он осознанно вел эту полемику. Для него словесная репрезентация не нужна, ибо сама земля об этом рассказывает: "Не нужно больше представлять о низвержении городов земным трясением, ибо все лицо земное исполнено явственными сего доказательствами". Природа сама повествовательна и потому дает верное изображение своей истории.

Это положение позволяет Ломоносову узаконить взгляд естествоиспытателя; научное познание природы открывает те выгоды и преимущества мироздания, которые обычно скрываются за зрелищем разрушения. Таким образом подтверждается в нас сознание, "что мы большее излияние щедроты, нежели гнева небесного"[23], что нас примиряет с Богом и внушает доверие к будущему и к научному прогрессу. Там, где Вольтер и Гедеон апеллировали к человеческому сердцу, Ломоносов взывает к разуму, притом он накладывает ограничения человеческому взгляду: "Но обращается в мыслях ваших ужасный вид трясущегося лица земного! Отвратите, отвратите от того мысленные очи ваши... Посмотрите на благословенное свое отечество и сравните с другими странами. Увидите в нем умеренное натуры подземным огнем действие". Тектонически благополучное положение России по сравнению с другими странами становится знаком ее избранности. Ломоносов проповедует некий квиетизм, который опирается на сознание исключительности России и на умышленное отвлечение от катастрофы.

Здесь также ощущается имплицитная отсылка к подтексту полемики между Вольтером и Руссо. Сам Вольтер в своей поэме неоднократно предвосхищал обвинения в том, что он стихами провоцирует общественное беспокойство, а Руссо прямо обвинил его в том, что он "заставляет роптать"[24]. Да и свидетельства из Португалии о последствиях землетрясения, опубликованные в "Московских ведомостях" в 1756 г., рассказывают о продолжающихся общественных беспорядках вслед за катастрофой. Ломоносов был, безусловно, озабочен дестабилизирующим потенциалом событий и поэтому пытался отгородить от них Россию. В самом деле, ставя представление о Божьем вмешательстве в людские дела под сомнение, поэма Вольтера и разрушает концепцию монарха как богопомазанника, подрывая таким образом самодержавную трактовку власти[25]. Не случайно, что Ломоносов связывает заявляемое отсутствие землетрясений в России с мудрым правлением Елизаветы[26]. Проводится эксплицитная параллель между спокойствием русской природы и умиротворенностью русских подданных. Это – своего рода штамп панегирической литературы: подобная теория соответствий между отправлением власти и природными явлениями встречается во многих одах, и не только у Ломоносова, но здесь она приобретает определенную злободневность.

Ломоносов пишет свое Слово в контексте разразившейся семилетней войны, и военные события служат фоном для его проповеди. Представление о подземном огне, прорывающемся сквозь земную кору и причиняющем землетрясение, уже к концу Слова сменяется надземным огнем – метафорой войны, которую Елизавета призвана потушить своим "мироискательным воинством". Императрица здесь выступает орудием "строителя мира"; он, "разливший по земной поверхности воды и тем и ужасный внутрь ее огнь обуздавший... пламень войны дождем благодати и мир свой умирит"[27]. Как ни странно, после того как Ломоносов пытался доказать пользу землетрясений, он все-таки сулит их прекращение в некоем будущем, Богом санкционированном архитектоническом и геополитическом умиротворении.

Иными словами, Ломоносов отвечает Вольтеру почти по пунктам. Там, где Вольтер ярко описывает землетрясение, Ломоносов оспаривает желательность изображения катастрофы. Если Вольтер апеллирует к чувствительности, ставя рассудочное понимание природы под сомнение, то Ломоносов надеется исключительно на разум. Для первого природа "молчит", для второго она сама рассказывает о своем назначении. Если Вольтер упрашивает Бога разъяснить свой замысел, то Ломоносов доверяет способности науки выявить разумный мировой строй, свидетельствующий о благости Бога. Наконец, если у Вольтера человек предстоит Богу один на один, то у Ломоносова он пользуется посредничеством мирской власти, которая содействует в осуществлении Божьего промысла и этим легитимируется.

Одновременно Ломоносов отвечает и Гедеону. Если для последнего землетрясение является предостережением против духа современности,

то для Ломоносова оно акцентирует потребность в науке как способе осмыслить бытие. Ломоносов явно озабочен попытками церкви ограничить научную свободу и вытеснить идеологию просвещения. Поэтому в своей похвале Елизавете он как раз подчеркивает ее заслугу в качестве покровительницы науки. Не случайно, что в "Ежемесячных сочинениях", органе Санкт-петербургской Академии наук, выходят два текста по поводу землетрясения, подтверждающие положения Ломоносова о значении естествознания и напоминающие, что в истории человечества известно немалое количество природных бедствий, подобных и по масштабу и по последствиям, а это ставит под вопрос уверенность Гедеона в исключительности происшедшего[28].

Отсутствие прямых словесных перекличек с поэмой Вольтера, да и со Словом Гедеона, не должно нас смущать. Выступление Ломоносова и так было довольно смелым. В сентябре 1756 г. перевод поуповского "Essay on Man", составленный протеже Ломоносова Н.Н. Поповским, подвергся цензуре Святого Синода, ибо оно "все свои мнения на естественных и натуральных понятиях полагает"[29]. Если Поупа нельзя было выпустить в свет без такого вмешательства, то более радикального Вольтера – тем более. Согласно установленному обычаю, Ломоносов должен был представить свое сочинение императрице за день до публичного чтения[30]. Его выступление следует трактовать в контексте ужесточающейся цензуры и давления со стороны церковных властей. Но при этом обстоятельность, с которой Ломоносов опровергал главные положения философа, не оставляет сомнения в том, что он негласно его и имел в виду. Ломоносов хорошо знал произведения Вольтера. В своей библиотеке он имел издание Лиссабонской поэмы 1756 г., выпущенной вместе с поэмой "La religion naturelle"[31]. В 1757 г. Ломоносова попросили содействовать Вольтеру и предоставить ему разные документы для его истории Петра Великого, а 2 сентября, за четыре дня до обнародования "Слова о рождении металлов от трясения земли", Ломоносов отказался, ответив с характерной резкостью, что Вольтер "человек опасный"[32].

Оба слова, Гедеона и Ломоносова, были опубликованы и могли быть доступными Богдановичу в 1763 г., когда он приступил к переводу поэмы Вольтера. Но почему он взялся за перевод? Выпад профессора Рейхеля против Вольтера перекликался с озабоченностью Ломоносова потенциальным общественным резонансом землетрясения. События 1762 года и восшествие Екатерины на престол могли акцентировать ощущение нестабильности абсолютистской власти. Не менее важно то, что начало правления Екатерины ознаменовано оживлением интеллектуальной обстановки и ослаблением цензуры. Богданович поместил свой перевод в апрельском номере "Невинного упражнения", журнала, издаваемого им совместно с Е.Р. Дашковой, которая сыграла роль в перевороте. Дашкова собрала небольшой круг переводчиков и воспользовалась ситуацией смягчения цензуры, чтобы опубликовать ряд

переводов с французского, в частности из Вольтера, наряду с оригинальными стихотворными произведениями.

Тем не менее не следует преувеличивать политическую сторону деятельности Дашковой и ее круга. Она тщательно избегала любых комментариев на коронационные праздники, проходившие в это время в Москве[33]. И ее политические взгляды были менее радикальными, чем может казаться по ее интересу к английской парламентарной монархии[34]. К тому же стихи Богдановича начала 1760-х годов содержат немало весьма конвенциональных провиденциалистских образов. В оде Екатерине 1763 года Богданович и прямо пишет в духе абсолютистской теории, что

Сам бог на помощь нам предстанет,
Разя оружием твоим;
С твоим он громом купно грянет,
Твой гнев и свой покажет злым[35].

Наконец, сам перевод поэмы Вольтера смазывает политическую тему.

Главное отличие между Вольтером и Богдановичем заключается в том, что последний явно смягчает философскую окраску поэмы, усиливая вместо того ее риторичность. Вольтер снабдил поэму введением и длинными примечаниями, которые Богданович полностью пропускает. В свое время Серман высказал предположение, что Богданович должен был от них отказаться по цензурным соображениям и что он в результате ограничился отсылкой читателя к французскому оригиналу[36]. Однако по содержанию вольтеровские примечания как раз менее полемичны, чем стихи. В них, так же как и в предисловии, Вольтер неоднократно заявляет о своей вере в Бога. Пытаясь опровергнуть карикатурные пересказы поуповского оптимизма, Вольтер тем не менее приходит к выводу о необходимости Божьего откровения, отвергая идею о самодостаточности порядка творения и предостерегая против разного рода произвольных эксплуатаций провиденциализма. Он уповает на новое откровение, которое докажет не только всевластие Бога, но еще и его доброту. Примечания не сообщают ничего нового по сравнению с главными положениями, выраженными в стихах. Стихи его существенно более вызывающие и двусмысленные. Новым в примечаниях является лишь сам их язык, абстрактный философский дискурс, четко излагающий позицию автора и изобличающий логическую несостоятельность его оппонентов.

Разница между поэтической речью Вольтера и языком Богдановича ощутима с первых строк. Там, где Вольтер начинает с обобщающего восклицания ("O malheureux mortels! ô terre déplorable / O de tous les mortels assemblage effroyable" [1-2]), Богданович, отказавшись от философского универсализма, локализует события географически и акцентирует чувствительный аспект сцены ("Несчастливый народ! плачевная страна, / Где всех ужасных язв жестокость собрана!" [1-2]). В третьем стихе Вольтер продолжает философскую

оценку происходящего, акцентируя беспрерывность и бесполезность страданий, с точки зрения рассудка, что опять обобщает фокус внимания ("D'inutiles douleurs éternel entretien"). Богданович по контрасту восклицает: "О жалость вечная, воспоминанье слезно!". Как и у Вольтера, здесь предполагается присутствие субъекта высказывания, но субъекта не трезво оценивающего, а эмоционально вспоминающего. Другими словами, Богданович обнажает временную дистанцию, отделяющую его от катастрофы, но подчеркивает продолжающееся эмоциональное воздействие событий. В этом отличии проявляется поэтический замысел Богдановича: его перевод имплицирует акт памяти, а не восходит, как у Вольтера, к спонтанному отклику на злобу дня. А память здесь возводит события в моральный, сентиментальный и эстетический план.

Далее Вольтер бросает вызов философам рассудочного оптимизма, предлагая взглянуть на зрелище опустошения. Богданович ограничивается одним философом, что опять-таки придает его стиху более специфическую тональность словно задушевного диалога с определенным мыслителем. Вольтер показывает философам конкретную картину разрушенных зданий, изувеченных тел. Предполагается четкая видимость результатов землетрясения, поэт словно дает список того, что доступно наблюдению ("Accourez, contemplez ces ruines affreuses / Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses, / Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés, / Sous ces marbres rompus ces membres dispersés; / Cent mille infortunés que la terre dévore, / Qui sanglants, déchirés, et palpitants encore, / Enterrés sous leurs toits, terminent sans secours / Dans l'horreur des tourments leur lamentables jours!" [5-12]). Здесь подразумеваются некая продолжительность и умышленность акта наблюдения. Выдерживая всю сцену в настоящем времени, Вольтер отмечает синхронность умирания пострадавших и созерцания мыслителей. И когда он уточняет, что жертвы умирают "sans secours", он драматизирует беспомощность и бесполезность философов при зрелище разрушения. Богдановичу достаточно взглянуть на сцену, чтобы ею проникнуться, однако то, что открывается глазам, гораздо менее конкретно ("Приди, взгляни на сей опустошенный град, / На сей несчастный прах отцов, и жен, и чад; / Взгляни ты на сии разрушенные стены, / Под коими лежат раздавленны их члены" [4-8]). Здесь части тел не видны, они погребены под обрушившимися стенами, и можно узреть лишь прах людей, что физически более неопределенно. И дальнейшее описание умирающих жертв менее ярко и менее ужасает, чем у Вольтера ("Трепещут там в крови разбросанны тела, / Прекрасны домы их им сделалися гробы, / И, мучась, кончат жизнь среди земной утробы" [9-12]). Интересен при этом переход на совершенный вид при описании смерти: "И, мучась, кончат жизнь...", как будто говорящий не присутствует при их кончине. Создается ощущение, что сам поэт не верит, что следует смотреть. И это действительно так, поскольку речь идет об умозрительном наблюдении сквозь временную отстраненность от событий. Зато

применяются некоторые мелодраматические приемы, как упоминание членов одной семьи, или риторические контрасты, например между красотой зданий и их конечным назначением как гробов. Но главное то, что Богданович снимает проблематику моральности акта созерцания во время разворачивающейся катастрофы, которую Вольтер затронул также в романе "Кандид". Для Богдановича эта тема не имеет смысла, поскольку восемь лет спустя жертвам не поможешь. Зато возникает другая нить, а именно соотношение между памятью о катастрофе и поэзией. Поэзия становится органом сохранения коллективной памяти, что как раз легитимирует анахронический перевод Богдановича.

Далее Вольтер намекает на известный мотив созерцания кораблекрушения, который восходит к Лукрецию и породил богатые философские диспуты[37]. Если Вольтер называет пассивных зрителей морского несчастья "tranquilles spectators", ссылаясь на спокойствие, внушаемое философским отношением к бытию, то Богданович прямо именует их "нечувствительными сердцами". Его волнует не столько сущность философской житейской позиции, сколько важность сострадания как спонтанной и естественной реакции при виде страдания других. Иными словами, он превращает моральную дилемму Вольтера в апологию нерассудочного отношения к жизни. Обращаясь к философам, он прямо требует от них сочувствия к жертвам ("Жестокосердые! Имейте жалость к ним"). К тому же он пять раз использует производные формы от лексемы *вопить* в отношении как к жертвам, так и к поэтическому слову. Вольтер использует разные термины, что препятствует ассимиляции плача пострадавших речью поэта.

Слова для обозначения Бога также отличаются у двух поэтов. Вольтер любит использовать деистические обозначения, как "cause éternelle" или "éternel artisan". Не пытаясь переводить подобные абстрактные понятия, Богданович вполне удовлетворен обычными "Бог", "творец" или слегка менее обиходным "мой создатель". Очевидно, что он исходит из персоналистического представления о Боге. Не удивительно, что там где Вольтер пишет "Je respecte mon Dieu, mais j'aime l'univers", Богданович уточняет, что он Бога тоже любит, наряду с его творением ("Я Бога чту, люблю, но и люблю вселенну"). Где Вольтер внушает представление о неком рациональном высшем правосудии ("Il est libre, il est juste, il n'est point implacable. / Pourquoi donc souffrons-nous sous un maître équitable?" [77-78]), Богданович акцентирует благожелательность всевышнего ("Он сильный, праведный и милосердый царь; / Когда творец так благ, почто же страждет тварь?" [77-78]). Указание на вольность Бога сменяется его милостью. Отрицательная характеристика – Бог не неумолим – превращается в весьма обнадеживающее обещание, что он "милосердый". Философское pointe Вольтера ("Quand l'honnne ose gémir d'un fléau si terrible / Il n'est point orgueilleux, hélas! Il est sensible" [57-58]) Богдановичем передается по смыслу, но не философским языком ("Коль стонут смертные среди толиких бед, / Не гордость в них, увы! мученье вопиет").

Пропадает ключевая категория "sensible", но пафос темы только утрируется использованием церковно-славянского *вопиет*. При этом чуть ниже Богданович находит возможность включить фразу "На то ли вам даны чувствительны сердца?", передавая вольтеровское понятие "sensible", но в более конкретном приложении к человеческому сердцу.

Представления Богдановича о природе резко контрастируют с верой Ломоносова в естествознание. Богданович почти буквально переводит наблюдение Вольтера о том, что "La nature est muette, on l'interroge en vain". Он даже усиливает мысль о безысходности попыток постичь смысл творения через естественные науки. Где Вольтер говорит о природе как "l'empire de la destruction", используя определенное клише, Богданович более конкретно пишет "И разрушений лишь природа стала связь", намекая на причинно-следственный закон, по которому все приходит к разрушению. Таким образом, в противоположность представлениям Ломоносова, постижение законов природы только усиливает пессимизм.

Но главная тема, вырисовывающаяся под конец перевода, – это наше незнание себя. Здесь Богданович также заостряет то, что лишь бегло упоминалось у Вольтера ("Que peut donc de l'esprit la plus vaste étendue? / Rien; le livre du sort se ferme à notre vue. / L'homme, étranger à soi, de l'homme est ignoré" [197-199]). Избегая родового слова *l'homme*, Богданович переносит незнание в личный план: "Что могут самые пространнейши умы? / Ничто; своей судьбы не постигаем мы, / Незнаемы собой в своей несчастной доле". Это не просто абстрактная неосведомленность, с человеческой судьбой вообще ("le livre du sort"), но весьма личное отчуждение человека от самого себя, несмотря на любые попытки самопознания.

В самом конце поэмы Вольтер несколько игривым образом вспоминает, как халиф, прожив свой век, возвращается к Богу и ему приносит то, чего у Бога нет, как будто стараясь дополнить его совершенство. Список человеческих качеств, суммирующий суть земного бытия, весьма знаменателен. У Вольтера подчеркивается некая объективная ущербность человека ("Les défauts, les regrets, les maux et l'ignorance"). У Богдановича этот список превращается в следующий: "Грехи, неведенье, болезни, слезы, стон". *Грех* приходит на место *défauts*, наделяя ущербность человека более четкой религиозной окраской, имплицирующей его волю. *Défauts*, по контрасту, звучит более механистически. На второе место у Богдановича приходит *неведенье*, которое у Вольтера занимает последнее место. Это перекликается с единственным стихом в переводе Богдановича, не соответствующим оригиналу: "Хочу учитель быть – и ничего не знаю". Последние два слова – *слезы* и *стон* – видимо, призваны передать вольтеровское *regrets*, но они не только усиливают эмоциональность, но и уводят нас в метадискурсивный план. Поэт не в состоянии учить, поскольку он никакими особенными знаниями не обладает, но он может своим пением выразить жалость к подобным себе. Своим "стонущим" голосом он

призывает к состраданию. Это и есть для Богдановича смысл поэмы Вольтера и смысл поэзии в целом.

Итак, если Гедеон использовал события Лиссабона, чтобы осудить дух современности, оправдывающий человеческие грехи, если Ломоносов решил воспользоваться случаем, чтобы учить своих слушателей естественным наукам и заодно проповедовать значение науки для государства, то Богданович увидел в лиссабонском землетрясении повод для определения поэзии как слова, выражающего сострадание и призывающего к жалости по отношению к посторонним. Этот призыв к сочувствию он внедрил в определенную философию, опирающуюся на несомненную веру в Бога при полном агностицизме по отношению к законам и смыслу земного бытия. Это своеобразное сочетание веры и скептицизма и определило главную тему перевода Богдановича: обращение к самому себе и своим чувствам вместо изучения законов природы[38]. Таким образом, Богданович радикализирует то, что было заложено в зачатках у Вольтера. В соответствии с убеждением о беспомощности философии его текст избегает философского жаргона Вольтера. Вместо него он создает риторически приподнятую речь, рефлексирующую субъективное эмоциональное восприятие катастрофы. Этот текст, собственно, можно считать одним из первых манифестов русского сентиментализма и как таковой он задал особый тон русской поэтике стихийных бедствий.

Примечания

1 О дискуссиях относительно землетрясения и причиненного им разрушения см.: *Malcolm Jack.* Destruction and regeneration: Lisbon, 1755 // The Lisbon earthquake of 1755: representations and reactions. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2005:02 / Ed. Theodore E.D. Braun and John B. Radner. Oxford: Voltaire Foundation, 2005. P. 7-20. Специалисты расходятся в оценке количества погибших, но принято считать, что умерло по крайней мере 30.000 человек в самом Лиссабоне, не считая жертв в других местах, в том числе в Северной Африке. См.: *Braun Theodore E.D., Radner John B.* Introduction // The Lisbon earthquake of 1755. P. 2.

2 Многие погибли от разрушения церквей, в которых они искали убежище.

3 О рецепции поэмы Вольтера в Швейцарии, где автор тогда проживал, см.: *Gisler Monika.* Perceptions of the Lisbon Earthquake in Protestant Switzerland // The Lisbon earthquake of 1755. P. 247-264. О восприятии поэмы вообще: *Pomeau René.* Voltaire en son temps. T. 1. Paris: Fayard / Voltaire Foundation, 1995. P. 816-834.

4 Библиографию первых изданий поэмы см.: *Bengesco Georges.* Voltaire. Bibliographie de ses oeuvres. Paris, 1882-1885; reprint: Nendeln: Klaus Reprint Ltd., 1967. P. 166-170.

5 Вольтер в России: Библиографический указатель. 1735-1995. Русские писатели о Вольтере. М.: Рудомино, 1995.

6 См. *Богданович И.Ф.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1957. С. 241-244. Сравнение оригинальной публикации в "Невинном упражнении" (за

апрель 1763 г.) с этим изданием показывает, что последнее не без погрешностей, особенно в отношении пунктуации. Непонятно, каким изданием оригинала Серман пользовался. Его утверждение, что Богданович сократил количество стихов с 272 до 240 (с. 241), не подтверждается подсчетом. Обе поэмы содержат те же 234 строки. Более широкий контекст перевода см.: *Серман И.З.* И.Ф. Богданович – журналист и критик // XVIII век. Сб. 4. Л., 1959. С. 85-94.

[7] *Вагеманс Э.* Литературно-философская интерпретация Лиссабонского землетрясения: португало-франко-русская теодицея // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 111-121. Краткое обсуждение перевода см. в: *Заборов П.Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX века. Л.: Наука, 1978. С. 30-32.

[8] Цитаты из поэмы даются по изданию: Oeuvres complètes de Voltaire. T. 9. Paris: Garnier Frères, 1877. P. 470-479. В скобках приводятся указания на строки.

[9] Собрание лучших сочинений к распространению знания и к произведению удовольствия. Ч. 4. М., 1762. С. 231-232.

[10] *Серман. И.Ф.* Богданович – журналист и критик. С. 91.

[11] *Иеромонах Гедеон [Григорий Криновский].* Слово о случившемся 1755 году в Европе и Африке ужасном трясении // Собрание разных поучительных слов при высочайшем дворе ее императорского величества сказанных придворным ее величества проповедником Иеромонахом Гедеоном. Т. 2. СПб., 1756. С. 316-323.

[12] Там же. С. 318.

[13] Там же. С. 316. Ради краткости пропускаю некоторые примеры.

[14] Там же. С. 321.

[15] Там же. С. 318.

[16] Там же. С. 322.

[17] Там же. С. 318.

[18] *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 5. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1954. С. 295-347.

[19] Там же. С. 296.

[20] Там же. С. 344.

[21] Там же. С. 344.

[22] *Rousseau Jean Jacques.* Lettre à Voltaire, 18.08.1756 // Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau / Ed. R.A. Leigh. Vol. 4. Genève: Institut et musée Voltaire, 1967. P. 37-50.

[23] *Ломоносов М.В.* Op. cit. C. 296.

[24] "Le Poème de Pope adoucit mes maux, et me porte à la patience. Le vôtre aigrit mes peines, m'éxite au murmure, et m'ôtant tout hors une espérance ébranlée, il me réduit au désespoir" (*Rousseau Jean Jacques.* Op. cit. P. 38).

[25] См.: *Успенский Б.А.* Царь и Бог // Избранные труды. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 205-337.

[26] *Ломоносов М.В.* Op. cit. C. 345-346.

[27] Там же. С. 346.

[28] Размышления о землетрясениях. Из Дрезденских ученых ведомостей под № 6, 1756 года // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. Ч. 1. Апрель 1756. С. 326-329.

[29] *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1959. С. 1062.

[30] *Ломоносов М.В.* Письмо И.И. Шувалову, 2 сентября 1757 // Полное собрание сочинений. Т. 10. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1957. С. 525.

[31] *Коровин Ф.М.* Библиотека Ломоносова. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1961. С. 344. Определить, каким именно изданием поэмы пользовался Ломоносов, оказалось невозможно. Но то, что оно вышло совместно с "Поэмой о натуральной религии", говорит о том, что Ломоносов знал последнюю, более умеренную версию, кончавшуюся на оптимистической ноте. О разных вариантах поэмы см.: *Pomeau René.* Op. cit. P. 818-827. Пометки автора на полях копии поэмы, найденной в Петербурге, говорят о том, что он сам не верил в эти добавления к ее концу. См.: *Havens George R.* Voltaire's pessimistic revision of the conclusion of his "Poème sur le désastre de Lisbonne" // Modern languages Notes. 44:8. 1929. P. 489-492.

[32] См. указ. в примеч. 30 письмо И.И. Шувалову.

[33] См.: *Веселая Гаира, Фирсова Екатерина.* Москва в судьбе Екатерины Дашковой. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2002. С. 71.

[34] О политических воззрениях Дашковой, с подчеркиванием их консервативности: *Тычина Л.В.* Проблема самодержавной власти в политической концепции Е.Р. Дашковой // Е.Р. Дашкова: личность и эпоха. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2003. С. 36-42.

[35] *Богданович И.Ф.* Стихотворения и поэмы. С. 151.

[36] *Серман И.З.* Богданович – журналист и критик. С. 93.

[37] *Blumenberg Hans.* Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence. Cambridge: MIT Press, 1997.

[38] Ср. анонимную оду, которая предлагает ту же идею, но сопряженную с эпикурейской философией умеренности: "Ученья собирать плоды, / Приятны таковы труды: / Но есть ли сердца не умею / От прелестей приских спасти, / И жизнь покойную вести: / что в том, что много разумею? <...> Велик и низок человек, / И краток нам и долог век; / И медлим мы и начинаем: / Течение мы знаем звезде, / Далеких положенье мест, / Но только лишь себя не знаем" (Невинное упражнение. Январь 1763. С. 27-28).

Татьяна Степанищева

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕКСТЫ И ЛИТЕРАТУРНОСТЬ В ПЕРЕПИСКЕ В.А. ЖУКОВСКОГО И М.А. ПРОТАСОВОЙ (ЗАМЕЧАНИЯ К ТЕМЕ)

Переписка литераторов стала объектом научного изучения уже давно и рассматривалась с разных точек зрения. Наиболее очевидный случай – привлечение писем в качестве источника биографической информации. Столь же привычно соотнесение эпистолярия и художественных произведений литератора. В этом случае письма рассматривают как "творческую лабораторию", где разрабатываются новые приемы и формы творчества. В периоды, когда граница между жизнью и литературой становится предметом особенной рефлексии, внимание приходится на "пограничные" жанры словесности, и тогда переписка художественно искушенных корреспондентов (независимо от отношения к возможному ее обнародованию) может превращаться в совместно творимое литературное произведение. Применительно к началу XIX в. это отмечает У.М. Тодд III: "Письма, всегда являющиеся средством социальной коммуникации, могут становиться "литературой" в эпохи, когда доминируют аристократы-любители, в эпохи внимательного отношения к деталям повседневной жизни и в такой культурной ситуации, когда образованное общество само по себе становится произведением искусства"[1]. Исследователь описывает русскую культуру романтической эпохи – которой, по его мнению, было свойственно "олитературивание" эпистолярного жанра.

Нас будет интересовать случай, когда переписка литературно образованных корреспондентов не превращается в художественный текст и, можно сказать, даже стремится к удалению от литературности (литературной сюжетности). Особенно примечательно здесь то, что одним из корреспондентов был поэт, признанный "первым русским романтиком"[2].

История отношений Жуковского и его возлюбленной, М.А. Протасовой, описана достаточно подробно, чтобы не останавливаться на ее пересказе. Напомним только, что эта любовная драма практически сразу стала фактом не только личной жизни участников, но и культурным и литературным фактом. Интимная лирика Жуковского (и его творчество в целом) воспринималась довольно широким кругом читателей на фоне биографии поэта. В лирических сюжетах прочитывались биографические события. Таким образом, в

сознании образованного читателя начала XIX в. Жуковский представлял новый тип писателя, наиболее востребованный литературной модой: тип романтический, типологически близкий к байроновскому. Отношения поэзии и правды, литературы и жизни занимали как читателей, так и исследователей творчества Жуковского (о чем свидетельствует частое цитирование в их работах фрагмента "Жизнь и Поэзия – одно"). Однако переписка поэта до сих пор не рассматривалась под этим углом зрения, не была проделана работа и по выявлению литературных цитат и подтекстов. Наша статья имеет целью наметить подходы к этой теме на материале переписки Жуковского и М.А. Протасовой-Мойер, в частности, обозначить особенности обращения корреспондентов с литературными текстами. Так как переписка не ограничивается собственно письмами, а включает и некоторые дневниковые записи (предназначаемые корреспондентами друг для друга), то эти записи также войдут в поле рассмотрения.

Выбор материала обусловлен рядом причин: 1) любовная, интимная переписка особенно интересна, с точки зрения границ между поэзией и жизнью; 2) соотнесенность писем и адресованных дневников с лирикой пока не была описана; 3) интересна реакция адресата Жуковского: М.А. Протасова была его ученицей, усвоившей систему воззрений наставника, но имевшей и свою позицию по многим вопросам. Поэтому в письмах Протасовой мы будем искать, с одной стороны, преломления воззрений ее учителя и друга, с другой – непосредственной реакции на его идеи (сочувственной или полемической).

Мы ограничимся первым приближением к теме – рассмотрением непосредственно "литературных" фрагментов в переписке. К ним можно причислить упоминания авторов и произведений, выделив апелляцию собственно к произведениям Жуковского.

Тут обнаруживается примечательная особенность – Жуковский-литератор появляется в письмах нечасто и в ограниченной выборке текстов.

Основная масса "литературных" фрагментов приходится на ранние письма, относящиеся к середине 1810-х гг.(так называемые "письма-дневники", "синенькие книжечки", которыми обмениваются корреспонденты). Можно предположить, что это обусловлено особенным содержанием переписки названного периода: именно тогда Жуковский и М.А. Протасова были принуждены отказаться от надежды на брак и перестраивать свои представления о счастье. Писательский труд видится обоим спасением:

> Теперь поговорим о том, чего я от тебя требую. Tu me prometteras de t'occuper beaucoup. Basile, tes compositions feront ma gloire et mon bonheur [Ты мне пообещаешь больше заниматься собой. Базиль, твои сочинения составят мое счастье и мою славу][3].
>
> Вот мой *кодекс*. *Писать* (и при этом правило – жить, как пишешь, чтобы сочинения были не маска, а зеркало души и поступков). Это будет моею с тобой корреспонденциею. Слава моя будет твоею. Мне сладко теперь

думать о уважении, которое могу заслужить от отчества и которого причиною будешь *ты*. Эта мысль дает мне гордость и силу. Слава моя будет чистая и достойная моего ангела <...>.

Владимир будет написан. Мы не розно[4].

Планы конца 1814 года оформлялись в дневниковые записи, снабжаемые эпиграфами, отрывками из хорошо известных корреспондентам произведений. Чаще приводятся отрывки из стихотворений самого Жуковского, но набор их очень ограничен, как и круг произведений других авторов. Жуковский и Протасова цитируют его стихотворения "Мой друг утешительный!..", "Мой милой друг! Нам рок велел разлуку!..", "Песня" ("О милый друг! Теперь с тобою радость!..", подражание стихотворению Тидге "Vergiss mein nicht"), "К Филалету", "К самому себе", особенно часто – строку из "Теона и Эсхина" (варьируемую корреспондентами: "Все в жизни к великому/прекрасному средство"). Неоднократно появляется курсивом выделенное слово *вместе*, которое комментаторы новейшего собрания сочинений обозначили как цитату из "Эоловой арфы" ("Минутная сладость веселого *вместе*, помедли, постой")[5]. В записи Жуковского от 21 июня 1814 года приведена выборка стихов из седьмой песни поэмы Виланда "Оберон", содержащая излюбленную строку (множество раз повторенную потом в переписке) "Ein einziger Augenblick kann Alles umgestalten".

Устоявшееся мнение исследователей о том, что выбор цитируемого материала в письмах Жуковского и Протасовой объясняется биографически, а цитаты подбираются в соответствии с актуальными обстоятельствами, не может быть оспорено. Но материал позволяет, как нам представляется, уточнить некоторые особенности такого цитирования.

Переписка известна нам не полностью, поэтому предположения будут поневоле осторожными.

Обмен письмами в данном случае был вынужденной мерой. Как неоднократно отмечали сами пишущие, их послания отправлялись из одной комнаты в другую, поскольку общение между поэтом и его возлюбленной было ограничено волей матери М.А. (позднее – волей Воейкова). Из приведенной выше цитаты ("Это будет моею с тобой корреспонденциею") явствует, что литературные труды должны были заменить собою письма, которые подвергались "цензуре" третьих лиц. Это, очевидно, может объяснить появление необычных форм переписки – разнообразные "книжки", "листки" и адресованные "дневники" (например, на четной странице пишет один, на нечетной – другой). Сам жанр переписки признается ее авторами непригодным, так как не допускает искреннего высказывания. Причем речь здесь идет именно о восприятии жанра, а не о реальных обстоятельствах. Так, Жуковский просит Марию Андреевну вернуть ему письма, чтобы она могла "иметь полное спокойствие", но просит хранить свои дневники ("тетрадки"), о которых было известно Е.А. Протасовой и Воейкову: "Мои тетрадки сбереги. В них нечего переменять, кроме разве

одного – везде с е с т р а "[6]. Видимое противоречие может быть объяснено только через отношение Жуковского к эпистолярным жанрам.

Недоверие к переписке высказывается и иным образом:

> Что могу сказать тебе утешительнее того, что скажет тебе лучшая душа, какая только была на свете, твой Фенелон, которого ты понимать можешь. Я благодарю тебя за то, что ты его мне вчера присылала. Теперь знаю, что у тебя есть неразлучный товарищ и такой, который всегда умеет дать твердость, надежду и ясность. Я знаю теперь, что каждый день доставит тебе прекрасную минуту. Стоит только войти в себя, поговорить с добрым, нельстивым другом и все, что вокруг тебя, примет другой вид. Читай же эту книгу беспрестанно. В дополнение к Фенелону пришлю тебе Массильона[7].

Приведенная цитата показывает, что обмен письмами мог для Жуковского и его собеседницы заменяться обменом книгами. Фенелон и Массильон оказывались заведомо "благонадежнее" самого Жуковского. Чтение их моралистических сочинений могло замещать переписку без потери актуального содержания, потому что искомый смысл "вчитывался" в любой тематически подходящий текст. Достаточно было ограничиться отсылкой к совместно прочитанной книге, цитатой (иногда в одно слово), указанием на памятную дату ("Вот мы и в Дерпте! Милый Жуковский, завтра бывал счастливый для меня день. Сердце все еще не перестало роптать"[8]). Адресат без труда прочитывал (или вчитывал) смысл сообщения.

Как нам представляется, в этом обнаруживается основная причина "нелитературности" рассматриваемой переписки. Литература была другим уровнем коммуникации, который дополнялся перепиской. Новые стихотворения Жуковского становились известны сестрам Протасовым сразу по написании (в частности, они готовили чистовые рукописи для собрания 1814-15 гг.) – и эта "синхронность" биографическим событиям придавала лирике характер дневникового сообщения.

Здесь можно сделать одно попутное замечание об адресации стихотворений Жуковского. Среди них практически нет текстов, посвященных М.А. Протасовой. Видимо, это можно объяснить включением лирики в общий поток писем и дневников, имеющих единый адресат – очевидный для первых читательниц стихотворений Жуковского, сестер Протасовых.

Таким образом, лирика и эпистолярий образуют два слоя коммуникации, дополняющих друг друга и сложным образом почти не пересекающихся.

Это *не-пересечение* объясняет незначительное число отсылок к произведениям Жуковского в письмах Протасовой. Хотя здесь следует отметить своеобразие некоторых "литературных" фрагментов в ее письмах. Мария Андреевна в обращении к поэзии оказывается более свободна от сентиментального восприятия, чем сам поэт, способна к ироническому обыгрыванию возвышенных сюжетов и произведений, что он, очевидно, не поощрял. Так, в письме к сестре, А.П. Киреевской, Протасова рассказывает историю баронессы

Икскюль, называя ее "бедной романической жертвой" и "самой романической геройшей" (ирония очевидна). Семнадцати лет она была выдана замуж за барона, который не знал ничего, кроме лошадей и собак. Баронесса, представлявшая мужчин по романам, разочаровалась в муже и потребовала развода. Муж отказал ей почти все имущество, окружил самой нежной заботой (баронесса заболела чахоткой) и поселился в доме рядом с нею. В продолжение истории Протасова приводит цитату из баллады Шиллера "Ritter Toggenburg", которая в этом контексте приобретает иронический оттенок:

Und erbaut sich eine Hütte
Jener Gegend nach
Wo, (nicht das Kloster, aber die Liebliche ist)
Blickte stundenlang
Nach dem Fenster seiner Lieben,
Bis das Fenster klang,
Bis die *Liebliche* sich zeigte[9].

Уточнение, примечание в скобках меняет интонацию балладного отрывка, что соответствует интенции Протасовой, – она совершенно не склонна к романтизации житейских событий, а литературный код если и применяется к ним, то в снижающей, иронической функции.

В 1818 году эту балладу Шиллера переведет Жуковский. Тогенбург в его переводе вырастает до возвышенно-идеальной фигуры, гораздо более сантиментальной, нежели в оригинале[10]. Очевидно, что трансформация героя обусловлена "приращением" смысла: Жуковский перелагает сюжет чрезвычайно личный, близкий ему и потому вносит в балладу соответствующие интонации. Перевод говорит о явном несовпадении литературных вкусов учителя и ученицы, несовпадающих представлениях о соотношении "жизни" и "поэзии".

Шутливые применения в письмах Марии Андреевны даются и цитируемым произведениям Жуковского. Той же Киреевской она пишет 11 августа 1816 года:

> Здесь в большой моде Эоловы арфы, я заказала одну для тебя. Поставь ее в гостиной на окошко и скажи, чтоб в мое воспоминание *милые струны играли и были вестниками неизменной души*[11].

Просьба не ироническая, но, если учесть популярность "Эоловой арфы" Жуковского, такое использование цитаты обличает в Протасовой юмористическое отношение к "идеальной поэзии", несвойственное автору баллады.

В том же письме она цитирует послание Жуковского "К Батюшкову", непосредственно за приведенным выше фрагментом:

> Что, Дунька, если бы ты все ко мне писала, не загораживалась бы забором огорода, который за 1000 верст непроницаем[12].

Выражение взято целиком из послания Жуковского (1812):

С кем милая и друг,
Тот в угол свой забвенный
Обширныя вселенны
Всю прелесть уместил;
Он мир свой оградил
Забором огорода
И вдаль за суетой
Не следует мечтой[13].

У Жуковского этот фрагмент является частью описания поэтической идиллии ("забор огорода" должен защитить поэта от суеты внешнего мира). В письме Протасовой, которая, как мы видим, хорошо знала этот поэтический манифест, образ "перевернут" – Киреевская, пишущая мало и холодно, "отгородилась" не от чужих, а от настоящего друга. Возможно, причиной такого обыгрывания явилось не вполне гармоническое звучание строки Жуковского, навязчивое повторение консонантных групп, плохо согласующееся с идиллическим тоном фрагмента.

Из сказанного выше можно сделать вывод, что литературный подтекст в переписке Жуковского и Протасовой вполне прозрачен – в обоих смыслах: и понятен, и достаточно негуст. Общий круг чтения, сходство в воззрениях обуславливают сходство (хотя и не полное совпадение) эпистолярной манеры. Они обращались к небольшому общему корпусу литературных текстов, цитаты из которых являются сигналами, обозначающими и усиливающими духовную и эмоциональную близость корреспондентов. Таких сигналов немного, и их эмоциональная наполненность для поэта и его возлюбленной тем глубже, чем чаще эти сигналы используются.

Однако в позднем письме Протасовой-Мойер появляется реплика, которая заставляет несколько иначе взглянуть на литературные подтексты ее переписки с Жуковским. Осенью 1821 г. Протасова-Мойер пишет двоюродной сестре (А.П. Елагиной):

> Читаю я: ах, Дуняша! Я прочла Новую Элоизу и в таком от нея восхищении, что не понимаю, как могли мне позволить прочесть ее так поздно. Тот, кто прочел историю M-m de Wolmar, не может быть развращен примером Юлии. J'entends souvent les admiratrices... [Я часто слышу восторженных поклонниц] <*часть листа отрезана*> me font assez rougir. Et puis sa manière de se conduire avec ses domestiques? Et moi, j'ai si peu d'ascendant sur les miens [меня заставляют краснеть. И потом, ее обращение с прислугой? Я же имею так мало влияния на моих] – я выросла на их глазах, и они еще не привыкли думать, что меня даже должно страшиться. Что будешь делать? Желая скрыть от Мойера всевозможные домашние неприятности, таишь и то, чего бы не должно, а они употребляют эту любовь во зло. Mad. Wolmar была умнее! Вот тебе моя исповедь[14].

Если обратиться к творческой биографии Жуковского, то такое позднее знакомство его ученицы, возлюбленной, ближайшего друга с известнейшим романом Руссо покажется чрезвычайно удивительным.

Как было отмечено еще В.М. Истриным, знакомство с произведениями Руссо началось для Жуковского в кружке братьев Тургеневых, где исповедовался культ Руссо[15]. Особенно почитали Тургеневы "Новую Элоизу", которую Андрей Тургенев поклялся считать своим "code de morale во всем – в любви, в добродетели, в должности общественной и частной жизни"[16]. Столь же горячо отзывается о романе Александр Тургенев: несмотря на занятость в университете, обещает каждый день посвящать два часа "Новой Элоизе". Интерес к Руссо возникает и у Жуковского. В его библиотеке сохранилось женевское собрание сочинений Руссо 1782 г. в двенадцати томах, надписанное владельцем в 1800 году. Многие произведения имеют пометы Жуковского. Среди них трактаты "О происхождении неравенства", "О науках", "Суждение о вечном мире", "Письмо к Даламберу", "Исповедь", а также и "Юлия, или Новая Элоиза".

Пометы в тексте романа и записи на полях были опубликованы томскими исследователями в издании "Библиотека Жуковского в Томске". Они выявили более 220 различных помет и 25 записей, большей частью в начале романа. Как показывает Ф.З. Канунова, в оглавлении Жуковский помечает ключевые для развития романного сюжета главы: "как бы высвечивает логику внутреннего развития героев <...> начинающего поэта-романтика привлекало в эпистолярном романе Руссо всестороннее развитие эмоционального мира его героев с постоянным акцентом на нравственно-этических проблемах личности"[17]. Кроме этих глав, поэт выделяет в аннотированном оглавлении части романа, посвященные описаниям природы и нравов, изучению литературы и искусства, описанию счастливой уединенной жизни семейства Вольмар. Записи на полях обычно содержат размышления по поводу идей Руссо, практически отсутствует полемика с автором.

Этим интерес к Руссо и его роману не ограничился. В начале 1800-х гг. молодой литератор задумывал издать книгу переводов из Руссо (типа "Собрания образцовых сочинений"), в которую должны были войти и отрывки из "Новой Элоизы" (о дуэлях, о самоубийстве, о воспитании, прогулка на озере, путешествие по горам).

Приведенные данные показывают, что роман был прочитан Жуковским еще в юности, и прочитан очень внимательно (внимание поддерживалось и авторитетом друзей, особенно Андрея Тургенева).

Примерно тогда же, в начале 1800-х, Жуковский становится воспитателем своих племянниц, сестер Протасовых. К 1805 году относится дневниковая запись о влюбленности "в ребенка" (Маше Протасовой около 12 лет[18]). В 1806 г. Жуковский пишет два совершенно нехарактерных для него лирических текста – "Послание Элоизы к Абеляру" (перевод из А. Попа) и

отрывок перевода элегии из Парни. Их нехарактерность для "девственного" таланта поэта – в напряженности любовного чувства, в эротичности лирики. Отметим, что оба стихотворения датируются апрелем 1806 года, вскоре после дневниковой записи о влюбленности. Замысел перевода "Послания" возник гораздо раньше, еще в период Дружеского литературного общества. В 1802 году Андрей Тургенев просил Жуковского "оставить Элоизу" ему[19], и тот, видимо, согласился с просьбой друга. Перевод, однако, не был сделан, а смерть Тургенева отменила уговор, и Жуковский, под влиянием актуальных обстоятельств, вернулся к замыслу. Теперь страсть стала для него интересна не только как объект поэтического изображения, ее осмысление приобрело и автопсихологический оттенок.

Наше предположение о биографических причинах обращения к переложениям Попа и Парни подтверждается тем, что Жуковский вообще читал, неизменно "применяя" содержание книг к себе. В ранней дневниковой записи (10 июля 1805 г., через день после записи о влюбленности в Машу Протасову) сформулирован принцип чтения:

> Читая всякую книгу, надобно обращать внимание на себя, все применять к себе. Говорить: способен ли я к такой добродетели? имею ли такой порок? как приобресть первую? как уничтожить последний? Всякое чтение должно иметь целию образование нашего характера <...>

Так же и ранее прочитанные книги могли применяться к новым обстоятельствам.

Собственная история любви воспринималась Жуковским на фоне сюжетов об Элоизе и Абеляре и о "новой Элоизе" – Юлии и Сен-Пре. Параллель была очень заметной: любовь учителя и ученицы, воспитание возлюбленной, наличие социальных преград, а также негативное отношение родителей к этой любви, жертвенность детей по отношению к родителям, безукоризненная семейная мораль и т. п. Явная параллель заставляла Жуковского заглядывать в будущее, которое могло повторить романный сюжет. Очевидно, что это и было основанием для исключения "Новой Элоизы" из круга чтения Протасовых. Примем во внимание, что моральная позиция поэта поддерживалась и позицией самого "женевского парадоксалиста":

> Целомудренная девица романов не читает, я же предварил сей роман достаточно ясным заглавием, дабы всякий, открывая книгу, знал, что перед ним такое. И если вопреки заглавию девушка осмелится прочесть хотя бы страницу, – значит, она создание погибшее; пусть только не приписывает свою гибель этой книге, – зло свершилось раньше. Но раз она начала чтение, пусть уж прочтет до конца – терять ей нечего[20].

Учитель пытался оградить свою ученицу от просвещающего (развращающего) воздействия романа более всего потому, что опасался примера, тем более влиятельного, что параллель ситуаций была слишком прозрачна.

Специально отметим, что Жуковский не считал поведение Юлии безнравственным. Об этом свидетельствует возмущенная запись в его записной книжке (осень 1808 г.): "М.Н.М. <М.Н. Муравьев> называет Пассекшу русскою Нинонею, а Руссову Юлию б.....!!!"[21].

Жуковский строит свои представления о семейном счастье на основании идей Руссо. В круг этих представлений вписаны уединение, умеренность, следование естественным побуждениям, отказ от светской праздной жизни, отсутствие ограничений, которое есть залог невинности и препятствие пороку, общий труд. В дневниках середины 10-х гг.содержатся подробнейшие планы организации совместной жизни семьи Воейковых – Протасовых и Жуковского. Они основаны на принципах, усвоенных, конечно, не только из романа Руссо, но в целостном виде отображенных именно в нем. Планы поэта по созданию "сладостного *вместе*" встречали самое горячее сочувствие у его учениц.

Так же позднее Жуковский будет строить планы совместной жизни с семьей Мойеров: сладостный совместный труд ради счастья Марии Андреевны. В этом союзе распределение ролей проводилось точно по модели отношений Юлия – Вольмар – Сен-Пре (и так же не было реализовано).

Барышни Протасовы, предположительно, еще в ранней юности начали читать Руссо, но в избранных отрывках (тех самых, которые Жуковский отбирал для "Собрания образцовых сочинений"). Таким образом, "Новая Элоиза" все же присутствует в ряду принципиальных для их воспитания произведений, но в преображенном виде, как бы вне сюжета – Протасова усваивает комплекс моральных принципов и житейских правил, авторизованных для нее Жуковским. Они становятся для нее руководством в домашней и семейной жизни.

Процитированный выше отрывок из ее письма говорит как раз о таком восприятии "Новой Элоизы" в процессе чтения. Можно лишь предполагать, что могло заставить автора письма краснеть. Грех Юлии представляется читательнице извинительным, его заслоняет добродетель мадам Вольмар. Особенно же впечатляют Протасову житейский ум героини, ее способность управляться с семейными делами, с прислугой, выстраивать отношения с мужем.

Таким образом, можно добавить к числу литературных подтекстов не только переписки, но и отношений поэта с его возлюбленной – роман Руссо. Это подтекст, известный до поры лишь одному участнику переписки и скрываемый от другого. Но и второй корреспондент оказывается втянут в игру по правилам "Новой Элоизы", при том, что игра скрывается – во избежание повторения сюжета. Характерно, что в переписке с самим Жуковским М.А. не упоминает о чтении, равно как и он сам, – даже после ее знакомства с романом. Нельзя исключать и того, что Протасова все-таки представляла себе роман в целом: трудно поверить, что этот популярный и важный для русской культуры начала XIX в. сюжет был ей решительно неизвестен. Однако даже если Протасова и читала роман или – что вероятнее – слышала пересказ сюжета, она

вела себя так, как предлагал ей "сценарий" Жуковского, и повторение истории Сен-Пре и Юлии оставалось скрытым.

Позднее Жуковский решительно выводит Руссо и его "Новую Элоизу" из сферы своих литературных интересов. Цитируя именно в 1821 году афоризм Руссо "Прекрасно лишь то, чего нет" в рассуждении о прекрасном (связанном со стихотворениями о Лалла Рук), поэт не обозначает источник цитаты – роман о Новой Элоизе. А в 1833 г. и вообще замечает, что:

> нет ничего скучнее "Новой Элоизы". Я не мог дочитать ее и в молодости, когда воображению нужны более мечты, нежели истина. Попытался прочитать ее здесь и еще более уверился, что не ошибся в своем отвращении. Для великой здешней природы и страстей человеческих Руссо не имел ничего, кроме блестящей декламации (из письма И.И. Козлову)[22].

Литературные ориентиры Жуковского на протяжении его творческого пути, конечно, эволюционировали. Но, как нам представляется, в данном случае изменение объясняется именно той ролью, которую роман Руссо сыграл в судьбе поэта и его возлюбленной. Сюжет биографический все-таки пошел точно вслед за литературным сюжетом, повторил его. И поэтому Жуковский в конце концов отказывается даже от негативных суждений о Руссо и демонстративно умалчивает о своем отношении к нему:

> Мой дом в поэтическом месте, на самом берегу Женевского озера, на краю Симплонской дороги: впереди Савойские горы и Мельерские утесы, слева Монтре на высоте и Шильон на водах, справа Кларан и Веве. Эти имена напомнят тебе и Руссо, и Юлию, и Бейрона. Для меня красноречивы только следы последнего (из письма к И.И. Козлову)[23]

Высказанные нами догадки дают основания предполагать, что в понимании Жуковского отношения "жизни" и "поэзии" иногда становились враждебными: литературный сюжет, претворяясь в "жизнь", приобретал неожиданный трагизм.

Примечания

1. Тодд III У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1996. С. 8-9.
2. Вопрос о соотношении репутации и творческого метода Жуковского мы при этом оставляем в стороне.
3. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. М., 2004. Т. XIII. С. 89.
4. Там же. С. 91. Ср. также в дневнике Жуковского планы на будущую жизнь: "Мне: Проза – все писать такое, что было бы дост<ойно>. Стихи – слава ей (курсив наш. – Т.Ф.). Св. Писание – моя исповедь" (Там же. С. 63).
5. Можно предположить, что движение формулы было обратным: к 1814 г. "домашний язык" в круге Протасовых – Жуковского уже выработался и "вместе"

уже приобрело особенный смысл (так называли чаемую всеми "идеальную" жизнь).

[6] Письмо от 29 марта <1815 г., Дерпт> – см.: Письма В.А. Жуковского // Русская старина. 1883. Март. С. 672.

[7] Письма В.А. Жуковского. С. 671. Ср. также: "У тебя есть Фенелон и твое сердце. Довольно! Твердость и спокойствие, а все прочее Промыслу" (Там же. С. 668).

[8] Письмо от 2 августа 1819 г., Дерпт – см.: Уткинский сборник. Т.1: Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / Под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904. С. 228.

[9] Письмо от 2-12 августа 1815 года – см.: Уткинский сборник. С. 154.

[10] См. об этом: Немзер А. "Сии чудесные виденья..." // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. "Свой подвиг свершив...". М., 1987.

[11] Уткинский сборник. С. 175.

[12] Там же.

[13] Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1999. Т. I. С. 197.

[14] Уткинский сборник. С. 263. Текст, к сожалению, дефектен, поэтому содержание реплики М.А. может быть реконструировано лишь с некоторой степенью достоверности.

[15] Истрин В.М. К биографии Жуковского (по материалам архива бр. Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. Ч. XXXII. С. 205-237.

[16] Цит. по: Библиотека Жуковского в Томске. Ч. II. Томск, 1984. С. 231.

[17] Там же. С. 282.

[18] Жуковский называет свою племянницу "ребенком", но, видимо, для него это скорее психологическая, чем возрастная характеристика. В подтверждение здесь можно указать на стихотворение "<В альбом 8-летней Н.Д. Апухтиной>":

Тебе вменяют в преступленье,
Что ты милее всех детей!
Ужасный грех! И вот мое определенье:
Пройдет пять лет и десять дней,
Не будешь ты тогда милее всех детей:
Ты будешь страх сердец и взоров восхищенье!
(Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. I. С. 163).

Через пять лет Апухтиной исполнилось бы 13 лет – всего на год больше, чем "ребенку" Маше Протасовой, и этот возраст для поэта уже вполне совместим с влюбленностью.

[19] "После первого письма твоего об "Элоизе" я было задумался и начал об этом размышлять и после второго <...> скажу тебе: брат, оставь мне "Элоизу"! Признаюсь тебе в моей слабости, я ни к чему иному не готов, о ней много думал..." (Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публ. В.Э. Вацуро и М.Н. Виролайнен // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 420); "...оставь уж мне испытать над ней свои силы" (Там же. С. 418).

[20] Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. М., 1961. Т. II. С. 10.

[21] Цит. по: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. XIII. С. 51.

[22] Русский архив. 1867. № 5-6. С. 381.

[23] Жуковский В.А. Собрание сочинений. В 4 т. М.-Л., 1960. Т. IV. С. 599.

Тимур Гузаиров

В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО ПРАВИТЕЛЯ: ЖУКОВСКИЙ ПРИ ДВОРЕ НИКОЛАЯ I

На примере двух эпизодов из придворной биографии Жуковского мы рассмотрим две модели поведения поэта по отношению к членам императорской семьи. Эти модели можно назвать "внутренняя" ("карамзинская") и "внешняя" (публичная).

За Жуковским в конце 1810-х – начале 1820-х гг.закрепилась репутация придворного поэта, склонного к идеализации и поиску *прекрасного*, но отличающегося самостоятельной позицией, в том числе по отношению к императору. Напомним известные слова Вяземского, писавшего А. Тургеневу 7 августа 1819 г.: «...он себя, то есть поэзию, переносит во все недоступные места. Для него дворец преобразовывается в какую-то святыню, все скверное очищается перед ним; он говорит помазанным слушателям: "Хорошо, я буду говорить вам, но по-своему", и эти помазанные его слушают» [Воспоминания: 216]. По сути, слова Вяземского точно характеризуют стратегию Жуковского-идеолога в целом: преобразовывать своим словом (письмами, сочинениями, проектами) придворный мир в идеальную модель общественного устройства. Такая позиция с особенной ясностью проявилась в николаевское царствование, когда Жуковский занял должность наставника наследника престола.

Жуковский и Николай I по-разному ее понимали. Жуковский претендовал на роль *архитектора* николаевского царствования; Николай I, однако, отводил "своему" поэту роль *певца* официальной идеологии[1]. Несовпадения в коммуникативных ожиданиях содержали в себе зерна конфликтных ситуаций и таили опасность разрушить возникшее в 1817 г. взаимопонимание между Жуковским и императорской четой.

В мае 1826 г. поэт уехал для поправки здоровья за границу, где пробыл до октября 1827 г. С января 1827 г. он начал работать над "Запиской о Н. Тургеневе". Жуковский пытался доказать невиновность перед законом заочно осужденного "декабриста без декабря". Вся история заступничества за Н. Тургенева[2] – это диалог о праведном и милостивом государе. В течение 1826-1830 гг.императору было представлено несколько оправдательных записок и писем. Все сочинения можно разделить на две группы, в зависимости от избранной тактики ведения диалога с царем.

К первой группе относятся тексты, авторы которых, анализируя отчет Следственной Комиссии, пытались доказать, что Н. Тургенев по закону не должен быть осужден. Вторую группу составляют письма с просьбой о монаршей милости Н. Тургеневу. Соответственно Николаю Павловичу предлагали одновременно две различные роли – быть "праведным государем" и/или "милостивым монархом"[3].

26 марта 1826 г. А. Тургенев писал императору: "Оправдание его в руках вашего императорского величества. <...> **Милосердие, нет, справедливость** <здесь и далее выделено нами. – *Т.Г.*> сего требует" (цит. по: [Дубровин: 63]). Жуковский в черновике "Записки о Н. Тургеневе" (июль 1827 г.) также отказался от "милости" и требовал от государя исключительно "правосудия". Он резюмировал: "Для осуждения нет повода, для оправдания есть повод – следственно, снять осуждение" [Жуковский: XIII, 287]. Однако в представленном на высочайшее рассмотрение варианте сочинения (конец 1827 г.) поэт уже менее категоричен. Ср. слова из последнего абзаца:

> Итак, по обстоятельствам нельзя уже снять с него приговора [по крайней мере, теперь нельзя], то сама **справедливость требует облегчить его положение** <...>. Если государь окажет ему милость, повелев миссиям не тревожить его нигде в Европе вне России, то сия **милость будет в то же время и справедливостью** [Жуковский 1902: X, 23].

Характерно, что Жуковский, отказываясь от "правосудия", смягчил тургеневскую идею. Теперь "справедливость" не требует "оправдания", она предполагает *лишь* облегчение участи осужденного.

В апреле 1827 г. Николай I одновременно получил два письма. Н. Тургенев убеждал царя:

> Пред Вашим Императорским Величеством **я виновен**. К Вам, Всемилостивейший Государь, и обращаюсь. <...> Приношу, Государь, к Вашему трону мою исповедь <...>. Судьи мои те, кои могли поставить меня наряду с изменниками и убийцами, не примут ее. Но Вы, Государь, **судья моих судей**, обратите на нее взгляд внимательный. <...> Екатерина сказала: лучше простить десять виновных, чем наказать одного невинного. **Я невинен**, а Вы на престоле Екатерины [Тургенев: 30; 32].

Тургенев признал себя виновным перед государем-человеком, но продолжал считать себя невиновным перед государем-судьей. Такая тактика была рассчитана на попадание хотя бы в одну мишень: монарх – человек может помиловать или монарх – гарант закона должен оправдать его, заочно осужденного.

Со своей стороны Жуковский в письме к Николаю, разделив понятия "правосудие" и "милость", обратился к иной традиционной формуле – апеллировал к христианской каритативной этике (о которой применительно к пушкинской "Капитанской дочке" см.: [Долинин 2006]):

> Государь, снова прошу о Николае Тургеневе, но уже **не о его оправдании** <...>. Прошу ваше величество **об одном милосердии**. <...> Младший <С.И. Тургенев. – *Т.Г.*> потерял рассудок: он умер в Париже на руках у меня и у старшего брата. Государь, сие несчастное сумасшествие, сия преждевременная смерть суть следствия вызова, сделанного по подозрению, оказавшемуся несправедливым: они дают **мертвому право на милосердие ваше** к живому осужденному (цит. по: [Дубровин: 66-67]).

Основанием для подобного обращения послужила трагическая судьба младшего из братьев Тургеневых. На изменение тактики ведения диалога с монархом мог оказать влияние и другой факт. Весной 1827 г. по приказу Николая I из тюрьмы был освобожден Тимотеус фон Бок[4]. Факт его умопомешательства был известен. Как установила М. Салупере, в октябре 1820 г. в Берлине великий князь Николай Павлович намекнул Г. Боку о сумасшествии его брата; эту встречу, кстати, организовал Жуковский (см.: [Salupere 1998]). Милость Николая I, оказанная Т. фон Боку, продемонстрировала способность царя прощать политических преступников, поступать согласно христианским этическим предписаниям.

Николай I обладал репутацией государя, уважающего закон и правосудие (см.: отчеты Бенкендорфа [Россия под надзором]). Работа по кодификации законов всеми воспринималась положительно. Однако в понимании проблемы "закон и частный человек" между поэтом и царем/властью существовали принципиальные отличия.

1 ноября 1827 г. после встречи с Д.В. Дашковым (будущим министром юстиции), который ознакомился с "Запиской о Н. Тургеневе", Жуковский записал в дневнике:

> Дашков сказал: нельзя жертвовать обществ<енным> благом частному, хотя бы оно было основано и на несправедливости. Не должно признаваться в несправедливости, оказанной лицу частному.

Затем поэт комментирует:

> Это правило вредное. Надобно, чтобы правительство признавало выше всего справедливость. Благо общее, ничем не определенное, существующее в идее, более или менее несправедливое, может ли быть предпочтено справедливости частной, определенному, верному [Жуковский: XIII, 297].

Для Жуковского ценность частного человека, его настоящее положение важнее абстрактного понятия об общем будущем благе. Забота монарха должна заключаться в справедливом отношении к каждому подданному, его сохранении и защите. Показательно, что в 1829 г. поэт, развивая свое рассуждение, выраженное в письме к царю в 1826 г., вместо фразы "правосудие, ибо в нем и милосердие Царей и свобода народов" ввел в статью ("Польза истории для государей"), предназначенную в журнал "Собиратель", новый текст:

> ...уважай и личную безопасность и права и мысли каждого, и охраняй их законом от самовластия исполнителей закона, кои под видом угождения воле царя утесняют человечество в подданных [Жуковский 1902: X, 24].

Поэт также изменил выражение "свобода и порядок" на "свобода и **нерушимость** законов". Выдвижение новых требований к монарху стало следствием соприкосновения Жуковского с реальностью николаевского царствования. Здесь, кроме историй заступничества за Пушкина, Вяземского, Н. Тургенева, можно указать также на ходатайство поэта перед императором за дарование права для А. Тургенева на свидание с осужденным братом за границей.

В архиве Жуковского хранится черновик письма к императрице, написанный на русском и французском языках и датированный 1827 г.: "Он <А. Тургенев> не сможет навестить этого последнего <Н. Тургенева>, чтобы не навлечь на себя гнева Его Императорского Величества; <...> он <...> просит дозволения хоть на минуту увидеть этого брата <...>. Неужели эта просьба будет отвергнута Нашим великодушным Императором..." [Жуковский 1827]. Разрешение не было дано. Позднее А. Тургенев нарушил запрет императора – 8 февраля 1828 г. он увиделся с Н. Тургеневым в Англии. В апреле 1830 г. между Жуковским и Николаем состоялся неприятный разговор, поставивший их взаимоотношения на грань разрыва (см. подробнее: [Самовер 1995]). В 1831 г. государь потребовал объяснения от поэта, который встретился с А. Тургеневым, вернувшимся из-за границы в Петербург. Жуковский подробно описал причины приезда своего друга и ручался перед императором в том, что "А. Тургенев не примет и не способен принять участия ни в чем вредном для России" (цит. по: [Модзалевский: 154]).

Повседневное общение между поэтом и императором/императрицей способствовало, в итоге, умиротворению двух остро полемизировавших сторон. Принципиальные, внутренние противоречия оставались, но внешнее напряжение спадало. Личные контакты во многом питали иллюзии и надежды Жуковского на императора. Характерен его отзыв: "У государя первое чувство всегда прекрасно, потом его стараются со всех сторон испортить; однако, погорячившись, он принимает правду" [Смирнова-Россет 1989: 20]. Жуковский имел возможность наблюдать Николая Павловича с лучшей стороны и считал, что обязан оповестить о его прекрасных качествах широкую аудиторию.

22 августа 1831 г. поэт переводит стихотворные надписи С.Г. Шпикера к альбому, посвященному Берлинскому придворному празднику 1821 г., который, как известно, отразился в стихотворениях "Лалла Рук", "Явление поэзии в виде Лалла Рук", обращенных к Александре Федоровне. Автор послания на рождение великого князя Александра Николаевича[5] стал в 1821 г. поэтом великокняжеской семьи.

В ноябре 1832 г. Жуковский написал первые 17 строк повести "Наль и Дамаянти". Источником было одноименное сочинение Ф. Рюккерта, вышедшее в 1828 г. 16 мая 1837 г. Жуковский, вернувшись к оставленному замыслу,

заново перевел отрывок из древнеиндийского эпоса. Сравним начальные строки в двух текстах.

Рюккерт (1828):

Es war ein Fürst, mit dem Ruhm bekannt,
Nala der Sohn Wirasen's genannt,
Begabt mit jeglicher Tugend,
Tapferkeit, Schönheit und Jugend[6]

[Rückert: 1].

Жуковский (1837):

Жил был в Индии царь по имени Наль, Виразены
Сын, обладатель Нишадского сильного царства. И этот
Царь был славен делами, во младости мудр и прекрасен

[Жуковский: XIV, 51].

В 1837 г. Жуковский, не знавший санскрита, был вынужден в целом следовать за текстом Рюккерта. Приведем теперь отрывок 1832 г. и выделим те лексемы, которые не встречаются ни в немецком переводе, ни в окончательном варианте Жуковского:

Жил царь, **сильный, могучий** и славный,
Нала, сын Виразены **державный,**
Был он создан людям на радость;
Все он имел: красоту, мужество, младость.
Он возвышался над всеми земными царями,
Словно как бог богов над всеми другими богами.
Всю землю <он как> солнце в лучах озарял,
Премудро Нишадской страной обладал,
Слыл он в Индии первым царем,
Сильный рукою и сильный умом,
Усердный духовных мужей почитатель,
Умный писаний святых толкователь,
В храме набожный жертв сожигатель,
Смиритель буйных желаний своих.
Радость для добрых, ужас для злых,
Тайная дума пламенных дев,
Агнец с друзьями, с противными лев...

[Жуковский 1960: III, 551].

Начиная только с четвертой строки Жуковский стал двигаться вслед за текстом Рюккерта. Первые три составлены из оригинальных эпитетов и фразы ("Был он создан людям на радость"), относящихся к характеристике именно государя. Это обстоятельство представляется значимым.

Напомним, что первые строки "Наля и Дамаянти" были написаны поэтом в преддверии активного идеологического творчества 1833-1834 гг.Образ восточного правителя корреспондировал с идеальным портретом русского монарха. Николай I, по общему мнению современников, был самым красивым царем, обладал мужеством и силой, отличался религиозным чувством; о его преклонении перед женщинами, как и о верности дружбе, много говорили в обществе (см., например: [Смирнова-Россет 2003]; [Выскочков 2003: 481-492, 566-584]).

В 1833 г. Жуковский создал (варьировав свои стихи 10-х гг.) гимн "Боже, Царя храни!". Обратим внимание на ключевые характеристики правителя, которые употребляет поэт в двух столь разных сочинениях. В гимне царь такой же, как в переводе, – "Сильный, Державный", он также правит "на славу нам, / на страх врагам" [Жуковский: II, 292]. В 1837 г. Жуковский, перерабатывая отрывок 1832 г., полностью изменил первые три строки, которые в читательской памяти вызывали бы текст гимна.

Перевод повести был закончен 16 декабря 1841 г. 16 февраля 1843 г. поэт написал посвящение, адресованное дочери царя Александре Николаевне. Здесь Жуковский вспомнил Александру Федоровну на празднике 1821 г., когда она была в костюме Лалла Рук, а Николай Павлович – в костюме восточного принца. Образы влюбленных Наля и Дамаянти могли быть спроецированы на императора и императрицу – счастливую семейную пару. С этой точки зрения, в переводе 1837-1841 гг.на первый план выходил образ монарха-человека. 4 февраля 1844 г. Жуковский просил М.Ю. Виельгорского доставить по экземпляру книги каждому члену императорской семьи.

Опубликованный в 1844 г. полный перевод повести "Наль и Дамаянти"[7] продолжал идеологическую практику Жуковского первой половины 30-х гг., целью которой было воспеть идеальный образ монарха. В 1843 г. поэт также написал одно очень показательное стихотворение – "Завидую портрету моему!"[8]. Русскому монарху посвящены такие строки:

Вождь настоящего, могучий друг
Свободы, буйства враг, небесной правды
Свершитель на земле, державный гений
Неутомимо бодрствует для блага.

Святилище, где **добрый царь наш** верно
Им знаемому Богу служит, **сердцем**
Постигнув тайну царского призванья.

[Жуковский: II, 334]

Обрисовав репутацию русского царя ("буйства враг"), Жуковский возвысил Николая I как правителя, по сути, до идеального монарха, ибо он, государь-человек, познал и исполнял свое божественное предназначение на

земле. Россия, благодаря его деятельности, превратилась в "святилище", в "Эдем", вход в который охраняет "Ангел с пламенным мечом". Образ императора конструировался поэтом из двух ипостасей: реальной и желаемой (т. е. из тех идеальных черт характера, которые, как искренне считал Жуковский, были Николаю присущи).

В программной статье 1840-х гг."О поэте и современном его значении" Жуковский писал: "...прекрасное существует, но его *нет* <...>. оно есть восхитительная тоска по отчизне, темная память об утраченном, искомом и со временем достижимом Эдеме" [Жуковский 1985: 330-331]. Вопрос о достижимости небесно-земной гармонии был определяющим как для мировоззрения, так и для поэтики поведения поэта. Как мы пытались показать, в общественно-политической сфере Жуковский был нацелен на поиск *прекрасного* – на воспитание и/или создание идеального монарха, что предопределило характер его идеологического творчества. Благодаря этому две роли: избранная поэтом роль архитектора николаевского царствования (не признанная императором) и роль певца официальной идеологии (которая была желательна для Николая) смогли совместиться в деятельности Жуковского, цель которого мыслилась как "пересоздание своими средствами создания Божия" [Там же: 331].

Противоречия между действительным и идеальным мирами приводили к внутренним кризисам. Выход из мировоззренческого конфликта поэт видел в постижении божественного замысла и исторических законов. В 1850 г. он подготавливал к печати том своей духовной прозы, включавший статьи на религиозные, педагогические, политические темы. Всеобщая история и духовный путь частного человека оказались взаимозависимыми, параллельными и соединенными в едином поиске гармонии и Бога. Характерно, что Фридрих-Вильгельм IV сетовал в письме к поэту на то, что тот в свое время не занял должности ни министра духовных дел, ни министра народного просвещения. Идеалистический прагматизм Жуковского мог, однако, реализоваться исключительно в литературном, а не государственном творчестве.

Примечания

[1] См. подробнее в нашей работе "Жуковский – историк и идеолог николаевского царствования" [Гузаиров 2007].

[2] Н. Тургенев не предстал перед судом, так как с апреля 1824 г. был за границей и не вернулся по требованию Следственной комиссии в Петербург. Неявка в суд была расценена как подтверждение его вины. Согласно приговору, Н. Тургенев был признан виновным по первому разряду, приговорен к смертной казни, замененной после монаршей конфирмации вечной каторгой. См. об этом эпизоде подробнее в нашей статье «Способы трансформации фактов в "Записке о Н. Тургеневе" В.А. Жуковского» [Гузаиров 2004].

[3] О соотношении милости и правосудия см. в статьях Ю.М. Лотмана [Лотман 1995], В.Э. Вацуро [Вацуро 1986]. "Апелляция к милости <...> призвана напомнить государю о личной, иррациональной природе его отношений с каждым членом дворянского сословия, и в то же время означает отказ от более законных претензий" [Неклюдова 2000: 210].

[4] Т.Э. фон Бок – лифляндский дворянин и дерптский знакомый Жуковского, адресат нескольких его дружеских посланий середины 10-х гг.В 1818 г. фон Бок отправил Александру I письмо, в котором откровенно высказал свое весьма критическое мнение о внутренней политике. В том же году фон Бок, объявленный сумасшедшим, был заключен в Шлиссельбургскую крепость.

[5] Ее Императорскому Высочеству Государыне Великой Княгине Александре Федоровне. М.: Типография императорской медико-хирургической академии, 1818.

[6] Подстрочный перевод:

Был государь, славой известный,
Нала сын Виразены названный,
Одаренный каждой добродетелью,
Мужеством, красотой и молодостью.

[7] Выдвинем крайне осторожно следующую гипотезу. Фабула "Наля и Дамаянти" с определенными оговорками могла быть прочитана в целом через код событий междуцарствия 1825 г. Действие повести начинается с проигрыша в кости Налем брату Пушкаре своего престола. Заканчивается история не счастливым воссоединением возлюбленных, а возвращением престола (отыграл у брата) законному правителю. Наль, пройдя через все испытания, доказал свое право на престол. С этой точки зрения, Николай I – Наль стал законным государем потому, что он в ниспосланных ему Провидением испытаниях показал себя истинно достойным царского венца.

[8] Согласно комментарию А.С. Янушкевича, "стихотворение <...> является надписью к портрету Жуковского работы немецкого художника Теодора Гильдебрандта (1804-1874). Этот портрет был написан для прусского короля Фридриха Вильгельма IV <...> и находился во дворце Шарлоттенбург" [Жуковский: II, 732].

Литература

Вацуро 1986 – *Вацуро В.Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII.

Воспоминания – В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подг. текста, вступ. ст. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича. М., 1999.

Выскочков – *Выскочков Л.* Николай I. М., 2003.

Гузаиров 2004 – *Гузаиров Т.* Способы трансформации фактов в «Записке о Н. Тургеневе» В.А. Жуковского // Лотмановский сборник. 3. М., 2004.

Гузаиров 2007 – *Гузаиров Т.* Жуковский – историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007.

Долинин 2006 – *Долинин А.* Вальтер-скоттовский историзм и «Капитанская дочка» // ТСб 12.

Дубровин – *Дубровин Н.В.* Жуковский и его отношение к декабристам // Русская старина. 1902. № 4.

Жуковский – *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. I: Стихотворения 1797-1814 годов. М., 1999; Т. II: Стихотворения 1815-1852 годов. М., 2000; Т. XIII-XIV: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки 1804-1847 годов. М., 2004.

Жуковский 1827 – *Жуковский В.А.* Письма к императрице Александре Федоровне (1821-1840) // ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 76. Л. 109-110.

Жуковский 1902 – *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902.

Жуковский 1960 – *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. И.М. Семенко. М.;Л., 1959-1960.

Жуковский 1985 – *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985.

Лотман 1995 – *Лотман Ю.М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.

Модзалевский – *Модзалевский Б.Л.* Жуковский и братья Тургеневы // Декабристы. Неизданные материалы и статьи / Под ред. Б.Л. Модзалевского и Ю.Г. Оксмана. М., 1925.

Неклюдова 2000 – *Неклюдова М.* «Милость/правосудие»: о французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000.

План – *Жуковский В.А.* Подробный план учения Государя Великого Князя Наследника Цесаревича 1826 г. // Русская старина. 1880. Т. 27.

Россия под надзором – Россия под надзором. Отчеты III отделения 1827-1869 / Сост. М.В. Сидорова, Е.И. Щербакова. М., 2006.

Самовер – *Самовер Н.В.* «Не могу покорить себя ни Булгариным, ни даже Бенкендорфу...». Диалог В.А. Жуковского с Николаем I в 1830 году // Лица: Биографический альманах. М., 1995. Вып. 6.

Смирнова-Россет 1989 – *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания / Изд. подготовила С.В. Житомирская. М., 1989.

Смирнова-Россет 2003 – *Смирнова-Россет А.О.* Записки. М., 2003.

Тургенев – Письмо Н.И. Тургенева к Императору Николаю Павловичу // Русский архив. 1895. № 9.

Rückert – *Rückert F.* Nal und Damajanti. Frankfurt am M., 1828.

Salupere – *Salupere M.* Monda moistatusliku inimese elukäigust. Lisandusi Timotheus Eberhard von Bocki tundmiseks // *Salupere M.* Tõed ja tõdemused. Tartu, 1998.

Дмитрий Иванов

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ А.А. ШАХОВСКОГО: "ИСТОРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ"

В статье о трагедии Кюхельбекера "Аргивяне" Ю.Н. Тынянов выделил группу "профессиональных драматургов" – Шаховского, Катенина и Грибоедова – чья эволюция, по его наблюдениям, была "связана с эволюцией" "конкретного театра своего времени" [ПИЛК: 94]. Однако, строго говоря, словосочетание "профессиональный драматург"[1] и, значит, всю тыняновскую характеристику, мы можем использовать по отношению к одному лишь Шаховскому. Л.П. Гроссман так описывал среду театралов первой трети XIX в.: "При обилии любителей и дилетантов в этой области, Шаховской был едва ли не единственным театральным писателем-профессионалом, посвятившим всю свою жизнь творчеству для сцены" [Гроссман: 338]. Дипломат Грибоедов и полковник Катенин были "любителями", независимыми в своем творчестве, как с точки зрения служебных обязанностей, так и с точки зрения финансов. Шаховской же более 30 лет сочинял для театра и в общей сложности около 20 лет служил начальником репертуарной части Дирекции императорских публичных зрелищ, получая за это жалование. По свидетельствам мемуаристов, даже его "деревенька" в числе 20 человек крепостных, состояла при петербургском театре "в роде машинистов" [Щукинский сб.: 75]. Основную же часть доходов, по воспоминаниям современников, семья Шаховского получала за счет бенефисов его гражданской жены актрисы Е.И. Ежовой. Т. к. бенефисные сборы шли непосредственно бенефицианту, на спектакли своей жены драматург каждый раз старался завлечь зрителей блестящей новинкой [Каратыгин: 77]. Помимо этого, отвечая по должности за обновление репертуара русской труппы, Шаховской отбирал к постановке новые пьесы, а собственные свои сочинения писал с учетом нужд "театра своего времени", как в драматургическом, так и сценическом плане.

Если при изучении наследия драматургов-"любителей" мы имеем дело, как правило, с небольшим количеством пьес, лишь часть из которых шла в театрах, то из огромного наследия Шаховского (более 110 пьес), только единицы никогда не были представлены, что делает более чем очевидной неразрывную связь его творчества с эволюцией русского театра первой трети XIX в. По-

пытаться выделить векторы, которые со временем привели к концептуальным изменениям в творческой системе драматурга, значит хотя бы частично понять направление эволюции русского театра данного периода.

Необходимо отметить, что свою творческую позицию Шаховской определил довольно рано. Он писал, что с начала 1800-х гг.пытался "обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах" [Шаховской 1840: 66]. Подобную цель и "заимствование" как главный метод к ее достижению драматург избрал, с одной стороны под влиянием идей французских теоретиков[2], а с другой – как верный и быстрый способ пополнять скудный репертуар русской труппы, постоянно конкурировавшей с труппой французской за "благородного" зрителя. Не удивительно поэтому, что бóльшую часть наследия Шаховского составляют переводы и переделки чужих текстов. Среди "оригинальных" сочинений драматурга мы почти не найдем таких, в которых бы не присутствовал "инородный" литературный элемент, в функции ли образца (как "Мизантроп" в "Уроке кокеткам") или в качестве материала (как трагедии Сумарокова и Княжнина в "Полубарских затеях"). При такой постоянной ориентации на чужой текст кажется вполне естественным применить по отношению ко всему творчеству Шаховского тыняновский тезис, о том, что "эволюция писателя постигается лучше всего на его *обращении с материалами*" [ПИЛК: 107]. Крайне важно для нас, что одной из пьес, которой Тынянов иллюстрировал данное соображение, была комедия Шаховского "Аристофан".

Полное ее название таково: "АРИСТОФАН, или Представление комедии Всадники. Историческая комедия в древнем роде и в разномерных стихах Греческого стопосложения, в трех действиях, с прологом, интремедиями, пением и хорами. Сочинение Князя А.А. Шаховского с помещением многих мыслей и изречений из Аристофанова Театра". Работа над пьесой заняла у автора более 6 лет – как минимум, с 1820 г. и до конца 1826-го. Ее завершающим этапом стала подготовка уникального издания, которое Шаховской сопроводил в прямом смысле этого слова "научным" аппаратом: концептуальным предисловием, многочисленными постраничными комментариями (более сотни – на 160 страниц текста) и обширными затекстовыми примечаниями (объемом в 10 стр.), свидетельствующими о серьезной работе с источниками[3]. Со всем основанием можно говорить, что 20-е годы в творчестве Шаховского прошли под знаком "Аристофана"[4].

В теории – еще 29 июля 1822 г. драматург убеждал М.Н. Загоскина, что "главное в нашем искусстве" – это "разговоры и даже характеры, верно взятые не со сцены или из романов; но с природы и из общества" [Шаховской 1822: Л. 1-1об.]. Однако, взглянув на список сочинений Шаховского, нетрудно заметить, что, начиная именно с этого времени, сам он практически перестает писать "оригинальные" комедии "из современных нравов", – два исключения тонут среди многочисленных "анекдотических" комедий и драматических "переделок" (см. [Шаховской 1961: 820-822]) – т. е. пьес, в которых он пере-

рабатывал по-своему чужие художественные или исторические тексты, а не изображал "современное общество". На фоне грибоедовского "Горя от ума" подобный творческий выбор кажется далеко не тривиальным, однако он никогда не становился предметом изучения. Очевидно, что автор "Аристофана", одним из первых перенесший на "русскую почву" род "исторических комедий"[5], опирался на иную традицию понимания комического жанра, чем Грибоедов. Очертить ее контуры мы попытаемся в нашей статье[6].

Определение, которое дал Шаховской своей пьесе – "историческая комедия", – с точки зрения "нормативной поэтики" XVIII в., было оксюмороном: считалось, что комедия должна быть "зеркалом" современности, а изображать исторические происшествия положено трагедии (см. [Рогов 1992: 13]). Особенно долго эта оппозиция сохраняла свою силу, когда в комедии пытались представлять времена отдаленные. Известный своими резкими суждениями Жоффруа в 1808 г., рецензируя пьесу Лемерсье "Плавт, или Латинская комедия" (*Plaute, ou Le comédie Latine*), писал, что "варварские нравы римлян времен второй Пунической войны" не подходят для комедии [Geoffroy: 61][7]. Спустя 20 лет критик "Московского Телеграфа" резко отрицательно отзывался об "Аристофане" на том же основании. По его мнению, античность, являясь в трагедии "обильным рудником для фантазии", "решительно" не может "служить" материалом для комедии [Ушаков: 124], т. к. современные зрители "чужды <...> обычаев и того, что почиталось <...> смешным" у греков [Ушаков: 126]. Более одобрительно критикой воспринимались пьесы из недавней истории. Однако и здесь сторонники дидактизма в комедии – такие, как президент Французской Академии герцог д'Ажели, – требовали не развлекать зрителей пороками их предков, а указывать на пороки современников [D'Agely: 501]. Впрочем, достаточно маргинальные в 1800-1810-е гг.пьесы этого рода постепенно отвоевывали себе право на существование. Примечательно, что в том же 1828 г., когда был напечатан "Аристофан", в Париже вышло целое собрание "Исторических комедий" Жана-Луи Непомусен Лемерсье – одного из основателей этого жанра.

Начиная с 1790-х гг., как отмечали исследователи, французские драматурги стали ощущать ограниченность и исчерпанность набора традиционных "характеров", на которых держалась комедия "в современных нравах" (см. [Рогов 1992: 12]). Лемерсье в предисловии к своему собранию писал, что после "Женитьбы Фигаро" литераторы "были уверены, что все будущие сочинения станут непременно возвращаться к тем же формам, и никто не сможет более создать ничего нового, без уродливых отклонений от правил"[8]. Второй причиной кризиса в "современной комедии", по словам другого драматурга – Александра Дюваля, были "политические перипетии" рубежа веков – когда изображать "нравы сего дня автор более не смел" [Duval 1822: XX]. Решением обеих проблем стало обращение к историческому материалу и сближение комедии с такими смешанными жанрами, как "героическая

драма" и "траги-комедия" [Lemercier: III]. И Лемерсье, и Дюваль в 1820-е гг. приписывали каждый себе честь создания нового рода комедии, однако предпочтение одного другому дела не меняет – в 1820-х гг."легкие" исторические пьесы прочно закрепились в репертуаре французских театров.

Образцы для подражания их авторы находили различные – от мольеровского "Дон Жуана" [Lemercier: III], до комедии Колле "Выезд на охоту Генриха IV" (*Partie de Chasse de Henry IV*) [Duval 1813: 492], но сам подход к материалу был общим – за основу бралось занимательное происшествие из биографии исторического деятеля, добавлялась любовная интрига и некоторые черты эпохи. Подобный способ обработки исторического материала несколько ранее опробовал в своих драмах Мерсье. В отличие от остальных, он предпочитал выводить на сцену в качестве главных героев известных литераторов прошлого, т. к. их "драматизированные портреты" публика могла сопоставлять с идеями, вынесенными из чтения их же сочинений (см. [Fellows: 4]). Этот тип "исторических" пьес был сразу оценен современниками Мерсье, т. к. позволял использовать в качестве материала тексты изображаемых авторов. На рубеже веков во Франции "исторические"/"анекдотические" комедии из жизни французских литераторов XVII-XVIII вв. стали достаточно популярным театральным жанром (см. [Fellows: 131-135]).

Судя по крайне скудным сведениям о репертуаре французской труппы в Петербурге начала века, все главные новинки парижских театров до русских образованных зрителей доходили довольно быстро. К примеру, в 1805 г. на петербургской сцене по-французски шли "анекдотические комедии" "Портрет Сервантеса" (*Portrait de Michel Cervantes*, 1802) Дьё-Ла-Фуа и "Мольер с друзьями" (*Molière avec ses amis*, 1804) Андриё (см. [СВ: 381]). Русская же труппа получила первую подобную пьесу только в конце 1807 г. – ею стал перевод одноактной комедии Дюваля "Влюбленный Шекспир" (*Shakespeare amoureux,* 1804), выполненный Д.И. Языковым. И если парижская премьера комедии была разругана Жоффруа (см. [Geffroy: 140]), в Петербурге "Влюбленный Шекспир" имел постоянный успех и не сходил со сцены вплоть до 1840-х гг.(см. [Ельницкая: 230]).

Дюваль в своем сочинении, конечно же, не углублялся в исторические материалы о Шекспире. Французский драматург желал лишь дать возможность Тальма блеснуть в необычном для него жанре (см. [Жихарев: 395]). Поэтому, решив сюжет в духе традиционной комедии из жизни актеров, Дюваль ввел в пьесу эпизоды, в которых Шекспир репетирует со своей возлюбленной трагедию "Ричард III", а также произносит монолог о ревности из "Отелло" [Дюваль: 27, 32]. Использование "чужого" текста, таким образом, было продиктовано ориентацией на нужды актера, что для профессионала Дюваля было вполне естественным. По всей видимости, и перевод "Влюбленного Шекспира" был сделан с аналогичными целями. В 1807 г. после премьеры "Димитрия Донского" в русском театре начался настоящий трагедийный бум. В

ролях всевозможных княгинь и князей блистали Семенова и Яковлев. Именно для них Языков, очевидно, и переводил комедию Дюваля. Конечно, и здесь не обошлось без Шаховского. Третью главную роль – служанки – исполняла Ежова (см. [Арапов: 182]). Кроме того, если вспомнить, что Языков был сотрудником Шаховского по "Драматическому Вестнику", а в 1803 г. Дюваля в Петербург привозил все тот же Шаховской (см. [Рогов 1990: 76]), можно вполне допустить, что выбор для перевода "Влюбленного Шекспира" был сделан с участием драматурга. Однако сам он в это время, сосредоточился на пополнении русского трагического репертуара и на сочинении пятиактной комедии "Полубарские затеи". Обращаться к новому жанру Шаховской не спешил.

На русской сцене еще до 1810-х гг."историю" продолжали воссоздавать только в трагедиях и драмах. Первыми "историческими" опытами в "легком" роде были две оперы-водевили Шаховского – "Казак-стихотворец" (1812) и "Ломоносов, или Рекрут-стихотворец" (1814). Предание об известности в народе украинского поэта-казака Семена Климовского (см. [Карамзин: 164]) или анекдот о том, как Ломоносов, возвращаясь в Россию из Марбурга, сбежал от прусских вербовщиков (см. [Шишков: 305-306]), – т. е. исторический материал – был лишь предлогом для исполнения на сцене псевдо-украинских песен или патриотических стихов Ломоносова. Остальное же содержание пьес составляли традиционные комические ситуации, в которые попадали не менее традиционные персонажи – полностью вымышленные добродетельные герои, влюбленные простолюдины и комические злодеи. На одного центрального героя, названного известным именем, приходилось множество условных пронских и трумфов.

С таким же "историзмом" Шаховской подошел и к созданию "анекдотической оперы" на сюжет из Смутного времени – "Иван Суссанин" (1815). Как указала Л.Н. Киселева, "очевидно, что Шаховской не имел никаких дополнительных сведений, помимо словаря Щекатова" и достаточно вольно трактовал "исторический сюжет" [Киселева 1997: 285-286]. Жанр "легкой" музыкальной пьесы не требовал от автора никаких дополнительных исторических разысканий, и, конечно, ни о каких примечаниях к изданиям этих пьес говорить не приходилось. Одновременно с этими опытами во второй половине 1810-х гг. Шаховской продолжал активно сочинять комедии на "современные нравы" и написал свои самые известные пьесы – "Урок кокеткам", "Своя семья" и "Пустодомы".

Усиленно работать в "легком" историческом жанре Шаховской начинает в 1820-е гг.Очевидно, связано это было с возросшим интересом к истории, на фоне первых романов Вальтера Скотта. К этому времени новый жанр уже обрел свое законное место и даже получил некоторое теоретическое обоснование. В 1813 г. в Академию наконец был принят Дюваль. В своей речи он произнес панегирик "исторической комедии". По его словам, яркие "комические оттенки", которые стоило бы "осмеивать", почти исчезли в современном

обществе [Duval 1813: 491]. Чтобы добиться "приятного разнообразия, и еще расширить огромное поле комедии"[9], Дюваль призвал академиков обратиться к жанру "комедии исторической", в которой можно сочетать одновременно черты "комедии интриги", "характеров" и "нравов". При этом драматург требовал, чтобы авторы, выводя известных деятелей прошлого, сохраняли их "физиономии, обозначенные историком", и "верно изображали нравы времен, в которых жили герои"[10]. Требование верности исторической, традиционное для трагедии, стало теперь применяться и к комедии.

Стоит отметить, что в своем "Драматическом курсе" А.В. Шлегель приветствовал упомянутого выше Лемерсье, как создателя "исторических" пьес нового формата. О его комедии "Ришелье, или День одураченных" (*Richelieu, ou la Journée des Dupes,* 1800) немецкий критик с восхищением писал, что у Лемерсье "картина поразительно правдива, как в изображении фактов, так и духа эпохи"[11]. Позднее, в 1828 г. сам Лемерсье сообщал о той же пьесе: "Любой прочитавший Хроники и Мемуары времен правления Людовика XIII заметил бы, что весь план этой пьесы основан на совершенно достоверных фактах. Я ничего не исказил, ничего не добавил: мой труд ограничился необходимостью выбрать материалы и расположить их по законам театра"[12].

Прямых свидетельств о воздействии идей Лемерсье на Шаховского мы пока не имеем. Однако есть основания предполагать, что они были актуальны для автора "Аристофана" и близкого ему круга московских театралов как минимум во второй половине 20-х гг.В № 4 "Московского вестника" за 1828 г. было напечатано известие о выходе собрания "исторических комедий" Лемерсье. Еще более показательно, что близкий Шаховскому М.П. Погодин писал:

> Комедия наша всегда останется бездушна и бесцветна, если Комики будут только списывать с портретов и то поверхностно, не раскрывая сами таины той жизни, которую они переносят на сцену. Если наше однообразное общество, столь бедное явлениями и столь бесцветное, не представляет Комику богатых материалов, то да обратится он к общему источнику искусства, в котором все художники черпали, – к Истории. Если она есть сцена жизни человеческой; то в ней также много смешнаго, как и трагическаго.

Это рассуждение было снабжено следующей сноской: "Надеемся, что вскоре один из наших Комиков проложит сию новую дорогу в искусстве, и представит публике Историческую комедию" [МВ 1827: 71]. Речь, несомненно, шла об издании "Аристофана" Шаховского.

Вопрос о влиянии Дюваля также требует дополнительных разысканий. Отметим лишь, что знакомство драматургов состоялось в Париже в начале 1800-х гг.(см. [Рогов 1990: 76]). В 1822 г., издавая свое собрание сочинений, куда вошли его самые известные "исторические пьесы"[13], Дюваль вспоминал, как вместе с Шаховским посещал Россию (см. [Рогов 1990: Там же]). Крайне значимо, что в предисловии среди возможных источников для комедии он называл также иностранные исторические романы [Duval 1822: XXI]. Более

того, драматург теперь полагал, что "исторический жанр" на французском театре является временной заменой еще не появившемуся "историческому роману", образец которого дал Вальтер Скотт [Duval 1822: XXII]. Как отмечал А.А. Долинин, для современников связь романов "шотландского барда" с драматургией и, прежде всего, с пьесами Шекспира была очевидна [Долинин 1988: 212-213]. По сути, можно говорить, о плотном взаимодействии литературного и сценического рядов – романист использовал драматургию в качестве материала, а драматурги – его же романы превращали в "исторические" пьесы[14]. Опыты драматических переделок Вальтера Скотта и Шекспира, которые предпринял Шаховской в начале 20-х гг., по нашему мнению, следует рассматривать в том же ряду, что и жанр "исторических комедий", тем более что большинство из них комедиями и являются. Методы обращения с материалом были сходными, а результаты – эффектные сценические представления не из "современных нравов" – должны были удовлетворить интерес зрителей к истории и экзотике.

В ряд возможных источников для "исторической комедии", таким образом, входили непосредственно труды историков, исторические романы и мемуары современников, однако, как указывал К.Ю. Рогов, в начале 1810-х гг.«на смену жесткому противопоставлению "комедии" и "истории" <...> приходит идея их отождествления». Исследователь предполагал, что Шаховскому могла быть известна произнесенная в 1811 г. в Академии "Речь" драматурга Этьенна [Рогов 1992: 172][15], в которой парижский знакомый Шаховского писал:

> Может быть, ошибочно считать, что комедия исправляет нравы; она им следует, испытывает их влияние и становится чем-то вроде нравственной истории народов. Она является для потомства живым образом поколений, которые не существуют больше. <...> История нам напоминает прошлое, представляет нам его; комедия нас в него переносит.[16]

Рогов также отметил, что здесь Этьенн первым дал определение комедии как "истории в диалогах" (l'histoire dialoguée), ставшее "популярным в России на рубеже 10-20-х гг." [Рогов 1992: 171].

По нашему мнению, именно в контексте всех этих идей следует рассматривать возникновение у Шаховского замысла написать "серьезную" "историческую" комедию на материале пьес Аристофана и с привлечением в качестве дополнительных источников научных сочинений и исторических романов. Его выбор пал на, казалось бы, забытые произведения XVIII в. – многотомный "Театр греков" Брюмуа, романы "Путешествие молодого Анахарсиса по Греции" (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quartrième siècle avant l'ère vulgaire*) Бартелеми (с "Приложением" к нему – *Fêtes et Courtisanes de la Gréce. Supplément aux Voyages d'Anacharsis et d'Antenor*) и "Афинские письма" анонимных английских авторов. Однако такая подборка скорее свидетельствует не об "архаизме" русского "беседчика", а о его прекрасной осведомленности в литературных модах. Именно рубеж 1810-1820-х гг., когда

был задуман "Аристофан", характеризуется интересом к судьбе современной Греции, а через нее – к Греции античной. Во Франции с 1819-1820 г. ежегодно переиздают "Путешествие молодого Анахарсиса" (см. каталог BNF), как сочинение образцовое и актуальное для изучения античности (см. [RE: 496-499]). В 1820 г., после более чем 30-летнего перерыва, начинают переиздавать 2-е, дополненное издание "Театра Греков" Брюмуа. В России к 1816 г. Каченовский закончил перевод "Афинских писем", что также придало этому сочинению актуальный статус. Ссылка на единственный русский перевод комедии Аристофана "Облака", выполненный И.М. Муравьевым-Апостолом в 1819-1821 гг., также нашла свое место в примечаниях к пьесе Шаховского.

В отличие от ранних исторических опытов, Шаховской в "Аристофане" не ограничился более или менее правдоподобной обрисовкой одного лишь главного героя, а стремился максимально точно воссоздать "живую картину" древних Афин [Шаховской 1828: IV]. Двигаясь в этом направлении, он уменьшил количество вымышленных персонажей и сюжетных линий, а если и вводил их, то подробно обосновывал каждое такое отступление от исторической "правды" (см. [Шаховской 1828: VIII]). Так, о необходимой по законам жанра любовной линии Шаховской писал: "Чтобы удвоить участие к успеху Аристофановой комедии, я принужден был: выдумать или списать с Аспазии лицо Алкинои, воспламенить ее страстью, которой образец нашел в письмах Гликерии к комическому поэту Менандру, и по нашему обычаю заставил любовь спасать гения" [Шаховской 1828: VIII]. Понимая, что современные зрители – "не афиняне" [Шаховской 1828: VII], Шаховской разрабатывал характеры своих героев с опорой на традиционные и привычные комедийные амплуа: возвышенному поэту и его возлюбленной противостояли торгаш, забывший свое ремесло ради власти, взяточник-судья, льстец и бездарные поэты. При этом имена данных героев были почерпнуты из исторических источников.

Необходимо также обратить внимание на то, каким образом Шаховской представил "происшествие", положенное в основу пьесы, – т. е. анекдот о премьере Аристофановой комедии "Всадники", не раз приведенный историками литературы (см., напр., [Лагарп: 250]), вслед за Брюмуа:

> Аристофан, чтобы разоблачить этого низкого человека, имел смелость написать на этот сюжет комедию, не боясь его влияния. Но он был вынужден сам играть роль Клеона и подняться на театр при первом представлении, т. к. ни один из актеров не осмелился изобразить этот персонаж, не опасаясь подвергнуться мести такого человека. Он испачкал себе лицо из-за отсутствия маски, т. к. не мог найти ни одного мастера достаточно смелого, чтобы сделать маску похожую на Клеона[17].

Сам спектакль Шаховской, однако, не воспроизвел на сцене. Как о решающей битве в трагедиях, зрители узнавали о нем лишь из реплик героев. По сути, комедиограф строил свой текст *вокруг* этого исторического события, что давало ему полную свободу в разработке сюжета: первые два акта – подготовка

"Всадников" и борьба поэта за право их представить, последний – триумф Аристофана. Отсутствие драматического действия как такового вынудило Шаховского строить всю пьесу на обширных диалогах и монологах (что, впрочем, позволяло ему высказать устами героев свои любимые мысли о целях комедии), а также заставило ввести вымышленную коллизию: Алкиноя спаивает Клеона, запирает и похищает его одежду. Этим она разрушает планы противников Аристофана сорвать представление "Всадников". Оправдывая свою "вольность", Шаховской ссылался на Фукидида, доказавшего "влюбчивость и винолюбие Клеона" [Шаховской 1828: VIII], а также на пример Шекспира, "признанного вернейшим оживотворителем истории", но пользовавшегося "неоспоримым правом всех сценических поэтов: заменять историческую точность вероподобием, извлеченным из обстоятельств главного содержания и характеров пьесы" [Шаховской 1828: 170].

Тынянов очень точно охарактеризовал комедию "Аристофан" – как "компромисс между требованиями и привычками зрителей и конкретным материалом изучения" [ПИЛК: 115]. Однако, судя по научному аппарату, которым сопроводил Шаховской отдельное издание свой комедии, целью драматурга было максимально близко воспроизводить источники. Двигаясь к ней, Шаховской с аккуратностью педанта включал в комментарии выписки из Брюмуа и, точно следуя за описанием в "Путешествии молодого Анахарсиса", воспроизводил на сцене облик Афин (см. [Шаховской 1828: 1]). Тщательно воссоздавая ушедшую эпоху на основе источников, Шаховской, на наш взгляд, полностью выполнил требование исторической достоверности в описании "нравов" ушедшей эпохи. Тем самым он порвал с условным "историзмом" своих "анекдотических опер".

В дальнейшем "педантичное" внимание к историческому материалу стало характерной чертой его "серьезных" пьес второй половины 1820-х гг. Незадолго до выхода из печати издания "Аристофана" Шаховской написал "анекдотическую комедию-водевиль" "Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра", по сути, заставляя своих героев пересказывать со сцены современные статьи по истории театра (см. [Иванов 2006]). Показательно, что тогда же, находясь в Москве, драматург впервые за много лет вновь обратился к жанру стихотворной трагедии и написал пьесу "Смольяне в 1611 году", очевидно, связанную как с поэтикой "Бориса Годунова" Пушкина (см. [Киселева 2002]), так и с первыми историческими романами Загоскина. Однако вопрос об актуальности "исторической комедии" для нравоописательной прозы данного периода еще требует изучения.

Примечания

1 В терминах "новой экономической критики" – человек, превративший "призвание в финансово стабильное занятие и основное средство к существованию" [Тодд 2002].

2 В № 32 "Драматического вестника", под редакцией Шаховского, была опубликована статья "О выборе содержания для комедии", взятая из труда Кейлава "De l'art de la comédie", где было сказано: "Пользуйтесь Гиспанцами: они плодовиты в интригах; читайте Англинские романы: характеры описаны в них яркими красками; словом, не презирайте ни чем" [ДВ: 43]. Впоследствии Шаховской постоянно цитировал основополагающий для его творчества принцип Мольера "все, что я вижу, или нахожу, мое" [Цит. по: Шаховской 1828: IX] (см. также [Шаховской 1820: 25]).

3 Подобный необычный формат издания вызвал даже упрек со стороны П.А. Катенина – 27 марта 1828 г. он писал в Москву А.С. Пушкину: «Встречаешься ли ты с Шаховским? что он делает? каков тебе кажется его "Аристофан"? по мне, в нем точно есть много вещей умных и хороших; но зачем наш князь пускается в педантство? право, совестно за него» [Переписка Пушкина: 219]. Речь шла, несомненно, об издании комедии, только что поступившем в продажу (в конце января 1828 г. – см. [МВ 1828: 267-268]), а не о спектакле, т. к. в осенне-зимний сезон 1827-1828 гг."Аристофан" в Москве не ставился (см. [Ельницкая 1977: 222]).

4 9 августа 1820 г. Шаховской записал в альбом П.И. Кеппена монолог Аристофана (строки от "Хочу безсмертия, его душею жажду" – до "Искуство мудрое полезным быть забавой" – ср. [Шаховской 1828: 61]), с пояснением: "Аристофан. Ком: Дейс: 2, Явл: 3" [Кеппен]. Летом 1821 г. Н.И. Греч в списке "еще не представленных" пьес Шаховского упомянул "Аристофана" – "Ком. в 3 д., в разномерных стихах" [Греч: 319-320]. В январе 1823 г. на заседании Российской Академии Шаховской читал две сцены из своей комедии. Судя по свидетельствам современников, это были, как минимум, 4-е явление (разговор Аристофана с Алкиноей и Созием – см. [Свиньин: 161]) и 9-е явление (появление Ксантиппы – см. [Tolstoy: 219; Архипов: 140]) первого действия. Я.Н. Толстой в своем отчете подробнейшим образом пересказывал сюжет "Аристофана", из чего можно заключить, что Шаховской познакомил слушателей с общим ходом пьесы (вплоть до финала) и, возможно, некоторыми отрывками, позволяющими судить о концепции драматурга (см. [Tolstoy: 218-219]). Впервые текст был частично опубликован в начале 1824 г. в "Полярной звезде" и "Мнемозине" (см. [Шаховской 1961: 786]). В следующем 1825 г. пьеса была наконец завершена: 13 августа она прошла театральную цензуру (см. [Шаховской 1825]), а 19 ноября состоялась премьера комедии в Петербурге. Комментированное издание "Аристофана" Шаховской, по-видимому, готовил осенью 1826 г. – в период между московской премьерой (10 сентября), упомянутой в "Предисловии", и цензурным разрешением, полученным 20 декабря [Шаховской 1828: II].

5 Новаторские опыты Шаховского были замечены современниками. Так, Я. Толстой называл "Аристофана" пьесой "совершенно в новом роде" и сравнивал ее «с "Амфитрионом" Плавта, которого великий Мольер перенес на европейскую сцену» (Cette pièce est d'un genre tout-à-fait nouveau, et peut être rangée à côté de l'Amphytrion de Plaute, que le grand Molière a transporté sur la scène européene [Tolstoy: 218]).

[6] Очевидна принципиальная связь поэтики "исторических комедий" с многочисленными адаптациями исторических романов, поэм и проч., которые писал Шаховской в рассматриваемый период. Однако, на наш взгляд, именно вокруг жанра "исторической комедии" и конкретно "Аристофана" драматург выстраивал в 1820-е гг.свою новую теорию комедии.

[7] Чистым экспериментом была прозаическая комедия в трех действиях Кейлава "Замиренные Афины" (Athènes pacifiée, изд. 1796), "извлеченная из 11 пьес Аристофана" [Cailhava: I] и написанная в период революционных войн как пьеса "политическая" [Cailhava: IV]. Автор компоновал свой текст из отрывков комедий греческого драматурга (главным образом, из "Лизистраты"), приноравливая их к современным событиям. Кроме того, он выводил на сцену самого Аристофана, который в диалоге с Меркурием пояснял фабулу своих пьес и их значимость для общества. Однако на театре "Афины" никогда не ставились (см. [César; Annuaire: 79, 123, 128, 129]).

[8] On assurait que tous les ouvrages future rentreraiment nécesairement dans les mêmes moules, et qu'on ne saurait plus rien créer de nouveau sans s'écarter défectueusement des règles étroites de l'art [Lemercier: II].

[9] Offrir une agéable variété, et étendre encore l'immense domaine de la comédie [Duval 1813: 492].

[10] Ce genre de comédie que l'on a nommé depuis historique, et qu'il ne m'appartient pas de classer, pourrait se composer à la fois de la comédie d'intrigue, de la comédie de caractère, parce quelle offre des personnages connus, et qu'il faut leur conserver la physionomie tracée par l'historien; de la comédie de mœurs, parce qu'il faut être fidèle aux mœurs du temps où vivaient les personnages dont [Duval 1813: 491].

[11] Son tableau est d'une vérité frapponte, soit pour la peinture des faits, soit pour celle de l'esprit du temps [Schlegel: 122].

[12] Quiconque aura bien lu les Chroniques et les Mémoires de règne de Louis XIII, remarquera que le plan total de cette pièce est fondé sur les faits les plus exacts. Je n'y ai rien altéré, rien ajouté: mon effort s'est borné à bien chisir les matériaux, et à disposer le tout théâtralement [Lemercier: VI].

[13] Среди них была "историческая комедия" "Принцесса Урсинская" (Princesse d'Oursins ou Les Courtisans), переведенная Н. Прокопович-Антоновским и представленная в Петербурге незадолго до "Аристофана" – в ноябре 1824 г.

[14] На связь "светского" романа со "светской" же комедией обращал внимание О.А. Проскурин [Проскурин 1999], однако вопрос о том, связаны ли идеи Шаховского об "исторической комедии" с первыми историческими романами Загоскина, требует отдельного исследования.

[15] Ср.: "У кого же я мог заимствовать краски для живой картины, изображающей внутренность Афин? конечно у Аристофана" [Шаховской 1828: IV] – "Qui peint mieux les Athéniens que les comedies d'Aristophane?" [Etienne: 468].

[16] Peut-être est-ce une erreur de prétendre que la comédie dirige les mœurs; elle les suit, elle en reçoit l'influence, et devient en quelque sorte l'histoire morale des nation <...> L'histoire nous rappelle, nous retrace le passé, la comédie nous y transporte [Etienne: 468].

[17] Aristophane pour démasquer cet homme vil, eut la hardiesse d'en faire un sujet de comédie, sans redouter son crédit. Mais il fut obligé de jouer lui-même le role de Cléon;

& il monta sur le théâtre pour la premiere fois, aucun des comédiens n'ayant osé faire ce personnage, ni s'exposer à la vengeance d'un homme si redouté. Il se barbouilla le visage de lie faute de masque, n'ayant trouvé aucun ouvrier assez hardi pour faire un masque ressemblant à Cléon [Brumoy].

Литература

Арапов: *Арапов П.* Летопись русского театра. СПБ., 1861.

Архипов: *Архипов Ф.* Письмо к издателю о торжественном собрании Императорской Российской Академии 14 января 1823 г. // Сын отечества. 1823. № 3.

ДВ: Драматический вестник. 1808. Ч.II, № 32.

Дюваль: *Дюваль А.* Влюбленный Шекспир. / Пер. с франц. Д. Языкова. СПб., 1807.

Греч: *Греч Н.И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.

Гроссман: *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах // Гроссман Л.П. Записки Д'Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990.

Долинин 1988: *Долинин А.А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988.

Ельницкая: *Ельницкая Т.М.* Репертуар драматических театров Петербурга и Москвы // История рус. драм. театра: В 7 т. М., 1977. Т. III.

Жихарев: *Жихарев С.П.* С.П. Жихарев: В 2 т. Л., 1989. Т. 2.

Иванов: *Иванов Д.* Рождение исторического предания о Федоре Волкове // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. X: «Век нынешний и век минувший»: Культурная рефлексия прошедшей эпохи: Сб. в 2 ч. Тарту, 2006.

Карамзин: *Карамзин Н.М.* Пантеон российских авторов // Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2.

Каратыгин: *Каратыгин П.А.* Записки. Л., 1970.

Катенин: *Катенин П.А.* Размышления и разборы. М., 1981.

Кеппен: Альбом П.И.Кеппена // ОР ИРЛИ РАН. Ед. хр. 10102. Л. 78.

Киселева 1997: *Киселева Л.Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. 2. М., 1997.

Киселева 2002: *Киселева Л.Н.* «Смольяне в 1611 году» А.А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // ТСб 11.

Лагарп: *Лагарп И.Ф.* Ликей или круг словесности древней и новой / Пер. П. Соколова. СПб., 1811. Ч. 2.

МВ 1827: Московский вестник. 1827. № 17.

МВ 1828: Московский вестник. 1828. № 2.

Переписка Пушкина: Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. / Сост. и комм. В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсона, И.Б. Мушиной, М.А. Турьян. М., 1982. Т. 2.

Проскурин 1999: *Проскурин О.* «Евгений Онегин» и русская стихотворная комедия // Russian Language Journal. 1999. Vol. 53. № 174-176.

Рогов 1990: *Рогов К.Ю.* Из материалов к биографии и характеристике взглядов А.А. Шаховского // ТМ-90.

Рогов 1992: *Рогов К.Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1992.

СВ: Северный вестник. 1805. № 9.

Свиньин: *Свиньин П.П.* Письмо издателя <...> о торжественном собрании, бывшем 14 генваря, в Императорской Российской Академии // Отечественные записки. 1823. Ч. 13. № 33 (генварь).

Тодд 2002: *Тодд III, У.М.* Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, этика // Новое литературное обозрение. 2002. № 58 (URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/uil.html; 30.05.2007).

Шаховской 1820: *Шаховской А.* Предисловие к Полубарским затеям // Сын отечества. 1820. № 13.

Шаховской 1822: Письма (3) М.Н. Загоскину от А.А. Шаховского // ОР РНБ. Ф. 291. Ед. хр. 150.

Шаховской 1825: *Шаховской А.А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники» / Рукопись, прошедшая цензуру 13 августа 1825 г. Пагинация отсутствует // ОРиРК СПбГТБ. Шифр 1.21.3.87.

Шаховской 1828: *Шаховской А.А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828.

Шаховской 1840: *Шаховской А.А.* Вместо предисловия письмо к редактору Пантеона // Пантеон русских и всех европейских театров. 1840. Ч. 2. № 5.

Шаховской 1961: *Шаховской А.А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

Шишков: *Шишков А.С.* Собр. соч. и переводов: В 16 т. СПб., 1818-1834. Т. 9.

Щукинский сб.: Из записной книги неизвестного, 1852 года. Князь Шаховской и актеры // Щукинский сб. 1905. Вып. IV.

Ушаков: *В.У.<В.А.Ушаков>* «Аристофан, или Представление комедии «Всадники»», историческая комедия в древнем роде (?), соч. Князя А.А. Шаховского; «Еще суматоха», комедия-водевиль в 1-м действии (представление 5-го мая) // Московский телеграф. 1830. Ч. 33. № 9.

Annuaire: Annuaire dramatique. Paris, 1815.

Brumoy: Les CHEVALIERS, comédie d'Aristophane, extraite par le P. Brumoy // Théatre des Grecs, par le P. Brumoy. Nov. éd. 13 vol. Paris, 1785-1789. Vol. 11. P. 6.

Cailhava: *Cailhava* Athènes pacifiée. Comèdie en troi actes et en prose, tirée des onzes piéces d'Aristophane. Paris, An V.

César : César – Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution // URL: http://cesar.org.uk/cesar2/ (9.06.2007).

D'Agely: Réponse de M. le comte Regnaud de Saint-Jean-d'Agely, présidant l'Académie, au discourse de M. Duval // Recueil des Discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de L'Académie Française. 1803-1819. Paris, 1847. 1-ère parti.

Duval 1813: Discours de M. Duval, prononcé dans la séance publique du 15 avril 1813, en venant prendre séance a la place de M. Legouvé // Recueil des Discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de L'Académie Française. 1803-1819. Paris, 1847. 1-ère parti.

Duval 1822: *Duval A.* Préface // Oeuvres compètes d'Alexandre Duval, membre de l'Institut (Académie Française). Paris, 1822. T. 1.

Fellows: *Fellows O.E.* French Opinion of Moliere (1800-1850). Providence, Brown University, 1937.

Geoffroy: *Geoffroy* Cours de littérature dramatique: vol. 4. Paris, 1819. Vol. 4.

Lemercier 1828: *Lemercier, J.-L. N.* Avant-propos // Lemercier. Comédies historiques. Paris, 1828.

RE: Revue Encyclopédique. 1819. Vol. II.

Schlegel: *Schlegel A.W.* Cours de littérature dramatique / Trad. Mme Necker de Saussure: tt. 2. Paris, 1865. T. 2.

Tolstoy: *J. T<olsto>y.* Russie: Saint-Péterbourg. – Académie russe // Revue Encyclopédique. 1824. Vol. 21 (janvier).

Екатерина Лямина

ОБ ОДНОМ "ЖАНРОВОМ СЛЕДЕ" В "ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ"

Вопрос, вынесенный в название предлагаемой заметки, обозначился (в иных, разумеется, формулировках) еще до выхода первой главы "Онегина" в свет. В кратком устном отзыве, дошедшем до нас к тому же в передаче самого Пушкина: «Не верь Н. Раевскому, который бранит его <"Онегина"> – он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал» [Пушкин 1937–1949: XIII, 87[1]] – примечательны и зазор между ожидавшимся и услышанным, и двоящееся указание: на жанр ("сатира") и одновременно тон ("цинизм"). Несогласие с мнением приятеля, однако, не помешало Пушкину ввести упомянутые параметры в Предисловие к первой главе (напечатано вместе с ней в начале февраля 1825 г.): себя он относил к "сатирическим писателям" [Там же: VI, 638], а "глубокая, хотя и скрытая ирония", по мнению исследователя, принадлежит к базовым характеристикам этого небольшого текста [Лотман 1983: 118]. Продолжая игру с читателями, в том числе и прежде всего с наиболее внимательными, Пушкин затем вновь принялся отрицать наличие сатирического начала в "Онегине" и даже сетовал на собственную якобы оплошность: «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона <в "Дон Жуане"> и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! – отвечал он А.А. Бестужеву. – Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира*? о ней и помину нет в *Евг. Он.* У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатире. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен…» [Пушкин 1937–1949: XIII, 155; письмо от 24 марта 1825].

Провокативная уклончивость этого пассажа бросается в глаза. Чего, собственно, нет в "Онегине": всепроникающей ироничности байроновой поэмы? объявленного в Предисловии "шуточного описания нравов"? И что должно стать очевиднее с выходом "других песен": отсутствие сатиры в первой главе? или, наоборот, ее наличие там и самостоятельность этой главы как чего-то, согласно Предисловию, "целого", заключающего в себе "описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года"? Ю.М. Лотман, напомним, считал, что Онегин, задуманный как сатирический персонаж, на протяжении первой главы «то приближается к идеалу "умного человека", то сливается с полярно противоположным ему типом "светского молодого

человека"» и лишь в конце ее превращается в героя, сближенного с автором [Лотман 1983:139; Лотман 1975: 30-31].

Отдавая должное глубине этого суждения, рискнем оспорить тезис о "полярной противоположности" названных типов – не столько в России конца 1810-х – начала 1820-х гг., сколько в значимом для литературной типологии тексте, содержащем и другие параметры, для "первой песни" "Онегина" существенные.

В 1923 г., в небольшой статье "К вопросу о влиянии Вольтера на Пушкина", В.И. Резанов процитировал в общей сложности 89 строк из 129-строчной сатиры Вольтера "Le Mondain", обрисовав «еще одну параллель к "Евгению Онегину"» [Резанов 1923: 71-77]. Подробно разбирать приведенный материал он не стал, ограничившись замечанием о "некоторой внутренней связи I-й главы" романа и "названной сатиры": "кажется, что характеристика петербургской рассеянной жизни Онегина создавалась под известным литературным воздействием" вольтеровского текста.

Несмотря на резонность постановки вопроса и, по меньшей мере, выразительность приведенных фрагментов[2], наблюдения ученого, пусть даже в качестве объекта полемики, остались за истекшие годы едва востребованными. В комментарии Набокова они не упомянуты; П.Р. Заборов отозвался о них, в сопоставлении с известными этюдами Н.О. Лернера, как о "менее убедительных" [Заборов 1978: 179, примеч. 51] – не приводя, впрочем, аргументов. Ю.М. Лотман в своем комментарии коснулся отмеченной Резановым параллели, но коротко и без прямой отсылки к его работе: «Кабинет Онегина описан в традициях сатиры XVIII в. против щеголей (Лукин, Новиков, Страхов и др.), но включает и отзвуки одновременно иронического и сочувственного изображения быта щеголя в стихотворении Вольтера "Светский человек". Вольтер, в противоположность Руссо, видит в роскоши положительный результат успехов цивилизации» [Лотман 1983: 153]. В суммирующем исследовательскую традицию обзоре статья Резанова не отражена [Томашевский, Вольперт 2004: 85-89].

В том, что "Le Mondain" (1736; далее – *M*) входил в круг пушкинского чтения, усомниться трудно. Эту сатиру, сочиненную, как утверждала со слов автора г-жа дю Шатле, "в почтовой карете" по пути из Парижа в Сире (близ границы с Лотарингией)[3], можно отнести к вольтеровским произведениям "первого ряда известности", прежде всего из-за содержания и тона, которые к тому же наделали шума[4]. Авторские отзывы о *M* располагаются в диапазоне от нарочито легковесных: "plaisanterie" ("шутка"), "badinage innocent" ("невинная веселость") – до более соответствующего действительности "libertin" [цит. по: CW: 278, 275-276]. Что касается публики, то многие были "скандализованы апологией порока [т. е. роскоши] и отталкивающим изображением наших прародителей" ("on a été scandalisé de l'apologie qu'il y fait du vice et du portrait hideux de nos premiers parents" [Там же: 275])[5].

Вторая часть этого обвинения имеет в виду, выражаясь анахронистически, рефутацию идей о естественном человеке, предпринятую Вольтером почти за двадцать лет до того, как эти идеи были сформулированы Руссо. Адам и Ева в их естественном состоянии не только бесприютны, нищи и потому невежественны: "Nos bons aïeux vivaient dans l'innocence[6], / Ne connaissant ni le *tien*, ni le *mien*; / Qu'auraient-ils pu connaitre? Ils n'avaient rien" [CW: 296-297]. Они вдобавок нечистоплотны: "...vous aviez tous deux / Les ongles longs, un peu noirs et crasseux; / La chevelure assez mal ordonnée, / Le teint bruni, la peau bise et tannée"[7] – следовательно, не знают любви: "Sans propreté l'amour le plus heureux / N'est plus l'amour; c'est un bésoin honteux"[8], а скудость их стола сравнима лишь с унылым однообразием времяпрепровождения. Резюмировав эту картину ироническим "Voilà l'état de pure nature"[9], Вольтер далее рисует "ход дней" человека современного и светского; к этой части сатиры мы вернемся чуть позже.

M в очередной раз обострил отношения Вольтера с властями (после выдачи парижским парламентом ордера на его арест в связи с публикацией "Философских писем" не прошло и двух лет). Осенью 1736 г. одна из копий *M* оказалась за пределами дружеского круга, что привело к лавинообразному росту числа списков. Генерал-лейтенант полиции Р. Эро уведомил автора, что в случае появления сатиры в печати ему не избежать тюрьмы, и тот, решив не рисковать и распустив слух о своем отъезде в Потсдам, направился в Голландию. Скандал, впрочем, утих довольно быстро, и к концу февраля Вольтер уже возвратился в Сире.

В последовавшие за обнародованием *M* несколько месяцев он присоединил к сатире цепочку текстов-спутников. "Défense du *Mondain* ou L'Apologie du luxe" ("В защиту *Le Mondain*, или Апология роскоши"; далее – *D*) суммирует основные претензии к сатире и содержит ответ на них. Первая треть стихотворения решена как разговор автора со священником, который сулит Вольтеру адские муки за персифляцию Священной истории и эдемской простоты, в особенности за упоминание о ногтях Адама и Евы, небезупречных еще до грехопадения: "Vous avez dit <...> Qu'ils avaient même, avant d'être déchus, / La peau tannée et les ongles crochus. <...> / Par quoi, mon fils, votre muse pollue / Sera rôtie, et c'est chose conclue"[10]. Строгий судья сидит при этом за изысканно сервированным столом ("La porcelaine, et la frêle beauté / De cet émail à la Chine empâté <...> Cet argent fin, ciselé, godronné"[11]) и после обеда из пяти блюд смакует канарское десертное вино "d'ambre coloré" ("янтарного цвета" – скорее всего, прославленную мальвазию) и кофе. Указав своему оппоненту на то, что он сам вовлечен в цикл производства и потребления дорогих продуктов и товаров ("Tout l'univers a travaillé pour vous"[12]), автор далее на примерах из древней и новой истории[13] эксплицирует необходимость индустрии роскоши и ее неизбежно глобализационный характер.

Такой текст мог претендовать на внимание авторитетных ученых, и Вольтер конструирует второе звено цепочки – "Lettre de M. de Melon, ci-devant

sécretaire du régent du royaume, à madame la comtesse de Verrue sur *l'Apologie du luxe*", якобы вышедшее из-под пера Ж.-Ф. Мелона, который в свое время был личным секретарем регента, герцога Орлеанского (а до него – Джона Ло). Трактат Мелона "Политический опыт о торговле" ("Essai politique sur le commerce", 1734), во многом предвосхитивший идеи физиократов и Адама Смита, стал одной из важнейших реплик в "споре о роскоши" 1720-1730-х гг., в контексте которого принято рассматривать и *M*, и его "продолжения"[14]. Высоко оценив "Апологию..." ("une excellente leçon de politique cachée sous un badinage agréable"[15]), "Мелон" далее иллюстрирует ее тезисы примером, несомненно близким подобранному Вольтером адресату – графине де Веррю, известной покровительнице искусств и хозяйке аристократического салона (умерла в ноябре 1736 г.): "Combien de familles de Paris subsistent uniquement par la protection que vous donnez aux arts? Que l'on cesse d'aimer les tableaux, les estampes, les curiosités en toute sorte de genre; voila vingt mille hommes, au moins, ruinés tout d'un coup dans Paris..." ("Сколько парижских семейств не умирают с голоду только благодаря покровительству, которое вы оказываете искусствам? Перестанем любить картины, эстампы, всяческие редкости, и в Париже одним махом будут разорены двадцать тысяч человек..." [CW: 310]).

По-видимому, последним было сочинено "Sur l'usage de la vie. Pour repondre aux critiques qu'on avait faites du *Mondain*" ("О том, как пользоваться жизнью. Ответ на критики, сделанные на *Mondain*"). И форма (семисложник с прихотливой рифмовкой, в отличие от десятисложника с цезурой после четвертого слога и преимущественно парными рифмами в *M* и *D* и прозаического "письма Мелона"), и содержание (совет не выходить в удовольствиях за пределы умеренности, ибо изобилие не спасает от скуки, "ennui") позволяют рассматривать его как ироническую пуанту, свертывающую противоречия и переключающую внимание с экономических теорий на традиционные ресурсы poésie fugitive: "Jouissez donc de la vie, / Soit dans l'adversité / Elle paraisse avilie" ("Итак, наслаждайтесь жизнью, / Даже если в превратностях судьбы / Она кажется ничтожной"); "...dans l'ennui qui m'accable, / Si mes amis sont heureux, / Je serai moins misérable" ("...в гнетущей меня тоске / Я буду менее жалок, / Если мои друзья будут счастливы" [CW: 312-313]).

В подавляющем большинстве прижизненных изданий, в том числе тех, что готовились под наблюдением Вольтера, перечисленные тексты (за вычетом "Sur l'usage de la vie", опубликованного лишь в 1767 г.) поданы в виде корпуса, в соответствии с первым примечанием автора к *M*: "Cette pièce est de 1736. C'est un badinage, dont le fonds est très philosophique et très utile; son utilité se trouve expliquée dans la pièce suivante. Voyez aussi la lettre de M. Melon à Madame la Comtesse de Verrue" ("Писано в 1736 г. Это забавная шутка, в основе своей весьма философическая и полезная; польза ее разъясняется в следующем стихотворении. См. также письмо г. Мелона к графине де Веррю" [CW: 295])[16].

В ходе работы над первой главой "Онегина" (и дальнейших размышлений над тем, какой вид она должна иметь в печати) *М*, на многих уровнях связанный со своими разножанровыми "спутниками"[17] и образующий вместе с ними некоторое единство, мог занимать Пушкина и в этом ракурсе. Под предельно лаконичной обложкой ("Евгений / Онегин / Санктпетербург / 1825") находился ряд сложным образом соотнесенных текстов: 1) Однострочное посвящение брату (с. V); 2) Предисловие (с. VII-VIII); 3) "Разговор книгопродавца с поэтом" (с. X-XXII); 4) "Глава первая" (с. 1-49); 5) "Примечания к Евгению Онегину" (с. 51-59). Стоит отметить, что шесть примечаний, в несколько приемов присоединенные Вольтером к сатире, или касаются истории текста (одно из них см. выше) и опалы, едва не постигшей автора, или разъясняют, иногда не без иронии, черты повседневности "светского человека". Так, строке "Martialo n'est point du siècle d'or" ("О Марсиало в золотом веке не слыхивали") сопутствует указание: "L'auteur du cuisinier français" [CW: 297][18], а звездочка у строки "Il faut se rendre à ce palais magique"[19], вводящей описание театра как синтетического искусства [CW: 301], отсылает к краткому "L'Opéra".

За упоминанием Вольтера в черновиках Предисловия: "...достоинство, еще редкое в сатирическом писателе: наблюдение строгой благопристойности в шуточном описании нравов. Ювенал, Петрон, Вольтер и Байрон – далеко не редко не сохранили должного уважения к читателям и к прекрасному полу" [Пушкин 1937-1949: VI, 528] – по-видимому, стоит не только отмеченная параллель с предисловием к "Орлеанской девственнице" [Лотман 1983: 138], но и осведомленность Пушкина о скандале вокруг *М*. "Шуточное описание нравов", в свете сказанного выше, скорее подразумевает эту сатиру с детально прорисованными створками оппозиции "жизнь в Эдеме" vs "жизнь в свете", чем сложное здание "Pucelle". Из окончательного текста процитированный фрагмент выпал, вероятно, и потому, что в сочетании с характеристиками первой главы: "начало большого стихотворения", "нечто целое", "описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года" – он мог выглядеть излишне прямым (и вдобавок тянущим за собой иную эпоху, что не согласовалось бы с установкой на четкую временную приуроченность) сообщением о *М* как об одной из составляющих контекстного фона. Пушкин предпочел заявить о перекличке с "Беппо", и этот ход себя оправдал: вопрос о "байроничности" романа, как известно, оказался в обсуждении первой главы едва ли не важнейшим.

Черновое определение героя как "молодого русского дворянина" [Пушкин 1937-1949: VI, 528] до известной степени коррелирует с вопросом, на который отвечает вторая часть *М*: "Soit à Paris, soit dans Londres, ou dans Rome / Quel est le train des jours d'un honnête homme?" [CW: 299][20]. *М*, однако, отразил иной тип городской светскости и щегольства: в "honnête homme"[21] ощутим и пафос аристократического утверждения приоритета частной жизни в противовес придворной, и энергия буржуазного рывка к дворянскому *modus vivendi*,

Вольтеру близкая биографически[22]. Герой сатиры выезжает в город из наполненного первоклассными произведениями искусства (среди них картины Корреджо и Пуссена, скульптуры Бушардона, ювелирные изделия Жермена и ковры, произведенные непосредственно на фабрике Гобеленов) особняка с прилегающим к нему садом, где бьют фонтаны. Собственный, превосходного качества экипаж везет его сначала "au bain" (ванное заведение с функциями косметического салона[23]), где "изысканнейшие благовония / Делают его кожу более свежей и гладкой" ("...les parfums les plus doux / Rendent sa peau plus fraiche et plus polie"), оттуда – на свидания с актрисами первого ряда: "Chez Camargo, chez Gaussin, chez Julie / Le tendre amour l'enivre de faveurs" [CW: 300-301][24] и наконец ужинать.

Прямое сравнение, таким образом, явилось бы не вполне корректным. Быт Онегина связан со следующим этапом развития индустрии роскоши – почти массовым производством и потреблением широкого круга товаров. Кроме того, он очерчен куда более противоречиво; распорядок его изложен в деталях, но имущественные и социальные основы, разнесенные по разным пластам повествования, не складываются в целостную картину. Пушкин реагирует в *М* на сохранивший активность жанровый и структурный потенциал, востребуя его при описании дня петербургского денди[25], и на опорные точки экономического и социального аспектов.

Отсюда, с одной стороны, подчеркнутая мобильность героя, который в принципе не связан никакими обязанностями[26] и всецело принадлежит себе, и скорость его перемещений, достигающая максимума в полете пробки[27]: "куда ж поскачет?"; "едет на бульвар"; "к *Talon* помчался"; "полетел к театру"; "домой одеться едет он"; "стремглав <...> поскакал"; "стрелой / Взлетел по мраморным ступеням". Ср.: "un char commode <...> / Par deux chevaux rapidement trainé"; "il court au bain"; "le plaisir presse, il vole au rendez-vous"; "il va siffler quelque opéra nouveau"[28]).

С другой – сгущение характерной для *М* лексики и образности вокруг описания онегинского кабинета, центра симметрии строф XV-XXXVI. В "прихоти обильной", взыскующей доставляемых "по Балтическим волнам" английских товаров, различимы смысловые обертоны ставшего афоризмом оксюморона "Le superflu, chose très nécessaire / Réunit l'un et l'autre hemisphère" ("Излишнее [то, в чем нет настоятельной потребности], вещь весьма необходимая, / Связует два полушария"; ср. у Баранова: "Излишнее у нас, став вещию полезной, / Свело и сближило теперь концы земли). В *М* непосредственно за ним следует пассаж о "проворных кораблях": "Voyez-vous par ces agiles vaisseaux, / Qui du Texel, de Londres, de Bordeaux, / S'en vont chercher par un heureux échange, / De nouveaux biens, nés aux sources du Gange?" ("Взгляните на сии плывущи корабли: / Они из Лондона, Текселя[29], Лиссабона, / Летят искать вдали, надежды на крилах, / Богатства нового на Ганговых брегах" [Баранов 1797: 137]).

Второму крылатому выражению из *М*: "J'aime le luxe et même la mollesse" ("Я люблю роскошь и даже изнеженное изящество"[30]; ср.: "Люблю довольствие, и негу, и приятность" [Баранов 1797: 136]) – в той же строфе "Онегина" имеется буквальное соответствие: "для роскоши, для неги модной" (для них, напомним, трудится "в Париже вкус голодной", чья зависимость от просвещенного потребления констатируется в "Письме г-на де Мелона...").

Неудивительно, что в связи с кабинетом Онегина, чье пристрастие к роскоши, если толковать его по Вольтеру, как раз и свидетельствует о врожденном экономическом чутье и философской жилке ("глубокий эконом", "философ в осьмнадцать лет"), возникает тема "красы ногтей". А вместе с ней (разумеется, не смещая выдержки о Гримме из "Исповеди" с первого реминисцентного плана) – эхо упомянутых выше колкостей по поводу ногтей первочеты, которое заманчиво было бы расслышать и на фонетическом уровне: "о **красе** ногтей" / "ongles **crasseux**", "ongles **cr**ochus"[31].

И "он", и "я" в сатире Вольтера (рассказав о дне honnête homme со стороны, повествователь в сцене ужина занимает его место[32]) без устали наслаждаются своим образом жизни: "Ce temps profane est tout fait pour mes mœurs", "Ah le bon temps que ce siècle de fer!", "Le lendemain donne d'autres désirs, / D'autres soupers et de nouveaux plaisirs", "Le paradis terrestre est où je suis" (у Баранова: "Сей окаянный век с моим согласен нравом"; "О ты приятнейший и милой век железной"; "А завтра новые утехи зрю себе, / И новы ужины, и новое блаженство"; "Где я теперь живу, там мой и рай земной"). Онегин, едва заканчивается описание его дня (и участок интенсивной пульсации *М*), обнаруживает хандру – исходя из всего сказанного о нем ранее, мотивированную слабо. Современники ощущали здесь границы жанрового следа, интонационный и нарративный шов[33], который, однако, проще было толковать как признак отсутствия в заглавном герое "поэтических форм"[34].

Примечания

1 Из письма к Л.С. Пушкину (вторая половина января – начало февраля 1824; к этому времени были написаны первая и вторая главы).

2 Напомним одну из выписок: "...un vin d'Aï dont la mousse pressée, / De la bouteille avec force élancée, / Comme un éclair fait voler le bouchon; / Il part, on rit; il frappe le plafond" [Резанов 1923: 75]. Ср. перевод Д.О. Баранова (цитаты из "Le Mondain" мы будем сопровождать выдержками в основном из этого перевода): "Нектар, которого стесненный дух и пена, / Со треском свободясь, обрызгивая всех, / Звездами, искрами, шипя, летят из плена. / Все вздрогнули смеясь – и пробка скачет вверх!" [Баранов 1797: 145].

3 "Une petite pièce que votre ami a faite dans sa chaise de poste en revenant ici" [цит. по: CW: 273].

4 Эпизод с *М* излагается во многих популярных биографиях Вольтера; см., например: *Durdent R.-J.* Histoire littéraire et philosophique de Voltaire. Paris, 1818. P. 84;

Mazure F.-A.-J. Vie de Voltaire. Paris, 1821. P. 47-48; *Paillet de Warcy L.* Histoire de la vie et des ouvrages de Voltaire... Paris, 1824. T. 1. P. 62-64.

[5] Подробнее о впечатлениях, а также полемических выпадах современников см. преамбулу к тексту *M* в оксфордском собрании сочинений Вольтера [CW: 273-274, 278], а также: *Mason H.T.* Voltaire's poems on luxury // Essays presented to John Lough, ed. D. J. Mossop et al. Durham, 1978. P. 108-122.

[6] В большинстве прижизненных изданий [сводку см.: CW: 296], вместо "innocence" – "ignorance", что нашло отражение в переводе: "Тогда в невежестве все люди обитали; / Они различия меж *твой* и *мой* не знали: / Но льзя ли знать его, где собственности нет?" [Баранов 1797: 138]. Строка "Ne connaissant ni le *tien*, ni le *mien*" упомянута, в числе других обработок этой формулы (возможно, знакомых Пушкину – автору bilingua "Твой и мой" / "Tien-et-mien, dit Lafontaine", 1816), Б.В. Томашевским в статье "Пушкин и Лафонтен" (Временник Пушкинской комиссии. 3. М.; Л., 1937. С. 220-221).

[7] "Все лица смуглые, все грубые черты; / Тупей всклокоченной, взор дикой, безобразный, / А ногти длинные, замаранны и грязны" [Баранов 1797: 140].

[8] "Где нет опрятности, любви там нежна власть / Уж будет не любовь, постыдная лишь страсть" [Там же].

[9] "Вот состояние невинныя природы" [Там же: 141].

[10] Перевод: "Вы говорили [...] что даже когда они еще не пали, / Их кожа была смуглой, а ногти напоминали когти... / За сие, сын мой, нечистая муза ваша / Будет поджарена, это дело решенное" [CW: 304-305].

[11] Перевод: "Фарфор, и хрупкая красота / Обливной эмали в китайском вкусе <...> / Серебро тонкой чеканки, с рельефным орнаментом" [Там же: 305].

[12] Перевод: "Все мироздание трудилось для вас" [Там же: 306].

[13] В частности, Кольбер "умел посредством роскоши обогатить наше государство <...> И с Юга, Востока и Севера / Наши гордые соседи, завидуя нашим успехам, / Платили за ум, которым они в нас восторгались" ("Sut par le luxe enrichir notre Etat <...> / Et du Midi, du Levant et de l'Ourse, / Nos fiers voisins, de nos progrès jaloux, / Payaient l'esprit qu'ils admiraient en nous" [CW: 308]). В письме к принцу прусскому Фридриху (ок. 10 января 1737) Вольтер рекомендовал свое новое произведение как "краткий очерк светской морали, где я не без веселости стремлюсь доказать, что роскошь, великолепие, пышные празднества, изящные искусства, все, что создает блеск всякого государства, – все это в то же время составляет его богатство <...> Думаю, что государство можно обогащать, доставляя его подданным немало удовольствия" ("un petit essai de morale mondaine où je tache de prouver avec quelque gaité que le luxe, la magnificence, les galas, tous les beaux-arts, tout ce qui fait la splendeur d'un état en fait la richesse <...> Je crois qu'on peut enrichir un état en donnant beaucoup de plaisir à ses sujets" [цит. по: CW: 281]).

[14] Касательно "спора о роскоши" см. прежде всего: *Morize A.* L'Apologie du luxe au XVIIIe siècle et 'Le Mondain' de Voltaire. Paris, 1909 (или репринт: Genève, 1970).

[15] Перевод: "превосходный урок политики под маскою приятной веселости" [CW: 310].

[16] Части цикла, впрочем, какое-то время сохраняли подвижность: в IV-м томе амстердамского издания Леде (1739) они образуют последовательность *D* – "Lettre de M. de Melon..." – *M* (первые два текста впервые напечатаны здесь), но уже в

женевском издании Буске (т. V; 1742) цепочку открывает *M*. В этом издании (а также дрезденском десятитомном 1748-1752 гг.) за ним идут *D* и "Lettre...", однако во всех последующих, в том числе кельнском, расположение неизменно: *M* – "Lettre..." – *D*. Начиная с женевско-парижского тридцатитомника "Collection complette des œuvres de M. de Voltaire" (1768-1777) вместе с ними, как правило, печатается "Sur l'usage de la vie".

17 Обзор, пусть даже краткий, параллелей к *M* в иных сочинениях Вольтера (хотя бы в "Discours en vers sur l'homme", 1734-1737) не входит в задачи данной заметки.

18 Любопытно, что в одном из первых изданий *M* это примечание выглядело как "Fameux cuisinier" ("Известный повар"). Упоминаемый персонаж – Франсуа Массиало (Massialot), автор ряда сочинений по кулинарии, в том числе книги "Le Cuisinier royal et bourgeois" (1691).

19 "Или спешит узреть волшебную страну" [Баранов 1797: 144]. "Волшебная страна" как эквивалент "palais magique" и ряд иных схождений (в частности, передача оригинального заглавия строкой четырехстопного ямба: "*Любитель нынешнего света*") позволяют предполагать, что Пушкину был известен перевод Баранова. Не без дерзости (учитывая рискованное сочетание эпохи публикации с автором и предметом, пусть даже Эдем заменен на "наших праотцев <...> счастливы<е> сад<ы>") включенный Карамзиным во вторую книжку "Аонид", он впоследствии распространялся в списках [Заборов 1967: 207] и перепечатывался в антологиях, которые быстро, хотя и не без скандалов, обрели статус классических – в "Собрании русских стихотворений" Жуковского (Ч. 4. М., 1811. С. 87-92) и в "Пантеоне русской поэзии" П.А. Никольского (Ч. 4. Кн. 7. СПб., 1815. С. 60-66). (Пользуемся случаем скорректировать утверждение о полной идентичности этих трех публикаций [Заборов 1978: 100] – перепечатки Жуковского и Никольского имеют существенные различия с текстом "Аонид".)

20 "В Париже, Лондоне, Москве или Мадрите / Вот как проводит век всяк честной человек" [Баранов 1797: 141].

21 Об эволюции понятия см. [Неклюдова 2008: 50-70].

22 Как раз в это время он вплотную занимался реконструкцией замка в Сире, что дополнительно стимулировало его интерес к темам роскоши, комфорта и вкуса.

23 По наблюдениям Ж. Вигарелло, в связи с чрезвычайно высокими ценами такие заведения и существенно позже, в 1760-е гг.оставались "частью элитарного бытового уклада" [Vigarello 1985: 116].

24 Перевод: "У Камарго, У Госсен, у Жюли / Нежная любовь кружит ему голову знаками благосклонности". Упомянуты балерина Камарго (Мари-Анн Кюпи) и блиставшая в "Заире" Жанна Госсен. Интересно, что Баранов тему связи с актрисами снимает вовсе; его "любитель света" "скачет в час свиданья своего / К приятной Катеньке, к Парисе, к Каролине" [Баранов 1797: 144].

25 В связи с "историей дня светского франта" как "отдельной сатирической темой" Лотман называет "Послание к петербургскому жителю" Я.Н. Толстого (опубл. 1821; к числу потенциальных источников первой главы впервые отнесено в: [Модзалевский 1899: 17-19]). "День щеголя" и проекция интересов бонвивана "в своеобразную геоэкономическую плоскость" как классические топосы сатиры описаны в фундаментальном труде Ю. К. Щеглова "Антиох Кантемир и стихотворная са-

тира" (СПб., 2004. С.142-146). Впрочем, среди привлекаемых ученым текстов, эти топосы развивающих, и *М*, и "Евгений Онегин" отсутствуют.

[26] О нетривиальной (а точнее, практически неправдоподобной) для эпохи "внекарьерности" Онегина см. прежде всего [Лотман 1983: 49-52].

[27] Физические характеристики этого движения см., например: *Забозлаева Т.Б.* Шампанское в русской культуре. СПб., 2007. С. 285.

[28] Перевод: "удобную карету <...> / Быстро увлекают две лошади"; "он мчится в бани"; "наслаждение торопит, он летит на свидание"; "он едет освистывать новую оперу". Ср.: "В карете щегольской <...> / Мчат лошади его"; "Не в баню ль едет он?"; "Оттоль он скачет в час свиданья своего"; "Он новой оперой там едет утешаться, / Освистывать Рамо и Глуком восхищаться" [Баранов 1797: 143-145]. Об особенностях передачи Барановым французских реалий сер. 1730-х гг.см. [Заборов 1978: 99-100].

[29] Тексель – остров в Северном море, у входа в залив Зейдер-Зее.

[30] Существенно, что "mollesse" в словоупотреблении XVIII в. означало не столько склонность, сколько стиль жизни.

[31] Примечательна также близость аллитерационного рисунка в апофеозе ресторанной сцены: "...и **пробка в потолок**" – "...il **frappe le plafond**". В ряде описаний той же картины ("И пробка полетит / До потолка стрелою / И пена зашумит / Сребристою струею" [Д.В. Давыдов, "Другу-повесе", 1815]; "...не терпит плена, / Рвет пробку резвою волной, – / И брызжет радостная пена" [Е.А. Баратынский, "Пиры", 1820]; "Вот пробка вырвалась из плена, / Фонтаном бьет седая пена" [В.С. Филимонов, "Обед", 1838]), видимо, сказывается ее привлекательность как объекта ономатопеи.

[32] Об игре с дистанцированием/сближением автора и протагониста и автобиографизме сатиры см. [CW: 281-282; Cronk 1999: 62-76].

[33] По-видимому, наиболее явный из многих имеющихся в тексте. Ср. тонкое соображение О.А. Проскурина: "Персонажи романа в стихах во многом выступают представителями разных поэтических (по преимуществу лирических) жанров. Особенно сложен в этом отношении главный герой, чья биография – колебания между модусами дружеского послания, стихотворной комедии, "байронической" поэмы, шутливой поэмы, рефлективной элегии" [Проскурин 1999: 148].

[34] Из письма А.А. Бестужева к Пушкину (9 марта 1825 г.) [Пушкин 1937–1949: XIII, 149].

Литература

Баранов 1797 – *Баранов Д.* Любитель нынешнего света. Перевод из Вольтера // Аониды, или собрание разных, новых стихотворений. Кн. II. М., 1797.

Заборов 1967 – *Заборов П.Р.* Вольтер в русских переводах XVIII века // Эпоха Просвещения. Л., 1967.

Заборов 1978 – *Заборов П.Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978.

Лотман 1975 – *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.

Лотман 1983 – *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Изд. 2-е. Л., 1983.

Модзалевский 1899 – *Модзалевский Б.Л.* Яков Николаевич Толстой: Биографический очерк. СПб., 1899.

Неклюдова 2008 – *Неклюдова М.* Искусство частной жизни: Век Людовика XIV. М., 2008.

Пушкин 1937-1949 – *Пушкин.* Полн. собр. соч. [Л.,] 1937-1949. Т. I-XVI.

Проскурин 1999 – *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.

Резанов 1923 – *Резанов Вл.* К вопросу о влиянии Вольтера на Пушкина // Пушкин и его современники. Выпуск XXXVI. Петербург, 1923.

Томашевский, Вольперт 2004 – *Томашевский Б.В., Вольперт Л.И.* Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. XVIII–XIX: Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии».

CW – Le Mondain / Critical edition by H. T. Mason // The complete works of Voltaire. Vol. 16: Writings of 1736. Oxford, 2003.

Cronk 1999 – *Cronk N.* The epicurean spirit: champagne and the defence of poetry in Voltaire's *Le Mondain* // Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. № 371. Oxford, 1999.

Vigarello 1985 – *Vigarello G.* Le propre et le sale. Le hygiène du corps depuis le Moyen Age. Paris, 1985.

Александр Осповат

К ИЗУЧЕНИЮ ПРОЗЫ ПУШКИНА (I)

Летом 2005 г. невдалеке (по местным меркам) от Новосибирска, при обсуждении представленного Александром Чудаковым фрагмента тотального комментария к "Евгению Онегину", речь у нас зашла об аналогичном подходе к пушкинской прозе. Его вопросы и реплики стимулировали работу в данном направлении.

1. В качестве первого эскиза ниже предложено сопоставительное обследование зачинов (четырех начальных фраз) "Барышни крестьянки" (БК)[1] и "Капитанской дочки" (КД) – двух завершенных прозаических вещей, в полном объеме увидевших свет при жизни автора. Выбор продиктован тем, что эти текстовые сегменты составляют единственную в своем роде дублетную пару во всем массиве пушкинской прозы: изофункциональные в композиционном отношении (оба служат прологом к дальнейшему повествованию[2]), они ближайшим образом корреспондируют друг другу как в лексико-тематическом, так и в синтаксическом планах[3]. Различие нарративных форм (в БК – от третьего лица, в КД – от первого) для наших целей не представляется релевантным.

БК (1) В одной из отдаленных наших губерний находилось имение Ивана Петровича Берестова. (2) В молодости своей служил он в гвардии, вышел в отставку в начале 1797 года, уехал в свою деревню, и с тех пор оттуда не выезжал. (3) Он был женат на бедной дворянке, которая умерла в родах, в то время, как он находился в отъезжем поле. (4) Хозяйственные упражнения скоро его утешили [ПБ 1831: 135-136][4].

КД (1) Отец мой, Андрей Петрович Гринев, в молодости своей служил при графе Минихе, и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году. (2) С тех пор жил он в своей Симбирской деревне, где и женился на девице Авдотье Васильевне Ю., дочери бедного тамошнего дворянина. (3) Нас было девять человек детей. (4) Все мои братья и сестры умерли во младенчестве [КД 1836: 42-43].

Соблюдая конвенцию, некогда сформулированную в письме Вяземскому о "Кавказском пленнике" ("не надобно всё высказывать – это есть тайна занимательности" [Пушкин 1937-1949. XIII: 58]) и ратифицированную адресатом

в предисловии к "Бахчисарайскому фонтану: "Зачем всё высказывать и на всё напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого?" [Вяземский 1984: 52-53], автор строит зачины БК и КД по модели эллипса. Линия персонажа проведена в виде "семантического пунктира"[5], ее разрывы сигнализируют об информационных лакунах, а введенные в текст отрывочные координаты суть намеки, варьирующиеся в широком диапазоне: от легко прочитываемых до намеренно затемненных.

Не вызывает, например, сомнений, что основой обоих биографических сюжетов служит распространенная схема:

> ...в роде Веселовских считалось делом дворянской чести – посвятить молодые годы военной службе, а уже потом, в известном чине, удалиться в деревню и зажить помещичьею жизнью [Веселовский 1904: 7], –

которая культивировалась в преданиях о золотом веке русского нобилитета:

> [С] удовольствием обращаю взор и на те времена, когда дворяне наши, взяв отставку, возвращались на свою родину с тем, чтобы уже никогда не расставаться с ее мирными пенатами; редко заглядывали в город; доживали век свой на свободе и в беспечности ("Рыцарь нашего времени" [Карамзин 1984: 596]) –

и приблизительно с конца 1820-х гг.воодушевляла Пушкина:

> Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в кабинете. – Тем я и кончу (<"Роман в письмах"> [Пушкин 1937-1939. VIII: 52]).

Очевидна и принадлежность Берестова и Гринева к т.н. старшему дворянству. В контексте зачинов БК и КД значимым оказывается отсутствие специального идентификационного клише, которое "издатель" "Повестей Белкина" использовал для рекомендации незнатного и скромного "рассказчика": "Иван Петрович Белкин родился от честных и благородных родителей..." ([ПБ 1831: VIII]; ср.: "Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине..." [Пушкин 1937-1949. VIII: 127]). Происхождение персонажа КД вычитывается из его фамилии, зафиксированной на рубеже XVI-XVII вв. и включенной в "Российскую Родословную книгу", составленную кн. П.В. Долгоруковым (см. [Осповат 2004]); в последующих главах социальная полноценность Гриневых эксплицирована репликами Петра Андреевича и самого Андрея Петровича ("Я природный дворянин..."; "...пращур мой умер на лобном месте..." [КД 1836: 138, 206]). Что же касается персонажа БК, то, выбрав для него фамилию хотя и встречавшуюся в дворянском обиходе (см. [Степанов 2003: 67-68]), но отнюдь не распространенную (см. [Unbegaun 1972: 192]) и даже отзывающуюся некоторой искусственностью, автор развеял возможные сомнения указанием на службу Берестова в гвардии, куда в екатерининскую эпоху было принято

записывать только столповых дворян[6]. (В черновике в **БК-1** имелось продолжение, дополнительно удостоверяющее статус Берестова – "...настоящего Русского помещика" [Пушкин 1937-1949. VIII: 662][7]).

Совпадение имени-отчества Берестова и Белкина (как и ожидалось, одной из самых частотных комбинаций в русском именнике XVIII в.; см. [Степанов 2003: 787-788]), а также тождество их инициальных записей (*ИПБ*) лишь оттеняют наличие внутрисословных перегородок. На смысловую нагрузку, которую несет имя-отчество *Андрей Петрович* (оно имеет среднюю частотность; см. [Там же: 762]), впервые указала Кэрил Эмерсон:

> The elder Grinev's name is itself symbolic. In both parts it recalls the founders of families, religions, and cities (Andrej Pervozvannyj and Peter the Great). <...> Although an alternation of first names from father to son is common in Russian families, here is the alternation suggests that the father's name prefigured the son's struggle. Andrej Petrovich was both a son, and a father to the historical problem posed by a "Peter" [Emerson 1981: 65. Note 22].

Развивая это наблюдение, можно напомнить, что в черновой редакции КД мотив регулярного чередования имен в фамильной истории Гриневых усиливался вступительным обращением к "любезному" внуку Петруше (Пушкин. 1937-1949. VIII: 927). Кроме того, связка имен патрона национальной религии и основателя империи отсылает именно к петровской эпохе, когда в честь св. Андрея Первозванного был учрежден первый русский орден. (О приблизительной дате рождения старшего Гринева см. ниже.)

Оба персонажа владеют наследственными имениями (отчинами) и располагают достатком не ниже среднего (служба Берестова в гвардии требовала значительных расходов, обременявших семейный капитал[8]; состояние же Гринева в черновике оценивалось в 500 душ, в окончательном тексте – в 300 душ [Пушкин 1937-1949. VIII: 869; КД 1836: 75]). Это позволяло им не руководствоваться при выборе невесты размером приданого, но жениться на "бедных" дворянках из хорошего рода, имея в виду, с одной стороны, самодержавно править своим домом, а с другой – удовлетворить фамильную гордость[9]. Именуя невесту Гринева *Авдотьей Васильевной Ю.*, автор прозрачно намекал на Авдотью Петровну Юшкову (в первом браке Киреевскую, во втором – Елагину), которая происходила из старинной дворянской семьи, находившейся в родстве с знатными фамилиями; аналогичный критерий учитывался, по всей вероятности, и в матримониальных расчетах Берестова[10].

Даже локусы Берестова и Гринева маркированы почти тождественным образом. Топографический указатель *в одной из отдаленных наших губерний* вполне отвечает местоположению Казанской, до 1780 г. включавшей в свой состав Симбирский край[11]. Такая дистанцированность от центра (Петербурга или Москвы) коррелирует и с замкнутостью персонажей в своем околотке (что подчеркнуто в **БК-2** и имплицировано в тексте главы первой КД, где отец, вопреки обычаю, не провожает сына, впервые покидающего родительский

дом, даже до уездного города), и – забегая чуть вперед – с их приверженностью одному единственному каналу информации о внешнем мире: Берестов читает только "<Санкт-Петербургские> Сенатские ведомости" [ПБ 1831: 136], Гринев – "Придворный календарь" [КД 1836: 45]. Эта группировка деталей вводит в ассоциативное поле БК и КД фигуру Эверарда Уэверли из первого романа Вальтера Скотта – одного из тех удалившихся от столичной суеты эсквайров, которые, культивируя старинные обычаи и предрассудки, воспринимали происходящее исключительно сквозь призму ортодоксально торийского "Дайеровского еженедельного вестника" ("Dyers Weekly Letter" [Scott 1873: 111-112])[12].

2. Черты сходства Берестова и Гринева создают фон, на котором отчетливо проступает различие двух биографических сценариев. Служба первого в гвардии пришлась на закатные годы Екатерины II, донельзя разбаловавшей свое "любимое войско" (среди многого прочего см. [Долгоруков 2004: 68 passim; Болотов 1875: 65-67]). Вспоминая канун русско-шведской войны 1788-1790 гг., куда императрица отрядила сначала по одному батальону от каждого гвардейского полка, а затем – по два, мемуарист специально отметил: "[д]ля гвардии ново было идти драться. Со времян императрицы Анны они <гвардейцы> не видали ни пули, ни картечи" [Долгоруков 2004: 185]. Впрочем, и в этой экспедиции многие офицеры элитных соединений, как и сам Долгоруков, бывший тогда капитаном Семеновского полка, составляли резерв и "не одной пули не видели" ([Там же: 233]; ср. [Дмитриев И. 1895: 32])[13]. "В начале 1797 года" – указание на первые недели царствования Павла I, немедленно и чрезвычайно устрожившего порядок несения воеиной службы[14]; в среде гвардейских офицеров ответная реакция вылилась в целую волну отставок (см. [Лебедев 1877: 581; Шильдер 1901: 303])[15]. На наш взгляд, нет нужды интерпретировать поступок персонажа БК в духе фрондерства: "не захотел терпеть унижений", не желал "прислуживаться" новому императору [Эйдельман 1984: 327; ПБ 1999: 106-107], – скорее всего он не захотел служить в точном смысле слова, т. е. нести ранее не знакомые ему повседневные офицерские обязанности, и тем более в условиях оскорбительный муштры на гатчинский манер и под угрозой быть уволенным из-за любой оплошности или по капризу императора[16].

Отставка Берестова помогла ему вернуться на свою стезю. Именно это сообщение транслирует синтаксическая структура **БК-2**. Три начальных отрезка фразы составлены в непрерывную цепочку (*В молодости своей служил он в гвардии*, |*вышел в отставку в начале 1797 года*, *уехал в свою деревню*...), которая обрывается на переходе от бессоюзной к союзной связи, причем запятая, разделяющая глагольные синтагмы (*уехал в свою деревню, и с тех пор оттуда не выезжал*) служит здесь, как и в иных местах пушкинской прозы, сигналом о наличии временного промежутка между двумя действиями или состояниями[17]. Заключительный же фразовый компонент фиксирует неколе-

бимость порядка жизни, сложившегося по выходе в отставку: читатель вправе догадаться, что, безвыездно проживая в своей деревне с конца XVIII в., молодой дворянин тем самым отстранился от участия во всех кампаниях против Наполеона – включая самую достопамятную.

Иное дело Гринев. Старший Берестова одним или двумя поколениями, персонаж КД "в молодости" служил не в гвардии (что обязательно оговаривается в пушкинских текстах), а в армейских частях; он не стоял в дворцовых караулах, но ходил в походы против турок в 1736-1739 гг. Под общей командой фельдмаршала Бурхарда Кристофа (Христофора Антоновича) фон Миниха (von Münnich; 1683-1767), мечтавшего водрузить свои штандарты в Константинополе и короновать Анну Иоанновну в качестве императрицы Греческой, русская армия впервые покорила Крым.

Инициальный компонент **КД-1** находит соответствие в пятом примечании к главе осьмой "Истории Пугачевского бунта":

> Граф Петр Иванович Панин, генерал-аншеф, орденов св. Андрея и св. Георгия первой степени кавалер, и проч. <...> родился в 1721 году. Начал службу свою под начальством фельдмаршала Миниха; в 1736 году находился при взятии Перекопа и Бахчисарая... [Пушкин 1937-1949. IX: 116].

Фигура Андрея Петровича встраивается, таким образом, в поколение самых младших современников Петра I, появившихся на свет около 1720 г. Участие в Крымском походе Миниха предоставляло им шанс ознаменовать начало биографии исполнением последнего завета императора: по преданию, зафиксированному в материалах к пушкинской "Истории Петра", на смертном одре он жалел, что не отмстил Турции за "Прутскую неудачу" 1711 г. [Там же. X: 168). В 1736 г. Перекоп штурмовал не только пятнадцатилетний Петр Панин, но и четырнадцатилетний князь Василий Долгоруков (тоже в будущем генерал-аншеф, московский генерал-губернатор в 1780-1782 гг.); несколько позже в военной канцелярии Миниха появился одногодок Панина Адам Олсуфьев (будущий кабинет-секретарь Екатерины II); восемнадцатилетними подпоручиками (такими, как Христиан фон Штофельн, в будущем генерал-поручик), унтер-офицерами и солдатами действующая армия пополнялась регулярно. Молодым офицером ходил в Крымский поход и прадед Пушкина – Алексей, дочь которого вышла за Осипа Ганнибала.

Хотя в первой половине XVIII в. производство шло медленнее, чем во второй, это не помешало возвышению целого ряда сослуживцев и подчиненных Андрея Петровича (к примеру, и Панин, и Долгоруков уже в 1755 г. стали генерал-майорами; см. чуть ниже реплику Гринева: "Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих Российских орденов кавалер!.. А давно ли мы?.." [КД 1836: 46])[18]. Его же карьеру нельзя назвать успешной. Чин премьер-майора (VIII класс), полученный им при отставке, – низший среди обер-офицерских чинов; в екатерининскую эпоху, когда Гринев листа-

ет "Придворный календарь", любой проворный унтер-офицер или сержант гвардии выпускался в армейский полк капитаном, затем брал отпуск, и в отставку уходил майором (прапорщик и поручик выпускались соответственно в секунд- и премьер-майоры – см. [Тучков 1908: 21; Толстой 2001: 55; Долгоруков 2004: 68]).

Первоначально датой отставки Гринева был выставлен 1762 г. [РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 244. Л. 2; Пушкин 1937-1949. VIII: 858], ознаменованный двумя событиями: 18 февраля Петр III издал манифест "О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству", отменявший обязательную службу высшего сословия; в конце июня произошел переворот, возведший на престол Екатерину II. Начиная с работы [Оксман 1934: 452] в отставке Гринева усматривался жест рыцарственного "легитимиста", взявшего за образец поведение престарелого фельдмаршала (ср. в "Моей родословной": "...Как Миних, верен оставался / Паденью Третьего Петра" [Пушкин 1937-1949. III: 262])[19]. То, что в окончательном тексте появилась квази-хронологическая формула ("в 17.. году")[20], давно опробованная беллетристической традицией, принято мотивировать сугубо хронологическими расчетами: если Андрей Петрович женился не ранее 1762 г., Петру Андреевичу к началу пугачевщины было бы не более десяти лет (см. в том числе [Гиллельсон, Мушина 1977: 67-68; Debreczeny 1983: 254]). Данный аргумент не является, однако, решающим. При желании автор мог устранить жесткую зависимость женитьбы персонажа от его отставки – случаи, когда действующий офицер заводил семью (оставляя ее в имении или таская за собой по гарнизонам), в XVIII в. встречались нередко (см., напр. [Тучков 1908: 2; Болотов 1931: 10-26 passim; Неклюдов 1932: 39-40]). Мы, со своей стороны, полагаем, что хронологическая размытость является здесь конструктивным фактором, поскольку в авторский замысел не входило представить даже намек на предпочтительную версию отставки Гринева.

Любые догадки на этот счет (стал ли Гринев, вернувшись из Крыма, жертвой наговора? попал ли в немилость у начальников накануне Семилетней войны? или, найдя предлог, вышел из полка – по логике сюжета в середине века[21], – чтобы осесть на родовых землях?[22]) не в силах объяснить тот резкий перелом в судьбе персонажа, под знаком которого организована синтаксическая структура **КД-1**. Первые два отрезка фразы составляют единую цепочку (*Отец мой, Андрей Петрович Гринев, |в молодости своей служил при графе Минихе...*), и она обрывается по знакомому нам образцу – на переходе от бессоюзной к союзной связи (*в молодости своей служил при графе Минихе, |и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году*). Разделительная запятая[23], как в **БК-2**, обозначает временной пробел неопределенной длительности, но на этом сходство заканчивается. Третий компонент **КД-1** демонстрирует тип "контрастного, противительного присоединения" [Виноградов 1980: 234], обнажая антитезу между начальной и финальной фазами карьеры, между юношескими амбициями и несбывшимися надеждами отставника[24]. Отсюда

сбой интонации – от восходящей к нисходящей (*Отец мой, Андрей Петрович Гринев, /в молодости своей служил при графе Минихе, \и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году*).

Изъятие важнейшего сюжетного звена создает вокруг персонажа атмосферу таинственного умолчания. Если в зачине БК охарактеризованы обе главные помещичьи страсти – охота и хозяйствование, то в тексте КД информация о занятиях Гринева[25] полностью опущена. Державшийся понятий патриархальной семейственности, он потерял восемь из девяти детей[26], но, как скоро узнает читатель, единственный его наследник растет без родительского надзора и не приобщаясь кругу его мыслей.

3. Тип "контрастного присоединения" наблюдается и в **БК-3**. Даже если допустить, что у жены Берестова наступили преждевременные роды, его отъезд на охоту в *отъезжее поле*, т. е. отдаленное от основного жилья место (куда отправлялись как минимум на несколько дней[27]), выказывает в равной степени супружеское равнодушие и хозяйскую безответственность. Обыгранная в **БК-4**, эта деталь между тем вполне противоречит обрисованному далее облику Берестова.

Рассогласованность черт пушкинского персонажа – давняя исследовательская тема, обсуждавшаяся главным образом на материале "Евгения Онегина", где принцип "противоречия" декларирован в самом тексте. После того как в давней работе Эйхенбаума наличие "подробностей, будто бы характеризующих героя", трактовалось в связи с "пародийным заданием" "Повестей Белкина" [Эйхенбаум 1987: 344], на материале прозы этот вопрос заново поставил Чудаков:

> Одна из фундаментальных особенностей структуры пушкинского мира – *отдельностность* его элементов, которая проявляется на всех уровнях художественной системы: речевом, предметном, фабульном. И подобно тому, как *отдельностна* всякая пушкинская предметная деталь, не развивающая качеств ей предшествовавшей, так на уровне персонажа каждая последующая сцена или характеристика вовсе не обязательно продолжает нечто уже в характере героя обозначенное и названное; она автономна" [Чудаков 1992б: 207][28].

Ограниченный статейным форматом, исследователь выбрал из пушкинской прозы те случаи, когда применение принципа автономизации диктовалось установкой на расподобление персонажа, освобождавшей от требований эмпирически понимаемых "достоверности" и "цельности". Например, разъясняя недоумение Цветаевой относительно метаморфозы, претерпеваемой протагонистом КД:

> Между Гриневым – дома и Гриневым – на военном совете – три месяца времени[29], а на самом деле, по крайней мере, десять лет роста [Цветаева 1984: 350], –

Чудаков заключает:

> Психологическое правдоподобие не было здесь для Пушкина главной задачею. Цели были другие: изобразить недоросля, а потом показать русского дворянина, человека чести; при помощи *одного* образа нарисовать *два* социально-психологических состояния, не очень озабочиваясь "реальностью" их соединения" [Чудаков 1992б: 204-205][30].

Как кажется, реализация указанного принципа в большинстве повестей из белкинского цикла подчинена другой повествовательной стратегии. *Отдельностная* характеристика, внедренная в **БК-3**, или, например, *отдельностный* штрих, вкрапленный в описание безупречно добродетельной Прасковьи Петровны ("Метель"):

> Мать иногда уговаривала ее выбрать друга... [ПБ 1831: 59], –

возможно, суть рудименты услышанных (в обоих приведенных случаях от "девицы К.И.Т.") И.П. Белкиным историй, которые он недосказал, препарировал по своему разумению. Похоже, что сюжеты, развертываемые в его "повестях", заведомо лакунарны относительно этих протосюжетов, и объем смысловых резервов лишь угадывается по рассеянным в тексте слабым следам.

Примечания

1 Написание заголовка БК, отсутствовавшего в автографе (см. [Пушкин 1937-1949. VIII: 662]), при первой публикации воспроизводилось в двух вариантах: без дефиса – в тексте, с дефисом – в оглавлении (см. [ПБ 1831: 133-134, <189>]).

2 В автографе КД четыре начальные фразы выделены в отдельный абзац [РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 1044. Л. 2; Пушкин 1937-1949. VIII: 279]; он не сохранился в [КД 1836: 42-43], по-видимому, ввиду особенностей форматирования титульного разворота.

3 Имеем в виду унаследованную от карамзинской прозы "равночленную организацию фразы", "паузность между членами", "равномерные повышения и понижения голоса" [Скипина 1926: 18-19]; ср.: "единообразная синтаксическая расчлененность и более или менее равная протяженность фраз" [Чудаков 1981: 65].

4 Здесь и далее основной текст "Повестей Белкина" и КД цитируется по первым прижизненным изданиям, пунктуационный режим которых в большей степени соответствует особенностям пушкинского синтаксиса. Этот вопрос будет затронут ниже.

5 Термин, примененный Тыняновым при анализе пушкинских планов (программ) (см. [Тынянов 1969: 162]. Ср. [Виноградов 1980: 233 passim]).

6 Ср. по контрасту в "Выстреле": неважный дворянин, служивший в линейном полку ("[М]ы стояли в местечке ***"), возвращается в "бедную деревеньку", откуда, преодолевая застенчивость, едет к соседям, "Их Сиятельствам" [ПБ 1831: 1, 21, 24].

[7] Это выражение не эквивалентно выражению "настоящий Русский барин", которое через несколько строк применено к другому персонажу – Муромскому [ПБ 1831: 136]. Во втором случае характеризуется не только социальный облик, но и склад натуры.

[8] Конкретные сведения о годовом прожитке гвардейского офицера в Петербурге XVIII в. можно извлечь из [Долгоруков 2004: 91, 111 passim].

[9] См. в "Детских годах Багрова-внука": "Дедушка мой женился на Арине Васильевне Неклюдовой, небогатой девице *тоже* из старинного дворянского дома. <...> Он не женился на одной весьма богатой и прекрасной невесте, которая ему очень нравилась, единственно потому, что прадедушка ее был не дворянин [Аксаков 1986: 37]. Ср. в "Записках" С.А. Тучкова: "Отец мой <...> женился <...> на матери моей, девице, *также* от древнего дворянства происходящей" [Тучков 1908: 1]. (Следуя принятому этикету, сын Гринева оговаривает тот факт, что отец его женился на "девице", т. е. на особе, еще не бывшей замужем. В БК, где, по свидетельству "издателя", повествование опирается на рассказ "девицы К.И.Т." [ПБ 1831: XVI], аналогичное пояснение отсутствует.)

[10] В глазах Ивана Петровича, положившего женить своего сына на дочери Муромского, "некоторое сумасбродство" последнего выкупается близким родством с "Графом Пронским, человеком знатным и сильным" [ПБ 1831: 180]. Андрей же Петрович, запрещая Петру Андреевичу жениться на солдатской внучке, Марье Ивановне, не обинуясь лишает ее отчества, т. е. дворянского статуса: в письме сыну от именует ее "Марьей *Ивановой* дочерью Мироновой..." [КД 1836: 96-97]. Опечатка (*Ивановной*) допущенная в [Пушкин 1937-1949. VIII: 309; Пушкин 1963-1964. VI: 463], лишает отповедь старшего Гринева важнейшего обертона.

[11] Введенная в КД четкая топографическая привязка не имеет аналогов в пушкинской прозе. Вопросы о том: отвечают ли все губернии, упомянутые в пушкинской прозе, общему признаку *дальние*? возможно ли дифференцировать их по степени *дальности*? – сейчас только поставлены (см. [Цивьян 2004: 142]).

[12] Параллель (старшего) Гринева и (старшего) Уэверли получит развитие в сцене проводов Петра Андреевича в Оренбург (см. [Freise Kazaniecka 1988: 365-366]).

[13] Тема невоюющей гвардии актуализировалась за несколько месяцев до выхода "Повестей Белкина". 19 марта 1831 г. Аркадий Россет писал брату Клементию из польского похода: "Мы, как кажется, никак не избежим всегдашней участи гвардейцев – только быть вблизи к неприятелю..." [РА. 1896. № 2: 283].

[14] Первый из череды соответствующих высочайших приказов последовал уже через сутки после воцарения Павла I – 8 ноября 1796 г. (см. [РС. 1870. № 1: 31-32]).

[15] В сентябре 1797 г. по тем же, кажется, причинам вышел в отставку (из лейб-гвардии Егерского батальона) С.Л. Пушкин (см. [Романюк 1989: 13]).

[16] Строго говоря, существовал вариант, при котором Берестов смог бы продолжить карьеру, не опасаясь попасть под тяжелую руку Павла I. Для этого достаточно было перевестись из гвардии в один из расквартированных в провинции линейных полков (ср. семейное предание, изложенное в [Дмитриев М. 1998: 36-37]).

[17] Самый яркий пример – фраза из главы VI КД: "<...> (Маша кинулась ему на шею, и зарыдала) <...>" [КД 1836: 122]. Пунктуационное решение оригинала, сохраненное в [Пушкин 1937-1949. VIII: 323], позднейшие издания не соблюдают [Пушкин 1963-1964. VI: 463; КД 1984: 42]. Однако нет сомнения, что "*кинулась на шею*

и (тотчас) зарыдала – вульгарное толкование фразы, которое не допускается Пушкиным. Он ставит запятую, которая показывает читателю, что между двумя действиями был момент ожидания, не выраженный внешними проявлениями..." [Чернышев 1970: 77]). Что же касается **БК-2**, то во всех без исключения авторитетных собраниях эта фраза воспроизводится с произвольным изъятием запятой [Пушкин 1937-1939. VIII: 109; Пушкин 1963-1964. VI: 145; ПБ 1999: 46].

[18] До генеральского чина дослужился и "Андрей Карлович Р." – еще один крымский сопоходник Гринева (см. [КД 1836: 66-67]; его прототип, И.А. Рейнсдорп, занимавший должность Оренбургского губернатора в 1763-1781 гг.в чине генерал-поручика, был существенно моложе и вступил в службу лишь в 1746 г.).

[19] Впрочем, когда все попытки Миниха уговорить императора оказать сопротивление мятежной супруге оказались безуспешными, он явился к новой императрице и был ею обласкан.

[20] Ей предшествовала правка в автографе, не учтенная в текстологических описаниях и исследовательской литературе: "...в 1762 году" – "...в 176~~2~~ году" [РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. №. 1044. Л. 2].

[21] До появления упомянутого выше манифеста основанием для увольнения из армии служили только медицинские показания. На протяжении 1750-х гг.по справкам о реальных или фиктивных болезнях ежегодно получали отставки "в среднем" 250 человек [Фаизова 1994: 141].

[22] Совсем невероятным выглядит предположение о связи отставки Гринева с воцарением в конце 1741 г. Елизаветы Петровны, которая свергла Анну Леопольдовну, правившую от имени младенца императора Иоанна Антоновича, и заодно отправила Миниха (отошедшего от дел еще весной 1741 г.) в ссылку в Пелым (см. [Благой 1929: 113-114]). Во-первых, даже ближайшее окружение Миниха не подверглось тогда репрессиям (его брат, Христиан Вильгельм, в 1742 г. стал обергофмейстером Елизаветы Петровны), а во-вторых, при таком сценарии буквально за несколько лет Гринев взмывает по лестнице чинов до премьер-майорского, обгоняя уже и Панина (капитан-поручика с 1742 г.), и Долгорукова (капитана с 1741 г.).

[23] Отсутствовавшая в автографе [РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 1044. Л. 2], она появилась в тексте первой публикации [КД 1836: 42]. От этого текстологического решения, закрепленного в [Пушкин 1937-1949. VIII: 279], в современных изданиях отказались [Пушкин 1963-1964. VI: 393; КД 1984: 7].

[24] По схожей модели построена начальная фраза "Судьбы барабанщика": "Когда-то мой отец воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас" [Гайдар 1949: 156]. О творческом интересе Гайдара к КД см. [Чудакова 2007: 161-192].

[25] Напомним, что способность совсем юного Петра Андреевича "здраво судить о свойствах борзого кобеля" была привита ему не отцом, а Савельичем [КД 1836: 43].

[26] Количество детей, родившихся у Гриневых, не выходит за пределы житейской нормы второй половины XVIII – начала XIX в. Считая с умершими в раннем возрасте, одиннадцать детей было у природного дворянина П.С. Бутенева (его старший сын, пушкинский знакомец, долгие годы представлял Россию в Турции и при Святейшем престоле и Тосканском дворе), десять детей было у кн. А.П. Оболенского

(женатого на дочери Ю.А. Нелединского-Мелецкого), по девять – у другого "фамильного" дворянина, кн. И.М. Долгорукова, и бригадира В.И. Неклюдова. Предположение о том, что **КД-3** и **КД-4** ориентированы на реплику Простаковой: "Нас, детей, было с них восемнадцать человек; да, кроме меня с братцем, все, по власти господней, примерли" ("Недоросль", д. III, явл. 5; см. [Гиллельсон, Мушина 1977: 69]), – выглядит натяжкой.

27 Охотничьи экспедиции в отъезжее поле, напоминавшие "военные походы", "иногда продолжались в течение нескольких недель" [Бутенев 1881: 21].

28 При переиздании эта работа объединена вместе с [Чудаков 1981]; см. [Чудаков 1992а: 8-24].

29 Соответствующие эпизоды из глав I и X разделяет ровно год.

30 Этот вывод может быть скорректирован, причем именно с опорой на приведенное выше концептуальное резюме, в том отношении, что набор вмененных протагонисту КД "состояний" (или "самостоятельных психологических качествований" [Чудаков 1981: 58]) не ограничен двумя перечисленными. В частности, глава XIII начинается рассказом о комфортном, благодаря полученным от Пугачева преференциям, путешествии Гринева и Марьи Ивановны по захваченной мятежникам территории; "меня принимали как придворного временщика", – сообщает нарратор, усиливая эту аттестацию передачей дублирующего ее смысл восклицания ямщика: "Государев кум со своею хозяюшкою!" [КД 1836: 189].

Литература и сокращения

Аксаков 1986 – *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. I.

Благой 1929 – *Благой Д.* Социология творчества Пушкина: Этюды. М., 1929.

Болотов 1875 – *Болотов А.Т.* Памятник претекших времен, или Краткие исторические записки о бывших происшествиях и носившихся в народе слухах. М., 1875. Ч. II.

Болотов 1931 – Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. М.; Л., 1931. Т. 1.

Бутенев 1881 – Воспоминания Аполлинария Петровича Бутенева // РА. 1881. Кн. III.

Веселовский 1904 – Воспоминания К.С. Веселовского // РС. 1904. № 10.

Виноградов 1980 – *Виноградов В.В.* Стиль «Пиковой дамы» [1936] // *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1980.

Вяземский 1984 – *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984.

Гайдар 1949 – *Гайдар А.* Соч.: в 2 т. М.; Л., 1949. Т. II.

Гиллельсон, Мушина 1977 – *Гиллельсон М.И., Мушина И.Б.* Повесть А.С.Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977.

Дмитриев И. 1895 – *Дмитриев И.И.* Записки о моей жизни //Сочинения Ивана Ивановича Дмитриева. СПб., 1895. Т. II.

Дмитриев М. 1998 – *Дмитриев М.* Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998.

Карамзин 1984 – *Карамзин Н.М.* Соч.: в 2 т. Л., 1984. Т. I.

КД 1836 – [*Б.п.*] Капитанская дочка // Современник. СПб., 1836. Т. IV.

КД 1984 – *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. Л., 1984 (Лит. памятники). [Первое изд.: Л., 1964.]

Лебедев 1877 – *Лебедев П.С.* Преобразователи русской армии в царствование императора Павла Петровича, 1796-1801 // РС. 1877. № 4.

Неклюдов 1932 – *Неклюдов А.В.* Старинные портреты: Семейная летопись / С предисловием И.А. Бунина. [Париж,] 1932. Ч. I: Неклюдовы – Левашовы – Нарышкины – Строгановы.

Оксман 1934 – *Оксман Ю.* Пушкин в работе над «Историей Пугачева» // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16/18.

Осповат 2004 – *Осповат А.Л.* Именование героя «Капитанской дочки» //Лотмановский сборник. 3. М., 2004.

ПБ 1831 – Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П. СПб., 1831. [Репринтное воспроизведение в: ПБ 1999.]

ПБ 1999 – Повести Белкина / Научное издание. М., 1999.

Пушкин 1937-1949. I-XVI – *Пушкин.* Полн. собр. соч. [Л.,] 1937-1949. Т. I-XVI.

Пушкин 1963-1964. I-X – *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 3-е изд. М., 1963-1964.

РА – Русский архив.

РО ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом).

Романюк 1989 – *Романюк С.К.* К биографии родных Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып. 23.

РС – Русская старина.

Скипина 1926 – *Скипина К.* О чувствительной повести // Русская проза: Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926.

Степанов 2003 – Русское служилое дворянство второй половины XVIII века (1764-1795) / Сост. В.П. Степанов. Л., 2003.

Толстой 2001 – Записки графа Ф.П. Толстого. М., 2001.

Тучков 1908 – Записки Сергея Алексеевича Тучкова: 1766-1808. СПб., 1908.

Тынянов 1969 – *Тынянов Ю.Н.* Пушкин [1929] // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969.

Фаизова 1994 – *Фаизова И.В.* Освобождение дворянства и практика дворянской службы в первое десятилетие правления Екатерины II // Сословия и государственная власть в России: XV – середина XIX вв. М., 1994. Ч. II.

Цветаева 1984 – *Цветаева М.* Мой Пушкин // *Цветаева М.* Соч.: в 2 т. М., 1984. Т. 2.

Цивьян 2004 – *Цивьян Т.* Семантический ореол «локуса»: Выбор места действия в художественном тексте // Analysieren als Deuten / Wolf Schmid zum 60. Geburstag. Hamburg, 2004.

Чернышев 1970 – *Чернышев В.И.* Заметки о знаках препинания у А.С. Пушкина [1910] // *Чернышев В.И.* Избранные труды в двух томах. М., 1970. Т. 2.

Чудаков 1981 – *Чудаков А.* К поэтике пушкинской прозы // Болдинские чтения. Горький, 1981.

Чудаков 1992а – *Чудаков А.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

Чудаков 1992б – *Чудаков А.* Структура персонажа у Пушкина // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992.

Чудакова 2007 – *Чудакова М.* Дочь командира и капитанская дочка // *Чудакова М.* Новые работы: 2003-2006. М., 2007.

Шильдер 1901 – *Шильдер Н.К.* Император Павел Первый: Историко-биографический очерк. СПб., 1901.

Эйдельман 1984 – *Эйдельман Н.Я.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984.

Эйхенбаум 1987 – *Эйхенбаум Б.* Болдинские побасенки Пушкина [1919] // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987.

Debreczeny 1983 – *Debreczeny P.* The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, 1983.

Emerson 1981 – *Emerson C.* Grinev's Dream: *The Captain's Daughter* and a Father's Blessing // Slavic Review. 1981. V. 40. № 1.

Freise-Kazaniecka 1988 – *Freise-Kazaniecka M.* The Main Hero in *Kapitanskaja dočka* // Russian Literature. 1988. V. XXIV.

Scott 1873 – The Waverly Novels, by Sir Walter Scott. New York, 1873. Vol. 1.

Unbegaun 1972 – *Unbegaun B.O.* Russian Surnames. Oxford, 1972.

Е.А. Тоддес

ПУШКИНИСТСКИЕ МАРГИНАЛИИ

I

1. Среди лицейских текстов, датируемых 1816 годом, есть два послания к В.Л. Пушкину – пасхальное ("Христос воскрес, питомец Феба!..") и рождественское ("Тебе, о Нестор Арзамаса..." – пять стихотворных фрагментов вперемежку с прозаическими, собственно эпистолярными)[1]. Во втором Пушкин острит по поводу своей "годовой переписки" с дядей: "приметил я, что и вся она состоит из двух посланий" (I, 194).

Оба послания пронизаны арзамасской полемикой[2]. Пасхальное завершается пожеланием "Но да не придет воскресенья" – с перечислением нескольких литературных имен. В последней строке назван обычно фигурирующий в такого рода нападках Д.И. Хвостов. Но в одном из авторитетных списков (копия Лонгинова – Полторацкого) текст продолжается[3] таким обобщением:

<...> Хвостов,
И все, которые на свете
Писали слишком мудрено,
То есть и хладно и темно,
Что очень стыдно и грешно!
(I, 359)

Рифма последних стихов позволяет и даже заставляет предположить здесь варьирование тирады из "Послания к Александру Алексеевичу Плещееву" Карамзина. Наставляя адресата (Пушкин позднее был знаком с ним) в должном поведении, Карамзин рисует некий образцовый портрет того, кто в этом жестоком мире научился "как можно менее тужить" и "малым может быть доволен". Среди доступных удовольствий просвещенного и умеренного человека – литературное сочинительство и юмор:

Стихами, прозой забавляет
Себя, домашних и чужих;
От сердца чистого смеется
(Смеяться, право, не грешно!)
Над всем, что кажется смешно.[4]

Слов *смеяться*, *смешно* в пушкинском тексте нет (возможно, автор уклонялся от прямой реминисценции), при том что все послание, с фривольной игрой на религиозных представлениях, выдержано в сатирическом ключе, т. е. написано более жестко, чем рекомендовал обращаться с юмором Карамзин, но в общем вполне в духе его мысли о "негреховности" смеха.

Во втором, рождественском послании, и тоже в концовке, Пушкин как будто снова наталкивается на слова и рифмы из карамзинского стихотворения – и теперь не уклоняется от очевидного цитирования. На этот раз нет слова *грешно*, но относящееся к смеху (понимаемому так же, как в предыдущем послании) воспроизведено – с нажимом, почти плеонастически. Речь идет о П.А. Вяземском, который "меня забыл давным-давно", а любит

И петь, и пить свое вино,
И над всемирными глупцами
Своими резвыми стихами
Смеяться – право, пресмешно.
(I, 195)

И адресат, и Вяземский (не исключено, что и Карамзин, до которого эти стихи могли дойти от обоих), скорее всего, узнавали здесь отсылку к старому (1794, опубл. – 1796) почтенному тексту, впрочем, недавно – в 1-м томе "Сочинений" Карамзина 1814 года – перепечатанному.

На протяжении XIX в. строки из цит. пассажа Карамзина приобрели статус фразеологизма, "крылатого слова", что и зафиксировано лексикографически[5]. Рассмотренная пушкинская игра могла совпасть с началом (?) этого процесса и способствовать ему.

2. Некоторые стихи посланий к В.Л. Пушкину оказываются дальними антецедентами по отношению к "Евгению Онегину" и соответственно должны быть приняты во внимание в комментариях к роману. "Писали <...> хладно и темно" – очевидным образом предвосхищает характеристику противоположного (относительно адресатов арзамасских насмешек) стиля ("элегия Ленского") в "Онегине" (6, XXIII). Свое рождественское приветствие дяде Пушкин называет: "*слабый сердца перевод* – / В стихах и прозою посланье". Это не менее явное предвосхищение, а именно – слов повествователя, которыми вводится письмо Татьяны к Онегину: "Безумный *сердца разговор* <...> Но вот / Неполный, *слабый перевод*" (3, XXXI).

3. Послание Карамзина к Плещееву носит дидактический характер (в жанровом смысле), хотя писано не 6-стопным, а 4-стопным ямбом. При этом наставления молодому человеку (немного старше "лицейского" возраста, если применять к пушкинской биографии) поданы в виде легкой по тону лекции на философические темы, относящиеся к стратегии жизнеповедения. ("Престанем льстить себя мечтою / Искать блаженство под луною!"). Пушкину, несомненно, интересны не столько этико-педагогические рекомендации, сколько тон и конструкция этой "серьезной болтовни" – от столь любимой им игры

на перечислениях, в том числе собственных имен (у Карамзина четыре стиха подряд заполнены именами одиннадцати греческих философов), до пародического использования примечаний к стихотворному тексту.

И все-таки есть основания думать, что и в других отношениях стихотворение Карамзина находилось в поле внимания Пушкина около этого времени. Во всяком случае одну строку он применил к персонажу "Безверия"[6] (полугодом позднее второго послания к В.Л. Пушкину) и впоследствии обращался к ней неоднократно. Логика эпизода с "Безверием" представляется следующей.

Карамзин ничего не говорит о вере и религиозных переживаниях. Упоминаются, для примера и назидания, только пустынники, поскольку основная цель автора – отговорить адресата от одиночества и затворничества, убедить его жить обычной жизнью: "Добра не много на земле, / Но есть оно – и тем милее / Ему быть должно для сердец", тогда как "пустыннику явя́тся / Химеры, адские мечты, / *Плоды душевной пустоты*! <...> В тоске он жизнь свою скончает!" – и часто в безумии, добавляет Карамзин в (непародическом) примечании. Пушкин, который в первом же лицейском стихотворении ("К Наталье") называет себя монахом, затем в послании "К сестре" – чернецом, во втором послании к В.Л. Пушкину – "пустынник<ом>-рифмоплет<ом>" (то, что Тынянов называл – "лицейский грим"[7]), парадоксальным образом делает в "Безверии" отшельником не экстатически верующего, а страдающего от собственной неспособности уверовать. Выпускник лицея (как известно, он читал это стихотворение на экзамене по русской словесности) говорит о невере, опираясь на карамзинскую строку: "Взгляните – бродит он с увядшею *душой*, / Своей ужасною томимый *пустотой*" (I, 255; здесь, в частности, *увядшею* отвечает *плодам* в цит. карамзинской строке; в поздней редакции эти стихи, в числе некоторых других, устранены).

Таким оказывается, по крайней мере на риторическом уровне, первоначальный исток всей линии Пленник – Алеко – Онегин. Следующую вариацию карамзинской строки дает уже элегия "Я пережил свои желанья..." (1821), предназначавшаяся для кавказской поэмы (в начале работы над ней): "Остались мне одни страданья, / Плоды *сердечной пустоты*". В ином лирическом ракурсе "сердечн<ая> пусто<та>" фигурирует в стихотворении того же года "К моей чернильнице". Наконец, онегинские вариации: "И снова преданный безделью, / Томясь душевной пустотой" (1, XLIV), – затем о героине, по контрасту и к герою (речь идет о чтении того и другой, что дает возможность сопоставления), и к Карамзину: "Плоды душевной *полноты*" (3, X)[8]. Ср. тютчевскую строку "Тех лет душевной полноты" в "Я встретил вас..." (при: "Растленье душ и пустота, / Что гложет ум и в сердце ноет" в "Над этой темною толпой...").

II

1. Во II сцене "Каменного гостя" один из гостей Лауры произносит афоризм, который, как известно, Пушкин ранее (1828) записал в альбом Марии Шимановской, а позднее (1832), заменив одно слово, – в альбом П.А. Бартеневой[9]. Предмет афоризма – близкие, но состязательные отношения музыки (пения) и любви, шире – коллизия мелоса и эроса: "Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия...". Эта коллизия занимала Пушкина начиная с ранних опусов и получила у него значение куда более важное, чем представляется по реплике, вскользь брошенной безымянным персонажем, и альбомным записям (хотя сам факт дублирования записи может указывать на значение, которое придавалось афоризму). Допустимо говорить об устойчивой сквозной *метадиаде* – мотивной, тематической, сюжетной, – так или иначе реализуемой во множестве текстов, от лицейского стихотворения "Слово милой" (1816) до Маленьких трагедий, включая сюда и разнообразные манифестации *я*, как чисто лирические (в частности – но далеко не только – мадригального типа), так и от лица повествователя (в поэмах и "Онегине"). В данном конкретном смысле скромное лицейское стихотворение (которое поэт не стал печатать) является инициальным текстом и потому заслуживает большего внимания, чем обычно ему уделяется.

Лирический сюжет "Слова милой" ("Я Лилу слушал у клавира...") в точности предвосхищает альбомную формулу (это обстоятельство обычно не фиксируется комментаторами ни "Каменного гостя", ни лицейской лирики): здесь разыграно состязание между мелосом и эросом, каждый из которых представлен женским персонажем. Второй из них (заочный) связан любовными отношениями с "я" (слушателем), который и выступает небеспристрастным арбитром. В первом катрене слушатель восхищенно описывает пение Лилы; в следующих пяти стихах, перенеся акцент на собственную реакцию ("Упали слезы[10] из очей"), продолжает эту тему, но заканчивает резким предпочтением своей возлюбленной – певице, т. е. выбором, соответствующим будущей максиме "одной любви музыка уступает". Пуант образован не только противопоставлением обычной речи искусному пению, но и обыгрыванием возможности двоякого употребления слова *милая* – как определения (эпитет певицы в 6-м стихе!) и как самого именования женщины, в свою очередь либо местоименного (преимущественно вокативного), либо синонимического к *любимая*, *возлюбленная*[11].

Состязательный характер ситуации выявляется лишь с введением в финале второго женского персонажа. Текст приобретает вместе с тем второе жанровое измерение: мадригал, получающий подлинного адресата, приближается к элегии (стихотворение и значится в известном перечне лицейских элегий)[12], притом ситуация с двумя героинями (а "побежденная" певица явно достойна любви, и само ее имя перекликается с *милая*) нетривиальна для этого жанра, каким он складывался тогда у Пушкина.

2. Логическую схему такого соотношения эротического и художественного начал, при котором первое "заменяет" собой второе, Пушкин мог найти в незадолго до того (1815) опубликованном мадригале Жуковского:

К неизвестной даме
в ответ на лестную от нее похвалу

Хваля стихи певца, ты нас сама пленяешь
Гармонией стихов;
И, славя скудный дар его, лишь убеждаешь,
Что твой, а не его родной язык богов.[13]

Искусство здесь персонифицирует собою сам поэт, и он так же "уступает" речам дамы, как пушкинская Лила будет побеждена "словом милой". Но Жуковский сочинял чистый мадригал и галантно одарил адресата собственным достоянием – лицеист не галантен, а главное, он обостряет ситуацию, выставляя против "языка богов" (которым владеет певица) обыденное слово[14].

3. "Слово милой" известно в двух редакциях (вторая – также лицейского времени, см. I, 209 и 716). Замысел, композиция (4-стишие + 5-стишие, образованное добавлением ко второму катрену еще одного стиха, рифмующего с двумя средними в этом катрене), финальное разрешение остались неизменными. Заметим, касаясь строфической композиции, что в обеих редакциях три заключительных стиха (вердикт судьи состязания) образуют особое единство, претендующее на статус малой строфы, – она скреплена, помимо концевой рифмы, парой начальных, тавтологически рифмующих словоформ 7-го и 9-го стихов: *прелестен – прелестней*; последний, 9-й стих, начинающийся со сравнительной степени прилагательного, приобретает иконическое значение некой *меры* воспеваемого качества: *прелестней* на этот "лишний" стих.

Изменения же относительно первой редакции были внесены стилистические, а также затронули фонику стихотворения. Уменьшено количество лексических повторов, возможно, потому, что оно могло бы оцениваться как чрезмерное и/или как показатель недостаточности средств тематического варьирования. В частности, устранен трижды на 9 строк употребленный эпитет *волшебный*, в том числе (возможно, под влиянием пометы Жуковского[15]) формы, которые могли казаться сомнительными, отступающими от грамматического узуса, – краткая и сравнительной степени. Троекратное употребление (считая заглавие[16]) разрешено только слову *милая*, с игрой на грамматической и семантической дифференциации (о чем см. выше). Устранение указ. повторов расподобляло катрен и 5-стишие, особенно существенно – в описании пения (голоса): в измененной редакции 5-стишия нет признаков, использованных в катрене (таких было два – *волшебный*, *нежный*).

Это описание в обеих редакциях основывается на сравнении. Первоначальная конструкция "Ее <...> глас / Волшебной грустью нежит нас, / Как ночью веянье зефира" – была значительно упрощена за счет устранения центральной

части (*грустью нежит*) и замены собственно сравнения: вместо сложного (сенсуальное + спиритуальное) окказионального признака, приписанного *зефиру*, дан максимально ясный и традиционный – *пенье соловья*[17]. Однако это упрощение компенсировано тем, что конструкция сравнения включает теперь два варианта: "соловей <...> / Или полунощная лира"; второй – после природного признака в предыдущем стихе – дает признак культурный (Эолова арфа; одноименная баллада – шедевр Жуковского была тогда литературной новинкой, опубл. – 1815).

Что касается фоники – возможно, было сочтено чрезмерным добавление к форсированной инструментовке на *л* 1-й строки (и заглавия – на эту роль *л* обращал внимание Блок в своих примечаниях к стихотворению в первом томе Венгеровского издания, 1907) еще и *л'э*, *ла* во 2-й. Вместо этого в измененной редакции – более сложное построение с градацией: после скопления *л* в заглавии и зачине следует "перерыв" во 2-м стихе (здесь повтор *п*) и только потом, в 3-4-м стихах, снова нагнетается *л*; сильнее – в 4-м, поскольку повтор захватывает здесь все три слова, благодаря чему эта строка, замыкая строфу, корреспондирует с начальной, организованной подобным же образом (подобие поддержано тем, что в обоих случаях в середине стиха, в третьей стопе, – шипящий).

Соловей, меняющий (в 3-м стихе) конструкцию сравнения, анаграмматически указывает на первую лексему заглавия; она же в 8-м стихе переводит текст в финальную фазу. Метрически безударное *близ* актуализировано как содержащее слог имени *Лила*. Эта игра подхвачена в следующей, 4-й строке, начатой с аналогичной актуализации служебного *или* (где на фоне словарного ударения на первом *и* возникает метрически обусловленное на втором), после чего '*лу*' в соседнем слове *полунощная* отсылает ко второму слогу основного имени, заданного зачином, а последнее слово строки – *лира* – паронимически с этим именем перекликается. Разыгрывание имени акцентирует обеспеченную рифмой и фоникой соотнесенность первой и последней строк катрена. *Лира* дает смысловое обогащение рифмы – по музыкальному признаку, при некотором фоническом обеднении, поскольку уходит перекличка опорных согласных прежней пары *клавира – зефира*, что отчасти компенсировано в новой редакции подключением к собственно рифменному созвучию опять-таки *л* обоих концевых слов. Сверх того, первый и последний стихи рассматриваемого катрена содержат каждый внутреннюю рифму: первый в виде совпадения и ударного, и предударного гласного (*Я Лилу – клавира*); последний – в виде совпадения ударных слогов (*или́ – лира*). Наконец, следует отметить и рифменные подобия по диагонали строфы: *Я Лилу – лира*; *клавира – или́*.

5-6-й стихи не изменились в новой редакции, но их фоника теперь непосредственно продолжает аллитерирующую цепочку с *л* (упали слезы, сказал, милой). Особо следует учесть *сле*зы – продолжение отмеченной выше связки *слово/соловей*. 6-я строка принимает эстафету ударных *и*, а также подтверждает

соответствующую рифмообразующую тенденцию. 7-й стих вводит две новые слоговые комбинации с *л*, используя не встречавшиеся в предыдущем тексте в таком сочетании гласные: пре*ле*стен, у*ны*лый. При этом активизируется *н*, что сближает фонетический рисунок стиха с первоначальной редакцией; но группа *ун* корреспондирует с измененной 4-й строкой (*ун*ылый – пол*ун*ощная).

Как и в первой редакции, 6-9-й стихи активизируют также *ы* – благодаря цепочке *милый – унылый – Лилы* и специфической форме генитива – *милыя*. Все это построение акцентированно разыгрывает заданную первой строфой и узловую для лирического сюжета (состязание) звуковую близость (мы уже отмечали ее) *Лила – милая*.

4. Первоначально отношения эроса и мелоса получили у Пушкина другое жанровое выражение – в значительно более простом по замыслу и ученическом по исполнению стихотворении "К молодой актрисе" (1815). Здесь нет состязания, есть некое обыкновение, соприродное человеку: "миленькая актриса" плоха на сцене (включая вокал: "Поешь – и часто невпопад"), но легко пленяет зрителей – "другую б освистали: / Велико дело красота". В соответствии с основной авторской позой доэлегического периода поэт одновременно и насмешничает, и воспевает главенство эроса на мировом театре.

В элегической полосе (т. е. в текстах 1816-1817 гг., непосредственно окружающих "Слово милой") Пушкин вслед за Батюшковым ставит в связь эрос и творческий дар поэта: лира зависит от любви ("Разлука", "Любовь одна – веселье жизни хладной...", "Я думал, что любовь погасла навсегда..."), диктующей свою "мелодию" и погашающей иные; любовная неудача отнимает стихотворную способность – "И умер глас в бесчувственной струне" ("Опять я ваш, о юные друзья!..").

5. В послелицейских стихах обнаруживаются разнообразные – в диапазоне от комического до элегического – вариации метадиады. Наиболее явный случай – концовка послания А.И. Тургеневу (1817): "Поэма никогда не стоит / Улыбки сладострастных уст"[18]. Здесь *поэма* соответствует пению Лилы (или *языку богов* в приведенном мадригале Жуковского), *улыбка* – слову возлюбленной (или речам дамы у Жуковского). При этом в нескольких предшествующих строках (готовящих финальный пуант) Пушкин ставит себя в положение героини послания "К молодой актрисе": "Что нужды, если и с ошибкой / И слабо иногда пою? / Пускай Нинета лишь с улыбкой / Любовь беспечную мою / Воспламенит и успокоит!"

Служение эросу декларирует повествователь в посвящении "Руслана и Людмилы", а в зачине песни шестой он разыгрывает внефабульный эпизод на ту же тему. Подруга велит поэту "старинны были напевать", он же "от гармонической забавы <...> негой упоен, отвык". Вводится мотив оскудения творческого дара (элегический, в отличие от шутливого, культивировавшегося в посланиях, извод автоуничижения), с очередной декларацией владычества эроса: "Любовь и жажда наслаждений / Одни преследуют мой ум" – но тут

же следует обращение к мелосу (причем повествователь включает и второй извод автоуничижения – "мой легкий вздор", "влюбленный говорун"), чтобы, продолжая служение эротической повелительнице, возобновить рассказ: "Сажусь у ног твоих и снова / Бренчу про витязя младого". Возобновленный союз, собственно, реализует мадригальное посвящение к поэме (отсюда недалеко до известного утверждения о "Бахчисарайском фонтане", украшенного цитатой из А. Шенье, в письме А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г.[19]).

Но метадиада реализуется в поэме и вне речи повествователя. В песни четвертой, в акцентированном эпизоде, пародирующем Жуковского, появляется поющая дева – воплощение эроса и мелоса, наподобие Лилы, если не будущей Лауры. Ратмир поддается чарующему пению, уступая, так сказать, обоим сильнейшим "наслаждениям жизни", и забывает прежнее влечение, в противоположность слушателю в "Слове милой"[20].

6. Союз эроса и мелоса может быть воплощен в персонаже, как в этом случае или "Бахчисарайском фонтане":

Природы милые дары
Она искусством украшала;[21]
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла,

либо прямо заявлен в речи 'я' поэта. Само владение стихом – "судьбою вверенный мне дар" – поэт может трактовать в качестве орудия эроса: "Письмо любви ты разорвешь, / Но стихотворное посланье / С улыбкой нежною прочтешь" ("Увы! Язык любви болтливый...", 1828, – известное лишь в черновом виде, стихотворение очень близко в указанном смысле к обсуждавшимся выше фрагментам "Руслана и Людмилы", в частности посвящению). В "природе вещей" заложено сродство искусства и любви[22]: "Но сладок уху милой девы / Честолюбивый Аполлон. / Ей милы мерные напевы, / Ей сладок рифмы гордый звон" (там же).

В стихах "Ел. Н. Ушаковой в альбом" нагнетение мадригальных портретных комплиментов завершается портретной же реализацией остроты из давнего послания к А. Тургеневу (или, схематически говоря, амплификацией мадригала Жуковского "К неизвестной даме") – красавица присваивает себе в глазах поэта гармонию природы и искусства (как Мария крымской поэмы):

<...> ваши алые уста
Как гармоническая роза...
И наши рифмы, наша проза
Пред вами шум и суета.

7. В том же 1828 г., когда Пушкин воспел Ушакову и сделал запись в альбоме Шимановской, было написано стихотворение "Рифма, звучная подруга...", в высшей степени важное под нашим углом зрения, – не только тем, что метадиада реализована в лице 'я' поэта, говорящего о своем искусстве и

ремесле, но и тем, что она включается в индивидуальную мифологию, которая здесь же представлена в виде особого повествовательного фрагмента.

Стихотворение четко делится на две части по 4 шестистишия каждая. В первой любовная связь ('я' и *подруги*) – это иносказательная интерпретация отношений поэта с собственным даром, со стихией мелоса. Рифма – синекдоха мелоса – наделена женскими чертами, тогда как поэт – "любовник добродушный". Во второй части шутливое иносказание, тематически резко, но благодаря строфической организации текста плавно, уступает место условно мифологическому рассказу о любви Аполлона и Мнемозины, с условной же, что в этом случае выражено синтаксически, апелляцией к авторитетам древности ("Так поведали бы миру / Гезиод или Омир")[23]. Искусство и любовь, какими их знает поэт, связаны общим происхождением от "олимпийской семьи", от "бога лиры и свирели" и его избранниц. Несомненно, что оттуда ведет свое родословие и сам поэт, оказывающийся инкарнацией "бога света и стихов". Эта лирическая генеалогия имеет мало общего с позднейшей социоисторической – тем не менее общность есть, и она существенна в пушкинской картине мира: неизменен генеалогический принцип и параллельны поиски "своего" (нужного) древнего прошлого в "очарованной дали" европейского ли баснословия или русской истории.

Близкий случай (но за вычетом "древности") отождествления мелоса и эроса под знаком 'я' поэта – в 8-й главе "Евгения Онегина", где повествователь говорит о своей музе, сначала несколько сходно с одноименным стихотворением 1821 г., а затем совершенно иначе – подобно тому как в стихотворении 1828 г. о рифме. Муза оказывается опять-таки подругой и напоминает окруженную поклонниками Лауру:

<...> в безумные пиры
Она несла свои дары
И как вакханочка развилась,
За чашей пела для гостей,
И молодежь минувших дней
За нею буйно волочилась,
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей

(8, III)

8. Однако метадиада находила себе контексты, достаточно далеко отстоящие от гедонистической формулы, фигурирующей в пьесе и в альбомных записях. Стихотворение "О дева-роза, я в оковах..." (1824, первоначально опубликовано Пушкиным под названием "Подражание турецкой песне") дает предвечной связи искусства и любви стилизованное эмблематическое выражение, заимствованное из восточной (персидской) традиции (соловей и роза). Поразительно, что в другом лирическом тексте, именно озаглавленном "Соловей и роза" (1827), тот же код использован для рефлексии, совершенно

чуждой этой традиции, но занимающей новейшую европейскую поэзию, – о назначении поэта и непонимании его читателем-слушателем ("толпой"):

Не так ли ты поешь для хладной красоты?
Опомнись, о поэт. К чему стремишься ты?
Она не слушает, не чувствует поэта;
Глядишь, она цветет; взываешь – нет ответа.

Хладная красота, некий ущербный эрос, нарушающий контакт с мелосом, неожиданно оказывается здесь фактически вариантом *народа*, определяемого в программном стихотворении этого времени "Поэт и толпа" ("Чернь") как "хладный и надменный <...> непросвещенный" (цит. концовка "Соловья и розы", уже безотносительно к эросу, варьирована позднее в "Эхе": "Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!").

В противоположность "хладной красоте" в мире существует эрос понимающий. героиня способна не только принимать поклонение и наслаждаться звоном рифмы, но – "чувствовать поэта". Об этом еще ранее сказало стихотворение "Кн. М.А. Голицыной" (1823). Как и "Слово милой", оно строится по двум жанровым ориентирам – мадригала и элегии, но не следует вполне ни одному[24]. Поэт на сей раз в душевном согласии с певицей, и напряжение, не до конца расшифровываемое, выходит на поверхность лишь в одном стихе (13-м) и одним словом. "Довольно!" – обрывает себя говорящий, отказываясь от более определенной прорисовки отношений (может быть, и от романических аллюзий). Продолженная после обрыва и синтаксической паузы речь представляет их более сложно, чем в предыдущем тексте. Эта сложность, усиленная неопределенной модальностью концовки (притом в синтагме, говорящей о вдохновении, что, казалось бы, исключает неопределенность), приглушает намеченную было любовную "мелодию". Скорее мужской ('я') и женский (адресат) персонажи заключают здесь некий возвышенный союз, будучи причастны каждый к универсальным началам эроса и мелоса.

Сходная конвенция, но при большей дистанции между поэтом и адресатом, лежит в основе (в данном случае предшествуя тексту, а не следуя из него) стихотворения «Княгине З.А. Волконской при посылке ей поэмы "Цыганы"» (1827). Отсутствие какой-либо конфликтности приближает текст к мадригалу, однако любовная тема редуцирована. Стихотворение написано "на случай", объясненный в заглавии и мотивирующий упоминание "цыганки кочевой" в концовке. Но интересно, что "египетские девы" с их хореографией появляются задолго до поэмы – уже в послании Никите Всеволожскому (1819). Хотя здесь это только бытовая черта – специфическая примета московского "досуга", "исступленные движения" и "звонкие напевы" цыганок, заставляющие трепетать зрителя, являют то естественное единство эроса и мелоса, которое труднодоступно человеку цивилизации и достижимо лишь для избранных (З.А. Волконская – "царица муз и красоты"), в воображаемом

художественном мире, а в реальности приблизиться к нему возможно тяготеющим друг к другу натурам через ряд тонких психологических коллизий ("Кн. М.А. Голицыной").

Бытовые московские картины послания Всеволожскому (см. II, 604-605) складываются в своего рода идиллию (вроде "Жизни Званской", но не покойной поместной, а разгульной столичной и не почтенного главы семейства, а молодого "сына пиров"), однако Пушкин вводит и момент состязательности, отчасти сходный с тем, что дан в "Слове милой": зажигательным цыганкам противопоставлена безмолвная петербургская скромница, кротко ожидающая возвращения возлюбленного.

9. Тот же естественный синкрезис эроса-мелоса, открывающийся восхищенному зрителю в "египетских девах", оказывается присущ "идеальной" туземной героине первой Южной поэмы и позволяет преодолеть языковой и психологический барьер, разделяющий ее с Пленником:

Не нем покоит нежный взор;
С неясной речию сливает
Очей и знаков разговор;
Поет ему и песни гор,
И песни Грузии счастливой
И памяти нетерпеливой
Передает язык чужой.

("Черкесская песня" далее дана от повествователя, но читатель мог думать, что Пленник слышал ее от "девы гор").

Ситуация любовного раздвоения героя (не позволившая ему ответить на чувство Черкешенки) имеет прецедентом послелицейское стихотворение "Дорида" (1819), а позже в трансформированном и концентрированном виде и с выдвижением мелоса на первый план разыграна в "Не пой, красавица, при мне..."[25] (1828). Трансформацию можно представить, если в порядке гипотетического прочтения допустить, что пение или даже именно "песни Грузии счастливой"[26] (для юной Черкешенки Грузия – неблизкий южный край, почти так, как для Лауры Париж – "далеко на севере") как-то ассоциировались у Пленника с романическими "воспоминаньями прошлых дней" (скажем, его возлюбленная владела искусством пения, т. е. в поэме может читаться ситуация, сходная с коллизией будущего стихотворения). Это допущение не слишком произвольно сопоставляет два текста: как известно, в отброшенной строфе стихотворения ("Напоминают мне оне / Кавказа гордые вершины" и т. д.) фигурируют соплеменники горской девы – "лихи<е> чеченц<ы>". В противоположность "Слову милой" мелос здесь не "уступает" эросу, хотя эта "неуступчивость" – во имя эроса. Равновесие могущественных сил создает для 'я' заколдованный круг. Тем яснее связь с ранним прообразом: реализовано намеченное там соединение мелического и эротического в лице поющей; повторена двоичность женских персонажей, усложненно противо-

поставленных теперь в новом, более изощренном варианте состязания, по признакам 'настоящее – прошлое (живущее в памяти)' и 'реальное (телесное) – призрачное'.

10. И в "Цыганах" "дикарка", связанная любовными отношениями с русским европейцем-изгоем, поет ему песню своего племени, но здесь пение оказывается знаком конца любовной гармонии и предвещает убийство[27]. Сюжетная функция пения Лауры, в сущности, близка к этому, хотя и более завуалирована (в частности, ретардацию осуществляют разговоры Лауры с гостями; она, кстати, говорит о естественном синкрезисе – подчеркивает "натуральность" своего сценического поведения: "Слова лились, как будто их рождала / Не память рабская, но сердце..."). Пение Лауры (на стихи Дон Гуана) прямо сменяется – в пределах одной сцены – "мелодией" самого эроса, тем самым афоризм гостя (=запись в альбоме Шимановской) оказывается непосредственно разыгран. Роль мелоса здесь кончается: как в "Цыганах" – и, конечно, "Клеопатре", – сила, соразмерная эросу, трансвитальна – это танатос.

Трансвитально – или (по)гранично – все происходящее и говоримое в "Пире во время чумы". Здесь мелос представлен двумя персонажами, каждый из которых выступает со своим произведением. Если помнить об инициальном лицейском тексте, то "задумчивая Мери" (как красавица, певшая грузинские песни) соединяет черты Лилы и *милой* (каковой, в качестве временной подруги, она, возможно, является для Вальсингама; он и обращается к ней так, хотя, конечно, здесь вероятно местоименное употребление слова). Мери поет народную ("простую пастушью")[28] песню – подобно Черкешенке и Земфире; "дикое совершенство", как оценивает Вальсингам ее пение, – очевидное превращение реплики Алеко "Я диких песен не люблю". Эрос, казалось бы, принижен, воплощаемый уличными женщинами, однако при этом представление о любви за гробом в песне Мери ("Но Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах") отвечает на вопрос, который возник в незаконченной "Тавриде" и сводил бессмертие души к любовной памяти ("Во мне бессмертна память милой, / Что без нее душа моя?"), – и вокруг которого потом написаны "Надеждой сладостной младенчески дыша..." и "Люблю ваш сумрак неизвестный...". Лирическая танатология 10-20-х годов (от лицейского "Безверия" до "Заклинания" и "Для берегов отчизны дальной...") встречается с поздней драматургической. После Маленьких трагедий танатологическая интерпретация эроса (в духе Вальсингамова гимна "неизъяснимы<м> наслажденья<м>") была в центре прозаических замыслов, основанных на легенде о Клеопатре ("Мы проводили вечер на даче...", "Египетские ночи").

11. Стоит особо выделить два эпизода 30-х годов. Один – строфы в "Езерском" о выборе героя поэмы: своеволие и "ветреность" всесильного эроса поэт присваивает мелосу, ближайшим образом применяя эту привилегию к праву художника руководствоваться исключительно внутренней творческой потребностью, а не привычками публики, – "Затем, что ветру и орлу / И серд-

цу девы нет закона. / Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет". В силу этой интенции поэта *деву* предваряет (в той же строфе) литературная героиня ("Зачем арапа своего / Младая любит Дездемона <...>?") – вариант привлекавшего Пушкина с лицейской поры отождествления мелического и эротического. Здесь это отождествление вошло в состав эстетической декларации, восстанавливающей близость, нарушенную было в ориентальном стихотворении 1827 г. (цит. выше); *дева* теперь отделена от *толпы* и заново входит в симфонию искусства и природы. Не исключена, учитывая сказанное в примеч. 22 и очевидную возможность идентификации поэта как "арапа", связь *Дездемона / моя Мадона* – тогда адресат сонета 1830 г. окажется в поле того же отождествления.

Другой эпизод связан, собственно, с историей текста "Легенды" ("Жил на свете рыцарь бедный...")[29] – с включением ее второй редакции в "Сцены из рыцарских времен". В контексте приведенных соображений существенно не то, что в финале стихотворения было снято небесное заступничество за "странного человека", и не то, что он в конце концов поименован безумцем, а то, что эта "мелодия" соседствует в "Сценах" с противоположной (контраст тем более резок, что обе написаны одним размером). По сути дела, миннезингер – носитель мелоса – разыгрывает своими двумя песнями ирои-комическую интермедию (вполне завершенная часть незаконченной пьесы!), представляющую двуполярную картину мира эроса[30]. Простодушные слушатели понимают ее в примитивно эмоциональном ключе: одна песня "слишком заунывна", другая – веселая и вызывает дружное одобрение (вдобавок фабульная ситуация заставляет воспринимать анекдотическую эротику Франца как юмор висельника). Авторская же конструкция имела в виду, скорее всего, не простой эмоциональный поворот, а столкновение высокого и низкого, индивидуально-героического и заурядно-обыденного[31].

Примечания

[1] Лицейские тексты цитируются по первому тому нового академического издания (СПб., 1999; редактор тома – В.Э. Вацуро). Ссылки даны в тексте статьи в сокращенном виде – с указанием в скобках тома и страниц. Ссылки на большое академическое издание 1937-1949 гг. снабжены пометой *Ак.*

[2] См.: "Арзамас". Кн. 2. М., 1994. С. 306-307, 395-396; 540, 578-579 (комм. В.Э. Вацуро). В лицейских куплетах, которые приписывались Пушкину, а в современных академических изданиях отнесены к коллективным опусам, смех подан иначе – это не злободневная литературная полемика, а насмешка над "вечными" общечеловеческими несовершенствами и пороками, соприкасающаяся здесь и с начатками гражданского вольнолюбия:

С позволения сказать,
Есть над чем и посмеяться;
Надо всем, друзья, признаться,
Глупых можно тьму сыскать
Между дам и между нами,
Даже, даже... меж царями,
С позволения сказать.

(I, 304)

3 В издании 1937-1949 гг.этот текст был принят в качестве основного (*Ак.* I, 181).

4 *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 115.

5 *Михельсон М.И.* Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сб. образных слов и иносказаний. М., 1994. Т. 2. С. 284; *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова. М., 1966. С. 623-624; *Душенко К.* Цитаты из русской литературы. 5200 цитат от "Слова о Полку..." до наших дней. М., 2005. С. 204. Считается, что в идиоматическом качестве (с небольшой синтаксической перегруппировкой) эти стихи Карамзина стали употребляться после использования их в русском тексте либретто к оперетте И. Штрауса "Летучая мышь" (*Займовский С.Г.* Крылатое слово. М.; Л., 1930. С. 330; *Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г.* Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2000. С. 462; *Серов В.* (автор-составитель). Энциклопедия Крылатые слова. М., 2003. С. 673). "Идиоматическая" судьба ждала, как известно, и моностих Карамзина "Покойся, милый прах, до радостного утра!", однако в этом случае направление было задано самим жанром текста, опубликованного (1792) к тому же в числе пяти эпитафий и позднее широко бытовавшего в качестве надгробной надписи (*Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Указ. соч. С. 525-526; Русская стихотворная эпитафия / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.И. Николаева и Т.С. Царьковой. СПб., 1998. С. 496-497). Ср. отмеченный Ю.Н. Тыняновым гротескный ход Достоевского (ПИЛК. С. 215). Любопытно, что в современных работах фразеологическое бытование, по-видимому, заслоняет цитату как таковую. В частности, в 1-м томе Полн. собр. соч. и писем Жуковского в комментариях к стихотворению "На смерть А<ндрея Тургенева>" не отмечена очевидная цитата в строке "Покойся, милый прах; твой сон завиден мне!" (ср. также: *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Tartu, 2002. С. 38). На место "радостного утра" воскресения Жуковский ставит момент смерти, воссоединяющий его с покойным другом: "С каким веселием я буду умирать!".

6 Следует учитывать, что по жанру "Безверие" может быть сближено со стихотворением Карамзина, несмотря на стилистическое несходство. Б.В. Томашевский считал "Безверие" дидактическим посланием (*Томашевский Б.* Пушкин. Кн. II. М.; Л., 1961. С. 351). С историко-литературной точки зрения, это наиболее адекватная характеристика.

7 *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 129.

8 Пушкинисты обращали внимание (первым, кажется, М.О. Гершензон) на некоторые из этих эпизодов, но не выстраивали всю цепочку от Карамзина к "Безверию" и далее до "Евгения Онегина" – она оставалась не эксплицированной. В.В. Виноградов в главе о пушкинских "новых узорах по старой канве" отмечает трансфор-

мацию цитаты из Карамзина в "Я пережил свои желания...", "употребление фразеологических частей этого образа" в "К моей чернильнице" и учитывает второй из онегинских контекстов, но не первый и не "Безверие". "Недостающий" онегинский контекст указал Н.Л. Бродский в своем комментарии, не упомянув Карамзина и "Безверие". Ю.М. Лотман, комментируя 1, XLIV, указывает на карамзинский же стих "Осталась в сердце пустота" ("Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста", вольный перевод из Вольтера), но не привлекает "Послания к А.А. Плещееву" и стихотворений 1821 г. В.В. Набоков к тому же месту первой главы приводит только фразу из одного письма Байрона. См.: *Гершензон М.О.* Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 121; *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 395; *Бродский Н.Л.* "Евгений Онегин". Роман А.С. Пушкина. Пособие для учителя. М., 1964. С. 96; *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1980. С. 167; *Набоков Вл.* Комментарий к роману А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Пер. с англ. СПб., 1998. С. 187. Стих из "Безверия" сопоставлен с первым из упомянутых выше онегинских контекстов (1, XLIV) в примеч. В.А. Кожевникова и В.С. Непомнящего в: *Пушкин А.С.* Собр. соч. Т. I. М.: ИМЛИ РАН, "Наследие", 2000. С. 455 (стих из Карамзина здесь не учтен).

Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 647-648, 661-663; комментарии Б.В. Томашевского в известном VII томе (1935) акад. ПСС, с. 551. Заманчиво предположить, что замена слова "мелодия" на "гармония" в альбоме Бартеневой связана с сочиненным примерно полугодом ранее стихотворением "Все в ней гармония, все диво..." (как известно, его автограф также представлял собой альбомный текст – был записан в альбом адресата, гр. Е.М. Завадовской). Недавняя работа предлагает рассматривать эти альбомные записи в качестве "отдельного пушкинского сочинения" в жанре поэтического афоризма, в двух вариантах: *Кац Борис.* Любовь – мелодия или Гармония? Несколько соображений об афористических строках из пушкинского "Каменного гостя" // Эткиндовские чтения. II-III: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинда. СПб., 2006.

[10] Ср. эту фразу, и также в начале стиха, в черновиках "Кавказского пленника" (*Ак.* IV, 346).

[11] Ср. пушкинские стихотворные шутки, комизм которых заключен в игре вокруг возможности или невозможности употребить личное местоимение для обозначения любовного партнера ("Она", с пуантом: "Я *ей* не *он*" – I, 273; "Твой и мой", "Tien et mien – dit Lafontaine").

[12] I, 438; *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. I. М.; Л., 1956. С. 118. К вопросу о лирических жанрах см.: *Зубков Н.* Лирика Пушкина и проблемы литературной эволюции // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. Замысел "Слова милой", основное противопоставление, на котором строится стихотворение, очевидно сопоставимы с теми фрагментами элегической поэзии 1800-1810-х гг., где в фокусе любовной рефлексии оказывается переживание (или воспоминание) *речи* героини, ее говорения, произносимого слова. Так, у Жуковского: "Приятный звук твоих речей / Со мной во сне не расстается" ("Песня" ("Мой друг, хранитель ангел мой..." – переложение романса на слова Фабра д'Эглантина); у Батюшкова: "И вздохи страстные, и сила *милых слов*" ("Выздоровление"); "Я помню голос *милых слов*" ("Мой гений"); "И слово, звук один, прелестный звук речей, / Меня мертвит и оживляет" ("Разлука"); ср. у Баратынского (уже в 20-х гг.): "Я вспоминаю

голос нежный /<....> / Речей открытых склад небрежный" ("Д<ельви>гу"). В пушкинской элегии "Зачем безвременную скуку..." (1820) *слово* героини упомянуто как деталь ее портрета, малая, но – как и в "Слове милой" – являющаяся в глазах поэта средоточием любви. (Об этом стихотворении см. маргиналию Ахматовой: *Герштейн Э.Г., Вацуро В.Э.* Заметки А.А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 41-42.) К этому же ряду относится *голос нежный* во 2-3-й строфах "Я помню чудное мгновенье...". Из воспоминаний А.П. Керн явствует, что " гений чистой красоты" являлся поэту и в образе, объединяющем собою эрос и мелос: "Во время пребывания моего в Тригорском я пела Пушкину стихи Козлова "Ночь весенняя дышала<...> и проч." (Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т.1. С.411). Это подтверждено Пушкиным в письме Плетневу ок. 19 июля 1825 г.

[13] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. I. М., 1999. С. 384 и 730.

[14] "Язык богов" в цит. тексте – конвенциональная формула, но в связи со "Словом милой" следует иметь в виду, что с тех пор как русские стихотворцы, начиная с Сумарокова, стали сочинять специально о женском пении и музицировании, они наделяли это искусство признаками волшебства и даже атрибутами божественности (см. очерки: *Кац Б.* "Благодарим, волшебница..." О стихах, посвященных певицам // Музыкальная жизнь. 1985. № 16, 17). В этом плане показательны два одновременных перевода стихотворения Шиллера "Laura am Klavier", выполненные Державиным и Мерзляковым в 1805-1806 гг.(обстоятельства появления конкурирующих переводов были освещены в известном комментарии Я.К. Грота: *Державин Г.Р.* Сочинения. СПб., 1865. Т. 2. С. 540-541; о том же, в связи с позицией И.И. Дмитриева: *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 35-36). Державин в своем переводе "Дева за клавесином" говорит: "Царица жизни ты и смерти, / Сил правишь тысячьми, как бог!"; в другой редакции под заглавием "Дева за арфою" это сравнение изменено – "как маг!" (ср. далее: "Волшебница! одно твое воззренье, / Один твой звук пленит всю тварь"). Игра ее описывается как космогоническое действо: "И как, истекши из хаоса / И вихрем зиждущим взнесясь,/ Из мрака солнцы воссияли: / Твоих так гласов ток златый". Ср. эпизод "сотворения мира" у Мерзлякова ("К Лауре за клавесином. Из Шиллера"): "Так в недрах хаоса, из бурь животворящих / Раскрылись, понеслись полки миров блестящих, / И ночь зарделася от утренних лучей! / Таков волшебный тон гармонии твоей!" (*Мерзляков А.Ф.* Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. Л., 1958. С. 240). К этой космогонии обоих поэтов следует учитывать по крайней мере косвенное воздействие оратории Гайдна "Сотворение мира" (исполненной в Петербурге уже в декабре 1800 г.); в 1801 г. отдельным изданием вышло "Творение (Сочинение Гайдена)" Карамзина – написанное прозой и стихами, в качестве русского текста оратории, разделенного на "речетативы с музыкою", хоровые партии, арии, дуэты и трио. (В "Рассуждении о лирической поэзии" Державин называет это карамзинское сочинение единственным примером оратории на русском языке (XVIII век. Сб. 15: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986. С.253)).

В своем переводе Державин перед финалом снова связывает магию музыки с божественным покровительством: "Но стой и мне поведай, дева: / В связи ль с духами ты небес? / И тот ли их язык в Эдеме, / Музыка коим говорит?". Параллель-

ный пассаж у Мерзлякова заканчивает текст (последняя фраза которого: "Открой мне таинство: не сим ли языком / В эдеме праведных веселие вещает, / Когда Егову прославляет?"), а Державин, в отличие от оригинала (как указал Я.К. Грот), делает финал видением инобытия ("Мелькают сквозь небес раздранных / Младых духов мне в солнцах троны: / За гробом утрення заря!") – и даже эмфатической теодицеей в последней строке: "Кощуны, прочь! – есть Бог!".

При всем визионерском накале чувственная сторона музыки не только не умаляется у Державина, но акцентируется – в частности, нанизыванием анафорадобных фрагментов, с тем чтобы передать, как "звоны, полные души, со струн роскошно устремленны", воспринимаются слушателем, – *приятно*, *великолепно*, *важно*, *отрадно* и т. д., а в силу содержащихся в музыке контрастов (по Мерзлякову, "всеуслаждающий в гармонии раздор") и: "уныло, мрачно, тяжело – / По мертвым дебрям как ужасный шорох нощи". Но в этом многообразии земная любовь затенена, почти вытеснена – тогда как в переводе Мерзлякова она выдвинута в первых же двух строфах. Сама природа – как и поэт – влечется к музицирующей деве некой эротической силой, исходящей от ее игры: "Природа, алчная к твоим восторгам, страстно / Приникла и молчит! – Волшебница! – воззришь, / И я весь твой навек!".

Через два года Мерзляков опубликовал большое (72 строки, 18 строф на основе 6-стопного ямба), но с мадригальным заглавием стихотворение ("К неизвестной певице, которой приятный голос часто слышу, но которой никогда не видел в лицо"), тесно связанное с переводом из Шиллера (это было отмечено Ю.М. Лотманом), учитывающее и державинский перевод (дева теперь играет на арфе; ср. также эмфазу: "Так! есть бессмертие.. оттоль сей звук исходит!"), но главным образом усиливающее любовную топику – на фоне варьированного здесь "обзора" высоких мотивов. Поющая арфистка вознесена: "Твой ум теряется всевышнего в делах, / Я вижу новый свет и ангелов парящих, / И бога, и... тебя в блистающих лучах!", но это не мешает любовной линии, доведенной до риторической кульминации: "Сколь силен твой язык, о смертных утешенье, / Могущая любовь! сомнение с тоской, / Надежды, жалобы, восторги, упоенье <...>". Следует и жалоба – поэт воображает себе соперника: "Я в страхе трепещу! кто песне сей внимает? / Кто, слишком счастливый, у ног твоих лежит <...>?". И хотя ревнивое "мечтанье" рассеивается ("Нет, ангел! ты одна с вечернею зарей!"), концовка минорна – текст, в жанровом отношении комбинированный, заключен элегически: "Что, сердце, ты грустишь? не верь мечте отрадной! Ах, поздно! ах! прости, свобода и покой!".

Знал ли Пушкин о конкурирующих переводах и связанном с ними стихотворении Мерзлякова к моменту возникновения "Слова милой" (перевод Державина он должен был знать если не по журнальной публикации, то по ч. II итогового собрания 1808 г.) – отдельный вопрос, для ответа на который недостает данных. Однако эти тексты должны быть учтены как фрагмент предыстории метадиады. В них эрос и мелос находятся в единстве и во всяком случае не образуют коллизии. Подобный "синкретизм" в будущем будет неоднократно использован Пушкиным, но в "Слове милой" поэт именно вскрывает коллизию и делает ее лирическим сюжетом, сугубо камерным, где мелос не поднимается выше звучания эоловой арфы.

[15] О пометах Жуковского на рукописи лицейских стихотворений и авторской правке см.: *Коровин В.И., Макаров А.А.* Этапы развития русской поэзии: Жуковский и

Пушкин // Жуковский и литература конца XVIII-XIX века. Л., 1988. С. 216. Мнение авторов о несовместимости эпитетов в строке "Волшебен голос твой унылый" (к которой относилась единственная критическая помета по поводу "Слова милой") вряд ли основательно. "Элегическое" значение слова *унылый* делало это сочетание определений непротиворечивым.

16 Известна копия, в которой заглавие отсутствует (I, 716).

17 О *филомеле/соловье* в русском поэтическом языке см.: *Гин Я.И.* Проблема поэтики грамматических категорий. СПб., 1996. С. 141-153. К 1790 – нач. 1810-х гг.относится ряд стихотворных текстов, авторы которых (Державин, Карамзин, Крылов, М. Магницкий) соревновались в описании соловьиного пения (*Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 33-34).

18 Эти стихи – переделка шутки Жозефа Бершу "Un poème jamais ne valut un diner" в поэме "La Gastronomie" (*Лернер Н.О.* Пушкинологические этюды // Звенья. V. М.; Л., 1935. С. 50). Ряд соответствий с поэмой "Гастрономия" прослеживается в лицейском "отрывке" "Сон" (I, 702-703). Лернер (Указ. соч. С. 48) указал на вошедший в поговорку стих из той же поэмы "Умейте смеяться над всем, не обижая никого", – в нашей связи это позволяет думать, что рассмотренное выше карамзинское изречение имело для Пушкина французскую параллель.

19 См. в новейших комментариях к крымской поэме, составленных О. Проскуриным при участии Н. Охотина: *Пушкин.* Сочинения. Вып. 1: Поэмы и повести / Под общей редакцией Дэвида М. Бетеа. Ч. I. М.: Новое издательство, 2007. С. 279-280 (особая пагинация).

20 Ср. комм.: Там же. С. 81, 122-125. В связи с пародированием Жуковского в "Руслане и Людмиле" напрашивается прочтение эпизода Заремы и Марии в "Бахчисарайском фонтане" как "обратной пародии". Действительно, покои Марии – это "монастырь в гареме", а появление одалиски у ложа "невинной девы", хотя и не эротично само по себе, легко соотносимо с приключением Ратмира в "отрадном тереме", одна из обитательниц которого тоже прерывает "одинокий сон" пришельца. Ср. намеченную М.Л. Гаспаровым и В.М. Смириным схему "пародии и самопародии у Пушкина" (ВТЧ. С. 254-264; *Гаспаров М.Л.* Избр. труды. Т. II: О стихах. М., 1997. С. 66-75).

21 Возможный образец для этого фрагмента портрета Марии – пейзажные строки Державина, его описание имения Аракчеева ("На прогулку в Грузинском саду"): "О, как пленительно, умно там, мило все! / Где *естества красы художеством сугубы*", с последующей прозопопеей ("<...> Ижорска князя дубы / В ветр шепчут, преклонясь, про счастья колесо!") – при том что фортуна изменила Марии и ее семейству, чей дом в прошлом также был богат и красив.

22 Может возникнуть сомнение, правомерно ли трактовать мелос расширительно – шире того, что сказано в "Каменном госте" и альбомных записях. Отвести это сомнение позволяет незаконченное стихотворение – опять-таки с чертами мадригала – "Кто знает край, где небо блещет..." (1828). Здесь эрос в лице некой русской красавицы (Людмилы – прототипом ее традиционно, начиная с Анненкова, считают гр. М.А. Мусину-Пушкину) берет верх над всеми искусствами, среди которых на первом плане живопись и скульптура; певец (т. е. поэт) тоже бессилен "передать потомкам изумленным / Ее небесные черты".

[23] Другая версия сочиненного Пушкиным сюжета дана в гекзаметрах 1830 г. "Рифма"; эта версия в свою очередь соотносится со стихотворением "Эхо", намечая для него мифологическую перспективу.

[24] Первые восемь строк автор вписал в альбом адресата (Рукою Пушкина. С. 643).

[25] Первоначальный вариант этой строки – "Не пой, волшебница, при мне", что близко и к "Слову милой" (в первой редакции – см. выше), и к "Каменному гостю", где один из поклонников Лауры, прежде чем произнести свой афоризм, обращается к ней: "Благодарим, волшебница".

[26] Замена этого эпитета на эмоционально противоположный – употребленный в стихотворении подготовлена примечанием 7 к поэме, в котором Пушкин, говоря о "сей прекрасной стране" и "бедствиях, вечно ею претерпеваемых", замечает: "Песни грузинские приятны и по большей части заунывны".

[27] Но напомним, что в 1820-х годах песня Земфиры публиковалась и отдельно, вне текста поэмы.

[28] Другую, взятую у В. Скотта, шотландскую песню о смерти и эросе Пушкин переложил ранее в стихотворении "Ворон к ворону летит…".

[29] См. работу: *Сурат И.* "Жил на свете рыцарь бедный…" М., 1990.

[30] Ср.: *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 515-516. Источник "песни мельника", исполняемой Францем, был указан: *Каррик В.* О происхождении одного стихотворения Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. 36. Пг., 1923.

[31] Периферийный, но любопытный факт. Изучая испанский язык, Пушкин избрал для упражнений (см.: Рукою Пушкина. С. 83-87) "Цыганочку" (La Gitanilla) Сервантеса – эта героиня являет собой воплощение мелических и эротических достоинств (впрочем, также и нравственных, и умственных).

Алина Бодрова, Михаил Велижев

И.С. ТУРГЕНЕВ – ИЗДАТЕЛЬ БАРАТЫНСКОГО, ИЛИ РУССКИЕ ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПОЭТЫ В 1854 ГОДУ

Среди материалов октябрьской книжки "Современника" за 1854 год одно из заметных мест принадлежит небольшой поэтической подборке, озаглавленной "XV стихотворений Е.А. Баратынского"[1]. Благодаря посредничеству И.С. Тургенева, доставившего в редакцию журнала эти стихи и сопроводившего их вступительной заметкой, а также отдельными примечаниями, увидела свет самая крупная публикация за 10 лет, прошедших со времени смерти поэта (29 июня 1844 г.). После некрологических статей 1844 – 1845 гг.[2] тургеневская подборка стала наиболее значительным напоминанием о Баратынском[3], явилась событием литературной жизни середины 50-х гг.[4]. При очевидной важности этой публикации для реконструкции посмертной репутации Баратынского, равно как и для понимания литературной стратегии его издателя – Тургенева, она никогда не привлекала должного внимания – ни со стороны комментаторов Баратынского, ни со стороны исследователей тургеневского творчества[5]. Издатели Баратынского, начиная с первого собрания сочинений, разумеется, учитывали публикацию в "Современнике"[6], но ее текстологический статус, соотнесение журнальных текстов с известными рукописными источниками не становились предметом исследовательской рефлексии. Несколько более обстоятельными в этом отношении были комментаторы Тургенева, с опорой на известный эпистолярий писателя установившие отдельные детали его издательского проекта (знакомство с вдовой поэта, возникновение замысла статьи о Баратынском, перевод его французских писем)[7], а также обнаружившие рукопись предисловия к подборке – письмо в редакцию "Современника"[8]. Исходя из этого, несомненной кажется актуальность историко-литературного комментария, который бы позволил, уточнив фактические обстоятельства, интерпретировать публикацию Тургеневым стихотворений Баратынского в синхронном журнальном и общелитературном контексте споров о поэтах и поэзии в "прозаическую" эпоху 1840–1850-х гг.

I

В самом конце мая 1854 г. Тургенев сообщал своему московскому корреспонденту С.Т. Аксакову о последних "литературных новостях":

> Во-первых – скажу Вам, что я познакомился со вдовою Баратынского (совершенно сумасбродная женщина – между нами сказать) – и она мне вручила альбом, куда она вписала все, что осталось от ее мужа, письма и пр. Можно будет составить довольно любопытную статью[9].

Тургенев в это время нанимал дачу "в небольшом домике колониста, в двух верстах от Петергофа – и в полуверсте от моря"[10], предпочтя возможность быть в курсе событий начавшейся Крымской войны уединенному пребыванию в Спасском. Как можно думать, Н.Л. Баратынская также жила за городом – в Петергофе или его окрестностях, однако подробные обстоятельства этого знакомства едва ли поддаются уверенной реконструкции[11]. Судя по письму Аксакову, с Настасьей Львовной Тургенев прежде знаком не был; нет сведений и о его встречах с самим Баратынским.

Альбом, "врученный" Тургеневу вдовой поэта, позволил ему составить небольшую, но чрезвычайно разнородную подборку стихотворений, куда вошли как поздние тексты, написанные в последние годы жизни Баратынского, так и стихотворения 30-х гг., а также одна из дебютных пьес – "Послание к Дельвигу" (1819).

Приведем полный перечень напечатанных Тургеневым стихотворений – с указанием данных их первой публикации (за исключением текстов, увидевших свет только на страницах "Современника" 1854 г.):

I. На смерть Лермонтова ("Когда твой голос, о поэт...") (Современник. 1843. Т. 32. <№ 10>. С. 354).

II. "Люблю я вас, богини пенья!.." (Современник. 1844. Т. 36. № 12. С. 370).

III. Пароход ("Дикою, грозною ласкою полны...") (Современник. 1844. Т. 35. № 8. С. 215-216; заглавие – "Пироскаф").

IV. Дядьке Итальянцу ("Беглец Италии, Жьячинто, дядька мой...") (Там же. С. 216-221).

V. С-е Н-е К-ной, при посылке "Сумерек" (Современник. 1842. Т. 27. № 3. С. 95; заглавие – "С книгою: *Сумерки* С. Н. К.").

VI. К .... ("Нежданное родство с тобой даруя...").

VII. "Небо Италии, небо Торквата...".

VIII. Н. Е. Б.... ("Двойною прелестью опасна...").

IX. "Мою звезду я знаю, знаю..." (Утренняя заря на 1840 год. С. 226; заглавие – "Звезды").

X. "Опять весна; опять смеется луг..." (Вчера и сегодня. Кн. 2. СПб., 1846. С. 68-69; заглавие – "Опять весна").

XI. Послание к Дельвигу ("Так, любезный мой Гораций...") (Сын Отечества. 1819. Ч. 55. № 31. С. 228-229; заглавие – "К Дельвигу").

XII. К Языкову ("Языков, буйства молодого...") (Европеец. 1832. Ч. 1. Январь. № 2. С. 204-205; заглавие – "Н.М. Языкову").

XIII. Эпиграмма («"Поверьте мне" – Зоилов журналист...») (Денница. СПб., 1831. С. 137).

XIV. На виньетку, представляющую господина за письменным столом, а возле него Истину ("Он точно! он бесспорно...") (Московский телеграф. 1827. Ч. XV. № 9. С. 5; заглавие – "Журналист Фиглярин и Истина").

XV. На *** ("В руках у этого педанта...").

Принципом, объединяющим стихотворения подборки, являлась, с точки зрения Тургенева, малая их известность – или вовсе неизвестность – читателю, о чем прямо сказано в предуведомлении к публикации, представляющем собой письмо издателям журнала:

> Редакция "Современника" получила эти стихотворения от Ив. Сер. Тургенева, при следующем письме: «Милостивые государи! Посылаю вам, с согласия г-жи Баратынской, все те стихотворения покойного поэта, которые не находятся ни в собрании его сочинений, изданном в 1835 году в Москве, ни в "Сумерках" 1842 года. Большая часть из них была напечатана в изданиях, не имевших обширного круга читателей, и потому мало известна публике; некоторые (как-то "На смерть Лермонтова" и другие) появляются в первый раз. Я уверен, что вы с радостью дадите им место на листах вашего журнала и тем оживите в памяти всех любителей русского слова образ одного из лучших и благороднейших деятелей лучшей эпохи нашей литературы». <...>[12]

Эксплицированная установка на возвращение читателям "забытых" или неизвестных текстов отвечала литературной ситуации 50-х гг., но далеко не все сведения, сообщенные во вступительной заметке, достоверны и точны. Как очевидно из приведенного выше списка, только четыре из пятнадцати стихотворений действительно печатались впервые, а названное "появляющимся в первый раз" "Когда твой голос, о поэт..." (озаглавленное "На смерть Лермонтова") уже было помещено на страницах того же "Современника" одиннадцатью годами ранее[13].

Однако если библиографические неточности публикации неоднократно отмечались – как в литературе о Тургеневе, так и в справочном аппарате изданий Баратынского, то проблема непосредственного источника подборки нигде специально не рассматривалась. Комментаторы сочинений поэта, очевидно, считали ее либо несущественной, либо принципиально неразрешимой – ввиду утраты значительной части семейного архива[14]. Тем не менее, вопреки осторожному скептицизму предшественников, рукописный источник публикации обнаруживается в хорошо известном исследователям фонде Баратынских в

Пушкинском доме – это один из альбомов жены поэта, Настасьи Львовны, ныне хранящийся под шифром: ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 40 (№ 21.732 по старой нумерации).

О том, что именно этот альбом оказался в начале лета 1854 г. в руках Тургенева, свидетельствует прежде всего карандашное примечание на одной из его страниц, поясняющее ст. 60 стихотворения "Дядьке Итальянцу" ("Но ты, ты не забыл серебряные ложки"): "По приказанию Бонапарта, все серебро (и ложки между прочим) должно было быть выдано французам" (Л. 39). Эта запись, в точности совпадающая с подстрочным комментарием к этой строке в журнальном тексте[15], сделана рукой Тургенева; его авторство подтверждается и чернильной припиской (уже другим почерком): "Прим. Ив. Сер. Тургенева" (Л. 39).

В отличие от иных альбомов Настасьи Львовны и других тетрадей из семейного архива, здесь содержатся записи *всех* текстов, вошедших в тургеневскую подборку, включая те, которые были только названы в рукописном варианте предисловия к публикации[16]. Особенно показательно наличие в этом альбоме стихотворения "Нежданное родство с тобой даруя..." – не опубликованный при жизни поэта, текст сохранился только в автографической записи Баратынского на отдельном листке из Мурановского архива[17] и в *единственной* копии Настасьи Львовны – в обсуждаемом альбоме (Л. 57об.).

Обращение к альбому Н.Л. Баратынской позволяет пояснить и отдельные примечания, сопровождавшие публикацию в "Современнике". Помещая в журнале раннее послание к Дельвигу, Тургенев снабдил его следующей справкой:

> Послание это, одно из самых ранних произведений поэта, было, неведомо от него, помещено бароном Дельвигом в 1819 году в "Благонамеренном", вместе с другим небольшим стихотворением, и не попало потом в "Собрание сочинений". Баратынский, которого имя до тех пор не появлялось в печати, часто говорил о неприятном впечатлении, испытанном им, при внезапном вступлении в нежеланную известность[18].

Существенные психологические и библиографические подробности – при ошибочности отдельных сведений[19] и очевидном отсутствии специальных журнальных разысканий со стороны самого Тургенева – заставляют предполагать конкретный источник подобного комментария[20]. Едва ли можно сомневаться, что в данном случае Тургенев опирался на пояснение Н.Л. Баратынской, сопровождавшее послание к Дельвигу и мадригал "Взгляните: свежестью младой..."[21]:

> Первые два стихотворения Е. Баратынского напечатанные в 1819 году в Благонамеренным <sic!> Б. Дельвигом, сюрпризом для Е.А. который никогда не думал, что когда-нибудь будет печатать свои произведения. Он часто говорил о неприятном впечатлении полученном им, вступая в нежеланную известность (ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 40. Л. 7об.)[22].

Запись в альбоме Настасьи Львовны объясняет происхождение неверных сведений о месте первой публикации "Послания к Дельвигу", равно как и указание Тургенева о том, что оно было напечатано "вместе с другим небольшим стихотворением". В данном случае, несомненно, имеется в виду дебютное стихотворение ("Мадригал. Пожилой женщине и все еще прекрасной"), записанное на той же альбомной странице, что и послание к Дельвигу.

С листов альбома Н.Л. Баратынской в "Современник" перешла датировка одной из эпиграмм на Булгарина («"Поверьте мне" – Зоилов журналист...»)[23], а также уникальное чтение ст. 30 послания "К Языкову", отличающее журнальный и альбомный текст от других известных источников[24]. Говоря о совпадающих разночтениях, подтверждающих зависимость тургеневской публикации от обсуждаемого альбома, нельзя не упомянуть послание "Дядьке Итальянцу". Текст сохранился в многочисленных копиях, которые существенно отличаются между собой, давая разночтения для более чем 10 строк. Во всех этих "вариативных местах" чтение тургеневской публикации совпадает с текстом в альбоме Н.Л. Баратынской в противоположность прочим известным источникам.

"Современник" / Альбом Н.Л. Баратынской (Л. 39-40)	**Другие рукописные источники**
Ст. 61	
<...> ***среди*** блестящих общих грез[25]	<...> ***в чаду*** блестящих общих грез[26]
Ст. 115	
<...> сумрачный поэт,	
Дитя Британии, влачивший столько лет	
По ***тайным*** берегам груди своей отравы	По ***знойным*** берегам груди своей отравы[27],
	По ***дальным*** берегам груди своей отравы[28],
	По ***дальным*** берегам ***души*** своей отравы"[29]
Ст. 128	
Чем вздохи южные ***с душистым их упоем***![30]	Чем вздохи южные ***с полуденным алоем***
	Чем вздохи южные ***с душистым их алоем***[31]

Альбом Н.Л. Баратынской (Л. 39об.), очевидно, оказался источником опечатки в ст. 101, читавшейся в "Современнике": "Но чтоб незримо слить в *безсмыслии* златом // Сон неги сладостной с последним вечным сном" (С. 153). Именно такое чтение ("в безсмыслии" вместо "в безмыслии"), отличное от всех других известных рукописей, наличествует в рассматриваемом альбоме[32].

При этом следует указать и на некоторые текстовые расхождения между публикацией в "Современнике" и альбомными копиями. Различия касаются прежде всего заглавий. Стихотворение, известное как "Пироскаф" (так оно обозначено во всех известных копиях и в первой публикации), имеет в журнальной подборке заглавие "Пароход"; изменен титул эпиграммы на Булгарина[33],

послания С.Н. Карамзиной при посылке "Сумерек" (см. в приведенном выше списке текстов подборки № XIV и V). Заглавия, отсутствующие в альбоме Н.Л. Баратынской (и несовпадающие с представленными в других рукописных источниках), получили стихотворения "Когда твой голос, о поэт..." ("На смерть Лермонтова"), "Нежданное родство с тобой даруя...", "В руках у этого педанта..." ("На ***") (№ I, VI, XV).

Имеются и единичные собственно разночтения.

Однако сам характер разночтений и, что не менее существенно, их уникальность по сравнению с другими известными рукописями, как представляется, не могут свидетельствовать против обоснованной выше атрибуции. В некоторых случаях можно предполагать опечатки[34], ошибки наборщика или переписчика рукописи, но не менее вероятным кажется и другое: в этих изменениях можно усмотреть и сознательные "исправления" публикатора, Тургенева, который, как известно, довольно часто вносил "от себя" поправки в публикуемые им стихотворные тексты[35]. Вероятно, именно с вмешательством Тургенева нужно связывать появление заглавий и их изменение или, например, последовательную замену в обеих эпиграммах на Булгарина выражения "Фиглярин журналист" на "Зоилов журналист", а также поправки в текстах "Пироскафа" и "Люблю я вас, богини пенья...".

II

На момент знакомства с вдовой Баратынского Тургенев уже обладал довольно важным издательским и редакторским опытом. На рубеже 1853 и 1854 гг.он самым активным образом участвует в подготовке к печати фетовских переводов из Горация, а весна того же года ознаменована крупной публикацией поэтических сочинений Тютчева, состоявшейся при прямом участии Тургенева, – сначала на страницах "Современника", а затем и отдельной книжкой. Издание стихотворений Тютчева составляет ближайший историко-литературный фон для работы Тургенева с материалами Баратынского, при том что оба эти проекта, несомненно, должны быть рассмотрены в более широком журнально-критическом контексте начала 50-х гг.[36].

Решительным шагом к возвращению поэзии в литературный пантеон, который в 1840-е гг., во многом усилиями В.Г. Белинского, состоял едва ли не только из прозаических сочинений, стала публикация на страницах "Современника" цикла статей "Русские второстепенные поэты", открывшегося одноименным очерком Н.А. Некрасова[37]. В своей статье редактор "Современника" нарочито провокативно описывал современную литературную ситуацию: "Стихов нет. Немногие об этом жалеют, многие этому радуются, большая часть ничего об этом не думает. Но отчего нет стихов?"[38]. Среди причин упадка русской поэзии Некрасов указал три: формальную ("...изящная форма почитается не достоинством, а условием необходимым"[39], – чем русская литература обязана

Пушкину и Лермонтову[40]), социологическую ("Каждый литератор естественно хочет извлечь наибольшую выгоду из своего таланта <...> поэтическую искру свою разводит он на несколько прозаических статей..."[41]) и литературно-критическую ("дружные осуждения журналистики, каким, часто без разбора, подвергались у нас стихи в последние годы"[42]). По мысли Некрасова, циклу "Русские второстепенные поэты" предстояло разрешить все три проблемы, показать, что "еще недавно поэтов с истинным талантом у нас являлось гораздо более, чем привыкли считать"[43]. Как свидетельство против "бедности" поэзии, Некрасов выдвигает творчество Тютчева, чьи стихотворения, во множестве цитируемые в статье, образуют своего рода "микросборник"[44], сопровождаемый весьма немногословным комментарием издателя.

Статья В.П. Боткина о поэзии Н.П. Огарева, вторая в цикле, стилистически и концептуально отличаясь от заглавного сочинения Некрасова, была сфокусирована на "общи<х> рассуждения<х> о природе поэзии и достоинстве поэта"[45]. Важнейшим свойством поэзии выступает искренность, которая обнажает столь ценную для критика "беззвучную музыкальность чувства" – "то состояние души, когда она <...> передает эти затаенные движения чувства в том самом виде, как проходят они в сердечной глубине, во всей их безыскусственности и искренности"[46]. Развивая сформулированные Боткиным тезисы ("музыкальность", "искренность" как основные критерии при анализе поэтического текста) в следующей статье означенной рубрики, П.Н. Кудрявцев обсуждал стихотворения А.А. Фета, стремясь отрефлексировать "красоты" литературного текста через реконструкцию эмоциональной ситуации "творения". С его точки зрения, поэзия едва ли поддается рациональной ревизии и не может быть сведена к стандартам нормативной поэтики, ибо стихи – "зарождения особенного рода, которым не всегда необходимо предшествует ясная мысль, они потому же самому нелегко покоряются и анализу мысли"[47]. Создание поэтического текста мыслится как явление *единственно* внутреннего мира поэта, его "души", воспринимающей и преображающей в форму непосредственные впечатления от окружающего мира:

> Нет человека, который бы, при известной степени восприимчивости, не носил в себе первых элементов этого явления внутренней нашей природы; но недовольно одной восприимчивости и внутренней теплоты, чтобы впечатления, сложившиеся в душе, перерождались в звуки: нужна еще особенная поэтическая складка, чтобы отыскать всякий звук, обитающий в душе, и воплотить его в поэтический образ[48].

В разборе Кудрявцева обыгрывается и константная для всего цикла тема – современная лирика определяется через ее связь с ушедшим в прошлое "золотым веком" русской поэзии:

> Читая книгу г. Фета, так многое припоминается нам из того, что̀ прежде говорили и писали у нас о поэте, в те времена, когда мы одною только

> поэзиею и в ней одной находили разрешения своим вопросам. Если бы мы не думали, что чистая поэзия, поэзия души и сердца, возможна во всякое время, и мы бы вместе с другими читателями готовы были заключить, что г. Фет достался нам от прошедшего времени нашей литературы, о котором, впрочем, у всех еще так свежи воспоминания...[49]

"Прошедшее время нашей литературы" оказалось главным предметом четвертого очерка о "русских второстепенных поэтах", в котором рассматривалось наследие умершего еще в 1827 г. Д.В. Веневитинова. Особое внимание автор, скрывшийся за инициалами А.Л., обращал на конкретные факты биографии поэта. Зачин статьи перекликался с тезисом Некрасова о том, что читатели конца 30-х гг."просмотрели" Тютчева: "...одною из важнейших заслуг современной критики и есть именно это старание спасти от неизвестности произведение, прошедшее незамеченным, или оправдать писателя, по пристрастию подвергавшегося оценке в дурную сторону"[50]. Основной характеристикой поэзии Веневитинова выступает его сосредоточенность на рассуждениях о "собственном, внутреннем чувстве"[51]. Неизвестный критик намеренно радикализирует единую для всего цикла мысль о непосредственной связи внутреннего мира поэта и самой поэзии: творчество Веневитинова, по его мнению, целиком укладывается в рамки поэтической авторефлексии – он "решил только один вопрос" – "о своем Я"[52].

Три последние статьи "Русских второстепенных поэтов", каждая посвоему, но довольно отчетливо трактуют мысль о непосредственной связи личности поэта и его творчества. Однако наиболее четко, на наш взгляд, подобная точка зрения на поэзию была сформулирована не в рамках цикла, а во внешне полемичной редакторской рецензии "Современника" на свежий сборник стихотворений Фета, в мартовском номере журнала за 1850 г. (т. е. в той же книжке, где появилась статья Кудрявцева о его лирике):

> В стихотворениях г. Фета поражает еще отсутствие личности поэта. Прочтя книгу стихов в 162 страницы, – *а мы понимаем стихи только как самое задушевное, искреннее выражение внутренней жизни поэта*, – мы все так же мало знакомы с личностию поэта, как и прежде. Его духовный образ остался для нас неуловим[53].

Ту же мысль о корреляции биографии поэта и его стихов подчеркивал А.А. Григорьев, подведший своеобразный итог влиянию "Русских второстепенных поэтов" на развитие отечественной поэзии в неоконченной рецензии на "Стихотворения Ивана Козлова" (1855), опубликованной уже посмертно. Сожалея о прекращении серии статей в "Современнике", Григорьев писал:

> ...в этом море песен <...> есть множество таких, которые *непременно*, связываются с именами певцов <...>. Это – песни поэтов, составляющих блестящую плеяду светила, озаряющего свой мир, ярких спутников светозарной планеты, талантов, принявших свет свой от гения – песни людей

> Пушкинской эпохи: Баратынского, Дельвига, Веневитинова, Языкова, Козлова, Хомякова; песни людей Лермонтовской эпохи – Огарева, Кольцова и Фета: их вы не отделите от имен их авторов, с них вы не снимете печати, наложенной тяжестью таланта...[54]

Связью жизни и поэзии Григорьев обосновывал избранную авторами цикла критическую стратегию: необходимость "неаналитического" (не библиографического), но при этом биографического подхода к поэзии, подразумевающего обширную публикацию стихов, которая, самое большее, могла сопровождаться теоретическим комментарием вроде статьи Боткина, написанной "несколько кудревато и туманно, но все-таки с большим *чувством* изящного"[55]. Таким образом, идеологическое оправдание приобретала установка на публикацию не только сочинений, но и писем автора – что в максимальной мере давало возможность поэту самому "высказать себя".

Тезис о соответствии внутренней и/или внешней биографии поэта его творчеству нельзя считать уникальным достижением критики 50-х гг., рефлексия об идеальной биографии поэта была свойственна и 20-м, и 30-м гг.[56]. При всем том, как представляется, можно указать сочинение, послужившее одним из возможных источников некрасовского замысла.

В 1846 г. В.Н. Майков писал об издании посмертного полного собрания стихотворений А.В. Кольцова, в подготовке которого активное участие принял Некрасов:

> Кольцов равно замечателен как поэт и как человек. Притом между произведениями его и жизнью существует такая живая, неразрывная связь, что издать одни его стихотворения, не присоединив к ним его биографии, значило бы сделать дело вполовину. <...> Прочитав эту биографию, жалеешь только о том, что другие русские поэты до сих пор остаются для нас лицами более или менее мифическими и, может быть, долго останутся такими[57].

Важно, что статья Белинского "О жизни и сочинениях Кольцова"[58] казалась Майкову новаторской, открывающей новую перспективу в изучении русской поэзии. В заключительной части биографии Кольцова, написанной в 1845 г., Белинский рассуждал о типологии гения, таланта и обыкновенного таланта, корректируя постулированное в предисловии к "Физиологии Петербурга" (1845) утверждение о роли обыкновенных, "профессиональных" талантов, которые популяризируют гениальные находки авторов первого ряда и тем самым служат залогом богатства литературы[59]. В статье о поэте Белинский вводил промежуточную категорию *"второстепенных"* "гениальных талантов", равных по творческим возможностям гениям, но отстающих по цельности и "объему содержания" общего корпуса текстов:

> ...во всех сферах человеческой деятельности история сохранила имена людей, которые не были гениями, не были полномочными властелинами своего времени, но тем не менее имели на него свое действительное влияние

> и потому заняли хотя и *второстепенные*, но почетные места в благодарной памяти потомков[60].

К такого рода "второстепенным" талантам и относил Кольцова Белинский.

Если отличия "гениального таланта" от гения оценивалось критиком более как количественное, чем качественное, то разница между "гениальным" и обыкновенным талантами была именно сущностная и заключалась "в тайне натуры человека". Основополагающей характеристикой "гениального таланта" служила неотделимость его поэзии от его "натуры":

> Не таков человек, одаренный гениальным талантом: его нельзя отделить от его таланта, его талант – его жизнь, его кровь, его дух, его плоть, биение его сердца, дыхание его груди, словом – весь он сам <...> Сила гениального таланта основана на живом, неразрывном единстве *человека* с *поэтом* <...> талант тогда только бывает плодотворен и живуч, когда он тесно соединен с личностью, с натурою человека[61].

Биография "поэта-прасола" Кольцова, поэзия которого, по мнению Белинского, являлась плотью от плоти его жизненных коллизий (почти роковой невозможности выйти за пределы воронежской "службы" и непростых семейных отношений), прекрасно иллюстрировала теоретическое положение о единстве "человека" с "поэтом". Типология "второстепенного" таланта, таким образом, прочно связывалась с образом лишь частично реализовавшего себя гения, чья поэзия находится в гармонической связи с его биографией.

Если Белинский делал упор на внешнем противостоянии "среды" и таланта, давшем Кольцову "одну, но пламенную страсть", то впоследствии – в статьях Боткина, Кудрявцева и отчасти Некрасова – акценты оказались смещены в сторону внутренней способности поэта к изображению инстинктивно ощущаемого им мира, что воспринималось полемически по отношению к идеям позднего Белинского. Однако можно с основанием утверждать, что в 1854 г. для Тургенева и его друзей по "Современнику" авторитетная критическая перспектива, идущая от статьи "О жизни и сочинениях Кольцова" к циклу "Русские второстепенные поэты" и далее, могла быть весьма актуальна.

Напомним, что статья Белинского о Кольцове была помещена в качестве предисловия к книге поэта, вышедшей в 1846 г., благодаря усилиям Некрасова и Н.Я. Прокоповича. Следующий поэтический сборник Кольцова, подготовка которого сопровождалась сложными операциями по передаче авторских прав, появился уже в 1856 г., изданный на средства К.Т. Солдатенкова[62]. Однако еще раньше – а именно в 1854 г. – интерес к републикации произведений Кольцова проявил Некрасов. Соответствующие переговоры с вдовой Белинского были запланированы на время его пребывания в Москве[63]. Выдвинем осторожное предположение: переиздание книги стихов Кольцова могло обсуждаться и летом 1854 г., накануне московского вояжа Некрасова, в петергофском лите-

ратурном обществе А.М. Тургенева, в период подготовки к печати стихотворений Баратынского. Точное время переговоров Некрасова с М.В. Белинской неизвестно, но в любом случае вероятность обсуждения издательских планов "Современника" между Некрасовым и Тургеневым кажется весьма высокой[64]. Так "Русские второстепенные поэты" выходили за пределы 1850-х гг.и примыкали к традиции, освященной именем Белинского.

III

Актуальность тематики "Русских второстепенных поэтов" для литературной деятельности Тургенева в 1854 г. с наибольшей очевидностью проявилась в его интересе к тютчевскому творчеству. Подготовка к печати стихов "забытого" поэта и программная статья "Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева"[65] осуществляли установку на "возвращение к поэзии", намеченную Некрасовым в первом очерке цикла. При этом в случае с Тургеневым общность идеологических установок подкреплялась еще одним немаловажным обстоятельством - как для редактора "Современника", так и для Тургенева разговор о поэзии, несомненно, проецировался на собственное литературное дело. Автор "Параши" и "Андрея", вкладчик поэтического отдела "Отечественных записок" и плетневского "Современника" середины 1840-х гг., часто под псевдонимом Т.Л. (Тургенев-Лутовинов), упоминался Некрасовым в числе "русских второстепенных поэтов". Хотя ко времени подготовки тютчевского издания и занятий наследием Баратынского поэтическое амплуа Тургенева оказывается исчерпанным, в рассуждениях о стихотворениях Тютчева и Баратынского сказывается как "литературная школа Тургенева", так и его поэтический опыт.

Отметим, что в тургеневской характеристике Тютчева важнейшее место, как и в статьях Боткина и Кудрявцева, занимает представление о единстве поэтической личности, искренности творчества, непосредственно соотнесенного с душевной жизнью автора:

> <...> на одном г. Тютчеве лежит печать той великой эпохи, к которой он относится и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине; в нем одном замечается та *соразмерность таланта с самим собою*, та *соответственность его с жизнью автора*, – словом, хотя часть того, что в полном развитии своем составляет отличительные признаки великих дарований. <...> Талант его не состоит из бессвязно разбросанных частей: он замкнут и владеет собой; в нем нет других элементов, кроме элементов чисто лирических; но эти *элементы определительно ясны и срослись с самой личностию автора*; от его стихов не веет сочинением; они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел сам Гете, то есть они *не придуманы, а выросли сами*, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем, между прочим, влияние на них Пушкина, видим в них отблеск его времени[66].

При этом, как хорошо видно из процитированного фрагмента, представление о душевной искренности и неподдельности поэтического вдохновения связывается прежде всего с пушкинской эпохой, а "идеальным" "соразмерным талантом", разумеется, оказывается сам Пушкин. "Гармоническая" поэзия пушкинской поры, которая начинает рассматриваться как явление историческое прежде всего, оказывается точкой отсчета в самоопределении поэзии современной – либо ориентированной на "пушкинскую традицию" (Фет в интерпретации Боткина и Дружинина), либо намеренно противопоставляющую себя ей (Некрасов).

Именно так складывалась литературная судьба "возвращенного" Тютчева, который, как убедительно показал А.Л. Осповат, парадоксальным образом трактуется и ценится не как поэт современный, а прежде всего как забытый поэт пушкинской эпохи. Публикации в "Современнике", а затем и сборник "Стихотворения Ф. Тютчева" канонизируют Тютчева, "но двадцатилетней давности, а его современное литературное бытие, как и в пушкинское время, – остается сомнительным"; пропагандируются "его давние творения, а то, с чем поэт выступал в начале 50-х годов, не встречало особого сочувствия в журнале. Более того, Некрасов и его сотрудники постоянно противопоставляли "прежнего" Тютчева – "новому", сознательно или невольно наводя на мысль о том, что лучшая пора поэта – позади"[67].

Актуализация творчества Баратынского происходит, разумеется, также под знаком возвращения к пушкинской эпохе. В глазах Тургенева Баратынский – один "из лучших и благороднейших деятелей лучшей эпохи нашей литературы"[68], значение которого для истории поэзии пушкинской поры очевидно. Однако, как в сущности и Тютчев, Баратынский-поэт не обладает "гармоническим талантом" и тем более "гладкостью" пушкинского стиха. Тем не менее в случае с Тютчевым Тургенев нашел возможность, пусть и с оговорками ("... у него часто попадаются устарелые выражения <...> он иногда как будто не владеет языком"; "внешняя сторона <...> дарования" Тютчева "не довольно, быть может, развита"), увидеть в нем поэта "пушкинского направления" – ценя "неподдельность его вдохновения", "непосредственное и абсолютно свободное бытие в поэзии". Баратынский же, с точки зрения Тургенева (хотя и ценившего "отголосок великой нашей классической эпохи" "в форме <его> стиха"), – "не поэт в единственно истинном, в пушкинском смысле. <...> Ума, вкуса и проницательности у него было много, может быть, слишком много – каждое слово его носит след не только резца – подпилка – стих его никогда не стремится, даже не льется"[69]. Письмо С.Т. Аксакову даст понять, что Тургеневу-критику (равно как и читателю) чужда поэтическая манера Баратынского, оцененная отнюдь не высоко. Интерес Тургенева в данном случае, очевидно, вызван не эстетическим сочувствием к недооцененному таланту, а другими установками, актуальными для литературного процесса.

В случае с Баратынским возникает необходимая историческая перспектива, дающая большие возможности для реконструкции цельной поэтической личности – не только на основе собственно лирики, но и с опорой на биографический и эпистолярный материал.

В согласии с важнейшим принципом "соответственности" таланта и жизни автора, особый статус – в случае с творцами предшествующих эпох – приобретает их фактическая биография, создание которой ощущается как актуальная задача в 50-е гг.К этому времени относятся многие попытки удачного ее решения – в "Современнике" публикуется цикл статей В.П. Гаевского о Дельвиге, появляются статьи С.Т. Аксакова о Загоскине и Державине и, наконец, в начале 1855 г. выходит столь важное и для Тургенева анненковское собрание сочинений Пушкина, открывающееся томом "Материалов для биографии..." поэта[70].

Завершая жизнеописание Пушкина, Анненков предпринял попытку определить характеристики идеальной поэтической личности, сделавшие его "народным поэтом": проникновение поэзии "в глубь жизни и души человеческой", взгляд "на все явления физического и нравственного мира" как "на предметы искусства", "соединение внутренней силы с изяществом планов и всех очертаний", "сочетание красоты и мощи" в стихе, "ясность всех <...> представлений, прямой бодрый взгляд на предметы и на жизнь", "близость к действительной жизни", "художническая идеализация"[71]. Далее Анненков замечал:

> Материалы для биографии Пушкина, представляемые теперь публике, передают только в слабом очерке внутреннюю и внешнюю жизнь поэта. Настоящая, полная жизнь его заключается в самых его произведениях, порожденных, так сказать, ходом ее. В них читатель может изучать и душу поэта, и обстоятельства его существования, переходя от одного художнического образа к другому: так писал Пушкин свою биографию[72].

Вопреки эксплицированному Анненковым предпочтению "поэтической биографии" – биографии фактической, само появление "Материалов..." и та несомненная важность, которую придавали жизнеописанию Пушкина его составитель и первые читатели, свидетельствовали об обратном – о несомненной ценности историко-биографических разысканий для реконструкции цельного облика поэта.

Обращение к творческому наследию Баратынского давало Тургеневу возможность не только "вернуть" читателям забытого поэта, но и "ближе" познакомить их "с самою личностью" Баратынского. Именно эти задачи, по всей видимости, и ставил перед собой Тургенев, предполагавший поместить в "Современнике" статью о поэте.

Намерение "составить" такую статью возникло, очевидно, при первом знакомстве с письмами поэта, содержавшимися в альбоме, "врученном" Тургеневу Н.Л. Баратынской. О своем замысле он сообщал С.Т. Аксакову ("Можно будет

составить довольно любопытную статью"[73]), который отозвался одобрительно[74]. Окончательной реализации замысел не получил, но отдельные сведения о работе над ним позволяют предложить возможную реконструкцию.

Самое развернутое свидетельство о планах издателя Баратынского обнаруживается в предисловии к поэтической подборке, датированном 12 сентября 1854 г.:

> Кроме дозволения напечатать эти стихотворения, я получил от г-жи Баратынской небольшое, но драгоценное собрание писем ее покойного мужа к ней, к Пушкину и др. и также несколько писем Дельвига к Баратынскому. Письма эти, вместе с небольшой вступительной статьей, также назначены мною в ваш журнал, но прежде чем посылать их к вам, я решаюсь обратиться с просьбой ко всем друзьям и приятелям Баратынского: не захотят ли те из них, у которых находятся его письма, прислать мне их в копиях, для приобщения к собранию писем, порученному мне лестной доверенностью г-жи Баратынской? Биографические подробности также будут приняты с благодарностью. Нас, русских, часто и справедливо упрекали в равнодушии к нашим литературным славам, в отсутствии похвального желания ближе познакомиться с самой личностью, с жизнью наших поэтов; в последнее время, однако, стала заметна перемена к лучшему, и потому надеюсь, что мой призыв не останется безответен. Адресовать письма покорно прошу в контору редакции "Современника", на имя Ивана Сергеевича Тургенева. Последним сроком назначается 1 января 1855 года. Я почту приятным долгом объявить имена лиц, от которых поступят письма или сведения, исключая, разумеется, те лица, которые сами того не пожелают[75].

Литературную личность Баратынского Тургенев хотел представить через его переписку[76] – но именно здесь должен был столкнуться с рядом трудностей. Сам он, по-видимому, оценивал полученные эпистолярные материалы скромно ("небольшое, но драгоценное собрание писем") и потому публично обращался к "друзьям и приятелям Баратынского" с просьбой прислать ему какие-либо письма поэта "для приобщения" к уже имеющемуся корпусу. Однако объявление Тургенева, по всей видимости, не нашло отзыва; даже единственное известное по письму Некрасову обещание такого свойства ("Дельвиг, брат поэта <...> обещал достать письма Баратынского его брату"[77]), судя по отсутствию дальнейших упоминаний, не было выполнено.

Имевшийся в распоряжении Тургенева корпус писем Баратынского, основу которого составило эпистолярное наследие из альбома его вдовы, едва ли мог позволить создать яркий портрет "литературной личности" поэта. Письма Баратынского, содержащиеся в альбоме, как и стихи, исключительно разнородны: несколько "писем юношества" – времени пребывания в Пажеском корпусе, три письма к Пушкину, значительное число писем жене, несколько писем матери и Н.В. и С.Л. Путятам из Европы, относящиеся к последнему заграничному путешествию поэта. На их основе исключительно трудно судить о творческой стороне натуры Баратынского, его поэтической эволюции. Кроме

того, Тургенев был лишен возможности включить во вступительную статью к письмам поэтические фрагменты Баратынского: перепечатка и без того немногочисленных стихотворений через короткое время после октябрьской публикации в "Современнике" создала бы нежелательный эффект повторения. Важно также и то, что сами стихотворения, в силу пестроты подборки, с трудом поддавались единой концептуализации. Характерно, что опубликованные Тургеневым тексты Баратынского почти не содержали традиционного для анализа "искренней" поэзии описания мира природы, пропущенного через "чувствительную душу" творца (единственное исключение, и то с существенными оговорками – стихотворение "Опять весна, опять смеется луг...")[78]. Между тем Тургенев, как и в случае со статьей о стихотворениях Тютчева[79], должен был скорее стремиться не к принципиально новому осмыслению русской "второстепенной" поэзии, а к итоговой систематизации прежде сформулированного и актуального на 1854 г. пласта интерпретаций "младших" поэтов пушкинской поры.

IV

Интерес Тургенева к стихотворениям Баратынского был не длителен и не глубок. Судя по ничтожно малому числу упоминаний поэта в письмах и мемуарных очерках Тургенева, творчество Баратынского не стало предметом его дальнейшей историко-литературной рефлексии[80]. Тем более насущной становится проблема интерпретации, на первый взгляд, труднообъяснимого внимания писателя к Баратынскому летом – осенью 1854 г. Ответ на вопрос, зачем Тургеневу "понадобился" тогда Баратынский, лежит в плоскости его общей литературной стратегии этого времени.

После вынужденного полуторагодичного "заключения" в собственном имении он возвращался в столицы уже не как талантливый дебютант, но в статусе успешного литератора, автора "Записок охотника" (отдельное издание – 1852). Кроме того, общественная репутация Тургенева значительно укрепилась в результате правительственных гонений, постигших его из-за публикации в апреле 1852 г. некролога Н.В. Гоголю. Снова оказавшись в центре светской и литературной жизни, он с энтузиазмом берется за самые многообразные проекты, среди которых существенное место занимают различные журнально-издательские комиссии.

В числе наиболее важных достижений Тургенева на этом поприще, помимо публикации стихотворений Баратынского, — уже упомянутое участие в напечатании поэтического сборника Тютчева (переговоры с ним Тургенев успешно проводит сразу по приезде в Петербург)[81] и редактура горацианских переводов Фета (начатая еще в Спасском)[82]. К чуть более раннему времени (весна 1853 г.) относятся хлопоты Тургенева (впрочем, безуспешные) об издании книги исторических трудов И.Е. Забелина[83]. В августе 1854 г. Тургенев

выступает посредником между редакцией "Современника" и С.Т. Аксаковым[84] и в то же время неоднократно участвует в судьбе начинающих литераторов, пытаясь устроить публикацию их сочинений (ср. его покровительственную помощь молодому К.Н. Леонтьеву). Заметной становится репутация Тургенева-критика, которого ценят не только Некрасов и его сотрудники, но и представители других "направлений" и "партий"[85].

Собственно писательская деятельность Тургенева в тот период также реализуется в различных жанрах. Вопреки жалобам на рассеянность своих литературных занятий и малую работоспособность осенью 1854 г., он вновь переделывает комедию "Месяц в деревне", вняв настойчивым просьбам Некрасова[86]; 8 декабря датировано окончание работы над повестью "Переписка", в феврале 1855 г. написан "Яков Пасынков"; наконец, в июне – июле 1855 г., всего за семь недель, создана первая редакция "Рудина". В обсуждаемом 1854 г. продолжают выходить произведения (в том числе написанные в чуть более раннее время), которые современники оценивали как центральные для всего тургеневского творчества: рассказ "Муму"[87], повести "Два приятеля" и "Затишье"[88]. Именно публикации этого года заслуживают похвалы Анненкова в ключевой для становления литературной репутации Тургенева статье "О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки по поводу последних произведений гг.Тургенева и Л. Н. Т.)"[89].

Таким образом, в период с 1853-го по 1855 г. Тургенев предстает перед русским читателем как автор повестей, комедиограф, критик, журналист-публикатор. В более узком литературном кругу он также известен активным участием в издании "Современника", неудачным опытом создания романа "Два поколения" и авторством ряда нецензурных стихотворений[90]. Традиционно подобная разнонаправленность деятельности объясняется "творческим поиском", предусматривающим последовательное обращение к разным жанрам и формам, стремлением найти собственное место в литературной иерархии[91]. Очевидный недостаток такой интерпретации – ее телеологичность: поздняя репутация одного из главных, если не "первого", русских романистов становится точкой отсчета при анализе его литературной стратегии "до-рудинского" периода. Литературные замыслы и тексты конца 40-х – первой половины 50-х гг. часто обретают свой смысл лишь в романной перспективе[92] (так, в частности, выстраивается метасюжет, связанный с эволюцией типа "лишнего человека"), а предприятия, не имевшие своего продолжения в последующие годы, – в том числе публикация стихотворений Баратынского – остаются вне поля зрения исследователей как второстепенные по отношению к магистральной линии развития тургеневского творчества.

Специфика литературной позиции Тургенева накануне "Рудина" заключается именно в равнозначности и равноценности писательской карьеры и журнальной деятельности. Тургенев, как никогда раньше[93] и как никогда потом, вовлечен в критико-издательские проекты, он не только вкладчик "Со-

временника", но активный и важный сотрудник редакции. Принципиальным для него оказывается стремление утвердить за собой репутацию литератора, умеющего *одновременно* успешно участвовать в совершенно разных по своим характеристикам областях словесности и журналистики. Поливалентность его стратегии органично вписывается в контекст середины 50-х гг., сближая с такими фигурами, как Некрасов, Панаев или Дружинин, работавшими на грани различных жанров и форм литературной деятельности — от текущей журналистики до больших романных сюжетов. Очевидно, на признание именно в этом кругу было рассчитано тургеневское амплуа профессионального литератора, приобретшее в обсуждаемый период особое значение.

Ярким свидетельством признания *профессионализма* Тургенева остается намерение Некрасова передать ему журнал на время своей поездки за границу[94]. Очевидно, расчет был не только на громкое имя — издатель "Современника" считал Тургенева журналистом-профессионалом, способным заниматься столь сложным и хлопотным делом. Подобная самоиндентификация писателя хорошо видна в его письмах (например, к К.Н. Леонтьеву, к редакторам "Современника")[95], о том же говорят отдельные отзывы его знакомцев-литераторов[96].

Тем не менее амплуа профессионала отнюдь не полностью описывает позицию Тургенева и его репутацию. Эту не слишком очевидную, но существенную "разность" между ним и литераторами вроде Панаева и Некрасова отмечает тот же Дружинин в своем дневнике, называя Тургенева "добрым дилетантом"[97]. Появление подобного определения применительно к нему в рассуждениях критика, несомненно, заслуживает отдельного внимания и уточнения самого понятия в связи с "теорией артистизма", столь важной в системе эстетических взглядов Дружинина и Боткина[98]. Здесь, как представляется, одним из ключевых сюжетов может оказаться светская репутация Тургенева, его стремление "играть роль законодателя" не только "на русском Парнасе", но и в обществе, не ограниченном пределами литературного круга[99].

В то же время с кропотливой журнально-издательской деятельностью, требующей существенного труда при неочевидных дивидендах, несомненно, конкурировали и авторские амбиции Тургенева, подогреваемые литературным успехом дебютировавшего в 1852 г. Льва Толстого. Парадоксальным образом, "профессиональная" работа с "второстепенными поэтами" прошедшей эпохи убеждает Тургенева – и почти одновременно Некрасова – в необходимости новой идентификации: на смену "обыкновенным талантам", литературным поденщикам-журналистам, должны прийти "первый русский писатель" и "первый русский поэт". Такой "заявкой" Тургенева, несомненно, оказывается "Рудин", а Некрасов утверждает свою претензию на роль первого современного поэта программным сборником 1856 г.

История с публикацией стихотворений Баратынского и нереализованный замысел статьи о поэте кажется показательным в контексте тургеневской

эволюции на рубеже 1854-1855 гг.Профессиональные стремления писателя определили подготовку публикации в "Современнике", работу с письмами Баратынского, замысел биографического очерка — при том что, как мы подчеркивали выше, его поэтическая манера не вызывала у Тургенева восторженного приятия. Отказ от работы над статьей, по-видимому, произошел не только из-за "сопротивления материала" – Тургенев не мог не осознавать, что даже при многих усилиях, "его" Баратынский будет отодвинут на второй план масштабным трудом Анненкова, а он сам рискует оказаться в незавидном положении биографа А.А. Дельвига – В.П. Гаевского, который так и не смог – по мнению Анненкова – придать должный интерес внешне небогатой и неяркой (как и в случае Баратынского) жизни поэта.

Однако, как кажется, размышления о биографии человека прошедшей эпохи, интерес к "внелитературной" жизни сочинителя, убеждение в несомненной сопряженности личности творца и его произведений сказались в литературной работе Тургенева: следующим опытом в подобном роде оказывается "Рудин", где "душевная биография" человека 1830-х гг.была осознана как принципиальная для романиста задача.

Примечания

Пользуемся случаем выразить самую искреннюю благодарность А.Л. Осповату, Н.Г. Охотину и Н.Н. Мазур, прочитавшим статью в рукописи и поделившимся с нами рядом полезных замечаний и указаний.

[1] Современник. 1854. Т. 47. № 10. Октябрь (ценз. разр. 30 сентября; вышел 2 октября 1854 г.). Отд. I. С. 147-160 (1-й пагинации). Сведения о дате выхода журнала – см.: Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева. Т. 1: 1818-1854. СПб., 1995. С. 270.

[2] Некрологи появились на страницах газет только в начале августа – см.: Северная пчела. 1844. № 183. 12 августа. С. 731 (подпись: В. Межевич); № 184. 14 августа. С. 733 (без подписи); Санктпетербургские ведомости. 1844. № 187. 17 августа. С. 843-844 (без подписи). Смерть поэта вызвала существенное число статей о его творчестве и биографии: *Плетнев П.А.* Евгений Абрамович Баратынский // Современник. 1844. Т. 35. № 9. С. 298-329 (датировано: 23 августа 1844 г.); *Галахов А.Д.* Е.А. Баратынский // Отечественные записки. 1844. Т. 37. № 12. Отдел II: Науки и Художества. С. 83-104 (подпись: Сто-один); *Киреевский И.В.* Стихотворения Баратынского // Библиотека для воспитания. 1845. Ч. 3. Отделение I. С. I-VI; подписано: И. К.); *Он же.* <Введение к библиографии> // Москвитянин. 1845. Ч. 1. № 1. Отдел Библиография. С. 1-5 (перепечатано: *Киреевский И.К.* Избранные статьи. М., 1984. С. 177-178). См. также анонимный критический разбор двух последних сборников Баратынского в "Библиотеке для чтения" (1844. Т. 66. № 132-133. Отдел V: Критика. С. 1-22); упоминание о Баратынском содержится в ежегодном критическом обзоре В.Г. Белинского "Русская литература в 1844 году" (Отечественные записки. 1845. Т. 38. № 1. Отд. V).

[3] Отметим, что статью И.В. Киреевского в "Библиотеке для воспитания" (см. примеч. 2) сопровождала небольшая подборка стихотворений Баратынского ("Прощай, отчизна непогоды...", "Чудный град порой сольется...", "Шуми, шуми, с крутой вершины...", "Судьбой наложенные цепи...", "Весна, весна! как воздух чист!..", "Взгляни на звезды: много звезд...", "Бывало, отрок, звонким кликом...", "Здравствуй, отрок сладкогласной!..", "Молитва").

[4] Ср., например, отклики на публикацию в "Пантеоне" (1854. Т. 17. Кн. 10. Октябрь. Отдел. IV: Петербургский вестник. Журналистика. С. 7-9; отзыв в составе общего разбора «последних книжек "Современника"»), "Отечественных записках" (1854. Т. 97. № 11-12. С. 39-40; заглавие: "О стихотворениях Баратынского"), "Москвитянине" (1854. № 23. С. 113; упоминание в составе рецензии на №№ 10-11 "Современника"), "Санктпетербургских ведомостях" (1854. № 271. 4 декабря. Фельетон. Русская журналистика. Окончание). Следует оговорить, что роль Тургенева в подготовке к печати стихов Баратынского рецензентами специально отмечена не была.

[5] Работа Тургенева над изданием стихотворений Баратынского в 1854 г. не комментируется даже в специальных работах, посвященных критико-издательской деятельности писателя. См., например: *Чмшкян К.Г.* И.С. Тургенев – литературный критик. Ереван, 1957; *Барыкин В.Е.* И.С. Тургенев – редактор // Книга: Исследования и материалы. Сб. 19. М., 1969. С. 44-66 и др.

[6] Подборка стихотворений, напечатанных в "Современнике", была учтена первым систематическим библиографом сочинений Баратынского М.Н. Лонгиновым, отметившим факт первой публикации четырех стихотворений: "Нежданное родство с тобой даруя...", "Небо Италии, небо Торквата...", "Двойною прелестью опасна...", "В руках у этого педанта..." (*Лонгинов М.Н.* Материалы для полного собрания сочинений Баратынского // Русский архив. 1864. Кн. 1. № 1. Стб. 113). Составленный Лонгиновым "Библиографический список напечатанных стихотворений Баратынского в хронологическом порядке" был приложен к первому посмертному изданию сочинений поэта, подготовленному его сыном Л.Е. Баратынским (Сочинения Евгения Абрамовича Баратынского. М., 1869. С. 384). В комментариях к этим стихотворениям в последующих изданиях приводились соответствующие сведения о первой публикации. Сообщения о повторном появлении других текстов в "Современнике" 1854 г. последовательно приводятся только в Академическом издании под редакцией М.Л. Гофмана и несостоявшемся издании, подготовленном Ю.Н. Верховским для издательства "Academia" в 1934-1935 гг., однако в обоих собраниях этот принцип до конца не выдержан. Разночтения публикации Тургенева единственный раз были учтены – хотя частично и выборочно – М.Л. Гофманом: см. его примечания к стихотворениям "С книгою: *Сумерки* С. Н. К<арамзиной>", "Мою звезду я знаю, знаю...", "Опять весна, опять смеется луг...", "Поверьте мне, Фиглярин-моралист...", "На некрасивую виньетку..." (Полн. собр. соч. Е.А. Баратынского. Т. I. СПб., 1914. С. 269-270, 277, 299, 305).

[7] См. комментарии к тексту предисловия (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Сочинения. Т. 4. М.; Л., 1980. С. 682) и письмам С.Т. Аксакову (от 31 мая 1854 г.), Н.А. Некрасову (от 15 октября), П.В. Анненкову (от 18 октября): *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2: 1851-1856. М.; Л., 1987. С. 530-531; 536; 538).

[8] Рукопись предисловия была обнаружена в ОПИ ГИМ М.Я. Блинчевской, считавшей ее автографом Тургенева (*Блинчевская М.Я.* Стихотворения Баратынского // Тургеневский сборник. Материалы к полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. Вып. 1. М.; Л., 1964. С. 239; *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 4. С. 530, 682), однако новейшее обращение к рукописному источнику (ОПИ ГИМ. Ф. 445. Ед. хр. 196. Л. 164-165) заставляет с определенной долей осторожности высказать сомнения в обоснованности такой атрибуции.

[9] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 291 (письмо от 31 мая 1854 г.).

[10] Там же.

[11] Нельзя исключать, что с Н.Л. Баратынской Тургенева познакомил его дальний родственник А.М. Тургенев, известный мемуарист, друживший с В.А. Жуковским, П.А. Вяземским и имевший широкие знакомства в литературном мире. Летом 1854 г. Тургенев часто бывает в петергофском доме А.М. Тургенева: именно в этот период объектом матримониальных планов писателя становится дочь Тургенева Ольга Александровна. Одновременно у А.М. Тургенева собирается целое литературное общество: кроме И.С. Тургенева – Некрасов, Панаев, Дружинин, Анненков. С осторожностью предположим, что тема издания "русских второстепенных поэтов" могла возникать в беседах посетителей салона Тургенева – заметим, что в том же мае 1854 г. выходит программный для круга "Современника" сборник стихов Ф.И. Тютчева, в работе над которым активное участие принимает И.С. Тургенев. О "литературном кружке" А.М. Тургенева подробнее см.: *Назарова Л.Н.* Тургенев и О.А. Тургенева // Тургеневский сборник. Вып. 1. С. 293-299.

[12] Современник. 1854. Т. 47. № 10. Отд. I. С. 147.

[13] В рукописном варианте предисловия в числе впервые публикуемых текстов были названы еще два – "Когда дитя и страсти и сомненья..." и "Спасибо злобе хлопотливой..." (см.: *Блинчевская М.Я.* Указ. соч. С. 239). В нашем распоряжении нет фактических сведений, позволяющих объяснить, почему эти тексты, очевидно предназначаемые Тургеневым в печать, так и не появились на страницах журнала. Однако отметим ошибочность указания о том, что стихотворение "Когда дитя и страсти и сомненья..." не было опубликовано прежде, — в год смерти Баратынского его напечатал все тот же "Современник" (1844. Т. 36. <№ 10>. С. 109; редакторское заглавие: "Когда дитя"). Криптоним ***, утаивший имя автора, был раскрыт Плетневым в следующем номере журнала (Современник. 1844. Т. 36. <№ 11>. С. 255-256), и в оглавлении соответствующего тома "Современника" значилось: "*Когда дитя*. Е.А. Баратынского". Едва ли можно предполагать, что Тургенев не был знаком с этим текстом, – его стихотворение "Осень" напечатано на одном развороте с Баратынским (Современник. 1844. Т. 36. <№ 10>. С. 108; подпись: Т.Л., под текстом дата – 1842). В том же номере журнала напечатано другое стихотворение Тургенева "Гроза промчалась низко над землёю..." – С. 111-112 (подпись: Т.Л.).

[14] Такая позиция нашла отражение, в частности, в текстологических примечаниях к первым двум томам Полного собрания сочинений и писем Баратынского, где источниками тургеневской публикации названы "неизвестные копии" Н.Л. Баратынской (см.: *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 1. С. 90; Т. 2. Ч. 1. С. 227-228, 268, 283, 293). Далее обозначаем это издание: ПССиП.

[15] Современник. 1854. Т. 47. № 10. Отд. I. С. 152.

[16] См. примеч. 13.

[17] Изначально находившийся в Муранове, автограф, в числе многих документов из архива музея-усадьбы, затем оказался в РГАЛИ; нынешний шифр – Ф. 51. Оп. 1. № 189. Л. 2. См. текстологический комментарий к стихотворению: ПССи П. Т. 2. Ч. 1. С. 293.

[18] Современник. 1854. Т. 47. № 10. Отд. I. С. 157.

[19] "Послание к Дельвигу" было опубликовано не в "Благонамеренном", а в "Сыне Отечества", причем никакое другое стихотворение Баратынского вместе с ним не печаталось. Это был уже седьмой текст начинающего поэта, появившийся в печати, и пятый за его полной подписью, поэтому едва ли "неприятное впечатление" могло быть связано именно с ним (см. комм. А.Р. Зарецкого к мадригалу "Взгляните: свежестью младой..." – ПССиП. Т. 1. С. 303). На фактические ошибки тургеневского примечания впервые специально обратил внимание М.Л. Гофман в комментарии к посланию Дельвигу (Полн. собр. соч. Е.А. Боратынского. Т. I. С. 214); "малоправдоподобность" тургеневских сведений (впрочем, безо всяких уточнений) отметила впоследствии и И.Н. Медведева (*Баратынский*. Полн. собр. стихотворений. [Л.], 1936. Т. II. С. 250).

[20] Сообщения о "неприятном впечатлении" от "нежеланной известности", которую Баратынскому принесли стихи, напечатанные без его ведома Дельвигом, были неотъемлемой частью семейного предания. О необычайной скромности поэта в отношении собственного таланта говорила Н.Л. Баратынская в небольшой заметке, написанной по поводу некрологической статьи И.Г. Головина в "Journal des Débats": "L'amour de la poësie était si entier en lui que celui de la gloire n'y entrait pas, et jamais il n'eut eu les honneurs de la célébrité si un de ses meilleurs amis, le baron Delvig, un des poëtes russes les plus distingués, n'eut imprimé une de ses pièces à son insu. Baratinsky parlait souvent de l'impression saisissante et douleureuse que lui causa cette surprise et il disait qu'aucun succès n'a pu lui racheter la souffrance de cet instant" (*Хетсо Г.* Анастасия Львовна Баратынская о своем муже // Scando-Slavica. 1964. T. X. P. 11-12; подлинник – РГАЛИ. Ф. 51. Оп. 1. № 200. Л. 1-1об.). Почти дословно рассуждения Настасьи Львовны повторяет Н.В. Путята: "... необыкновенное, можно сказать, болезненное чувство скромности, сохранившееся во всю жизнь, долго не позволяло ему явиться на суд публики, испытать ее приговора. Вероятно, он навсегда бы укрылся от ее внимания, если б один из друзей его, Барон Дельвиг, не напечатал без его ведома одну из его первых пиес. Баратынский часто вспоминал о том тягостном впечатлении, которое произвело в нем это неожиданное появление его стихов, и говорил, что никакой впоследствии успех не мог выкупить этой мучительной минуты" (Воспоминания Н.В. Путяты о Е.А. Баратынском // Лица. Биографический альманах. [Вып.] 2. М.; СПб., 1993. С. 234). О "нежеланном" дебюте Баратынского сообщалось и в "Материалах для биографии..." поэта, помещенных в первом посмертном собрании сочинений: "Первые стихотворения <...> начали появляться около 1819 года; они были напечатаны Дельвигом, без ведома его. <...> он испытал тягостное впечатление, как говорил в последствии, когда увидел свои стихотворения и имя свое в первый раз напечатанными" (Сочинения Евгения Абрамовича Баратынского. М., 1869. С. 393-394). О семантике "нежеланного дебюта" в связи со спецификой литературной позиции раннего Ба-

ратынского см.: *Хитрова Д.М.* Литературная позиция Е.А. Баратынского 1820 – первой половины 1830-х гг.Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 16-39.

[21] Текст первого опубликованного стихотворения Баратынского, имевшего заглавие: "Мадригал. Пожилой женщине и все еще прекрасной" (Благонамеренный. 1819. Ч. 5. Февраль. № IV. С. 210), записан в альбоме Н.Л. Баратынской (Л. 7об.) в поздней редакции (впервые опубликованной в "Стихотворениях Евгения Баратынского", 1827) под заглавием "Марье Андреевне Панчулидзевой родной тетке". См. текстологические примеч. к стихотворению – ПССиП. Т. 1. С. 73-74.

[22] Это примечание Настасьи Львовны уже становилась предметом комментария – см. ПССиП. Т. 1. С. 303. А.Р. Зарецкий справедливо указал на неизвестность многих других ранних пьес Баратынского – кроме мадригала и послания Дельвигу (вошедших между прочим в изд. 1827 г.) – в семейном кругу (о чем свидетельствует отсутствие копий дебютных стихотворений в альбомах и тетрадях Настасьи Львовны, опять же за исключением "Взгляните, свежестью младой..." и "Дельвигу") и напомнил о действительном месте первой публикации послания Дельвигу.

[23] В "Современнике" эпиграмма датирована 1828 г. (дата под текстом стихотворения – С. 159); в обсуждаемом альбоме Н.Л. Баратынской она – вместе с записанной ниже эпиграммой "На виньетку..." – помещена в рубрике "В 1828" (Л. 57), в то время как в других альбомах Настасьи Львовны (№ 38. Л. 55об.; № 41. Л. 45об.) нет никаких сведений о датировке (ср. ПССиП. Т. 2. Ч. 1. С. 227).

[24] В "Современнике" и в альбоме Настасьи Львовны ст. 30 читается: "И *тем* искупишь перед светом", в то время как в единственной прижизненной публикации (Европеец. 1832. Ч. 1. Январь. № 2. С. 204-205), новонайденном автографе (ПД. Ф. 348 (Языковы). № 42. Л. 3-3об.) и копии из Языковского архива (ПД. № 1488. Л. 3-3об.), в других копиях Н.Л. Баратынской (№ 38. Л. 56об.-57; № 41. Л. 49об.) этот стих имеет иное чтение: "И *сам* искупишь перед светом". Отметим также, что копия Н.Л. Баратынской в альбоме № 41 содержит еще два дополнительных разночтения (в ст. 16 и 31), – ср. ПССиП. Т. 2. Ч. 1. С. 268.

[25] Этот вариант представлен, впрочем, в двух других копиях Н.Л. Баратынской: ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 41. Л. 4об.; № 42. Л. 142об.-145.

[26] ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 38 (альбом "Souvenir"). Л. 50об.-51 (здесь исправлено из первоначального "среди"); № 42. Л. 150об.

[27] ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 42. Л. 145; № 41. Л. 5об. (в этой копии изначальное "тайным" исправлено на "знойным"). Этот вариант ст. 115, совпадающий с текстом первой публикации стихотворения (Современник. 1844. Т. 35. № 8. С. 217-221), представлен также в копии С.Л. Путята (РГАЛИ. Ф. 394. Оп. 1. № 73. Л. 11об.).

[28] ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 38 (альбом "Souvenir"). Л. 51. В этой копии эпитет "дальным" исправлен из густо зачеркнутого "знойным".

[29] ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 42. Л. 151об.

[30] К этому стиху в альбоме Н.Л. Баратынской внизу, под текстом в скобках приписан вариант: "(с полуденным алоем)".

[31] См.: ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 38 (альбом "Souvenir"). Л. 51; ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 41. Л. 6; ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 42. Л. 151об.

[32] По выходе этого номера "Современника" Тургенев счел вариант "в безсмыслии златом" очевидной опечаткой и обратился к Анненкову 18 октября 1854 г. с просьбой сообщить Некрасову о необходимости исправления (*Тургенев И.С.* Полн. собр.

соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 302). На последней странице следующего номера журнала об этом была помещена специальная заметка (Современник. 1854. Т. 48. № 11; б.п.).

[33] В альбоме Н.Л. Баратынской (Л. 57) эпиграмма озаглавлена "На виньетку, представляющую Автора за письменным столом<,> а подле него Истину"; это же заглавие в других копиях: ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 38 (альбом "Souvenir"). Л. 58; Ф. 33. Оп. 1. № 53. Л. 1об. Ср. также иной вариант: "На некрасивую виньетку, представляющую Автора за письменным столом<,> а подле него Истину" (Ф. 33. Оп. 1. № 41. Л. 46).

[34] Тексты подборки, равно как и "Современник" вообще, не свободны от очевидных опечаток.

[35] См.: *Благой Д.Д.* Тургенев – редактор Тютчева // Тургенев и его время. Первый сборник. М.; Пг., 1923. С. 142-163; *Пигарев К.В.* Судьба литературного наследства Ф.И. Тютчева // Литературное наследство. Т. 19-21. М.; Л., 1935. С. 371-418; *Осповат А.Л.* "Как слово наше отзовется...": о первом сборнике Ф.И. Тютчева. М., 1980. С. 45-47; *Николаев А.А.* К истории подготовки сборника стихотворений Ф.И. Тютчева (1854), изданного редакцией некрасовского "Современника" // Некрасовский сборник. VIII. Л., 1983. С. 36-54; *Благой Д.Д.* Тургенев – редактор Фета // Печать и революция. 1923. Кн. 3. С. 45-64; *Лотман Л.М.* Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 25-47. Возможность редакторского участия Тургенева косвенно подтверждается введением примечаний к "Пироскафу", "Дядьке Итальянцу" и "Посланию к Дельвигу".

[36] См.: *Евгеньев-Максимов В.Е.* "Современник" в 40-50 гг.От Белинского до Чернышевского. Л., 1934; *Кантор В.К., Осповат А.Л.* Русская эстетика середины XIX века: теория в контексте художественной культуры // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 7-41; *Осповат А.Л.* Короткий день русского "эстетизма" (В.П. Боткин и А.В. Дружинин) // Литературная учеба. 1981. № 3. С. 186-193; *Зыкова Г.В.* Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х гг.М., 2006. С. 109-122; и др.

[37] Современник. 1850. Т. 19. № 1. Отд. VI. С. 42-74.

[38] Цит. по: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 9. М., 1950. С. 190.

[39] Там же.

[40] Там же. С. 191.

[41] Там же. С. 191-192.

[42] Там же. С. 192.

[43] Там же. С. 193.

[44] *Осповат А.Л.* Короткий день русского "эстетизма". С. 188.

[45] Там же. Работа Боткина стала одним из важнейших этапов формирования "теории артистизма", окончательно сформулированной А.В. Дружининым.

[46] Цит. по: *Боткин В.П.* Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 154.

[47] Современник. 1850. Т. 20. № 3. Отд. VI. С. 12.

[48] Там же.

[49] Там же. С. 8. См. и сравнение Фета с Жуковским (Там же).

[50] Современник. 1850. Т. 22. № 7. Отд. VI. С. 74.

[51] Там же. С. 76.

[52] Там же. С. 77.

[53] Современник. 1850. Т. 20. № 3. Отд. V. С. 3 (курсив наш. – *А.Б., М.В.*).

[54] *Спиридонов В.С.* Иван Иванович Козлов // Sertum bibliologicum в честь президента Русского библиологического общества проф. А.И. Малеина. Пб., 1922. С. 243.

[55] Там же. С. 242 (курсив наш. – *А.Б., М.В.*).

[56] Ср. показательные примеры несовпадения представлений о биографическом образе "идеального поэта", проявившиеся во взаимоотношениях "московских юношей" и Пушкина во второй половине 1820-х гг.(*Мазур Н.Н.* Пушкин и "московские юноши": вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001), Белинского и Лермонтова в 1840 г. (*Эйхенбаум Б.М.* М.Ю. Лермонтов. М.; Л., 1936. С. 132-136).

[57] Отечественные записки. 1846. № 6. Отд. VI. С. 57.

[58] Стихотворения Кольцова. С портретом автора, его факсимиле и статьею о его жизни и сочинениях, писанною В. Белинским. СПб., 1846. С. I-LXXX.

[59] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М., 1981. С. 131-132.

[60] Цит. по: *Белинский В.Г.* Собр. соч. Т. 8. М., 1982. С. 107 (курсив наш. – *А.Б., М.В.*).

[61] Там же. С. 108-109 (курсив наш. – *А.Б., М.В.*).

[62] См.: *Арунн М.* В.Г. Белинский и литературное наследие А.В. Кольцова // Русская литература. 1966. № 3. С. 109-111.

[63] См. письмо Некрасова к М.В. Белинской от 26 апреля 1854 г.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1: Письма 1840-1855. СПб., 1998. С. 187-188.

[64] По предположению комментаторов последнего ПСС Некрасова, встреча могла состояться как до, так и после пребывания издателя "Современника" у Тургенева в Спасском в конце сентября, куда он приезжал и откуда уезжал через Москву (Там же. С. 332).

[65] Современник. 1854. Т. 44. № 4. Отд. III. С. 23-26 (подпись: И.Т.).

[66] *Тургенев И.С.* Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 4. С. 524-525 (курсив наш. – *А.Б., М.В.*).

[67] *Осповат А.Л.* "Как слово наше отзовется...". С. 58.

[68] Современник. 1854. Т. 47. № 10. Отд. I. С. 148.

[69] См.: *Тургенев И.С.* Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева. С. 526; *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 291-292 (письмо С.Т. Аксакову от 31 мая 1854 г.); *Осповат А.Л.* "Как слово наше отзовется...". С. 49.

[70] Хотя первые тома анненковского собрания, в том числе и "Материалы...", появились только в феврале 1855 г., для нас в данном случае важны не текстовые соответствия, а идеологическая близость взгляда Анненкова к воззрениям Тургенева (и в общем круга "Современника") на проблему личности поэта-творца. Работа Анненкова над пушкинским наследием, которая активно велась с самого начала 50-х гг., всегда привлекала внимание Тургенева и постоянно обсуждалась в их переписке.

[71] *Анненков П.В.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Сочинения Пушкина / С прилож. материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка и с его рисунков, и проч. Т. I. СПб., 1855. С. 431-432 (=репринтное издание. М., 1985).

[72] Там же. С. 432.

[73] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 291.

[74] См.: Письма С.Т., К.С. и И.С. Аксаковых к И.С. Тургеневу. М., 1894. С. 108 (письмо от 11 июня 1854 г.).

[75] Современник. 1854. Т. 47. № 10. Отд. I. С. 147-148.

[76] О внимании к эпистолярию поэта свидетельствует также письмо Тургенева Некрасову от 15 октября 1854 г.: "Я ружье повесил на крючок и понемногу принимаюсь за перо. Статейка о Баратынском почти кончена – письма его переписаны" (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 301).

[77] Там же. С. 310 (письмо Некрасову от 29 октября).

[78] Иную интерпретацию невозможности работать с "духовной личностью" и стихами Баратынского выдвинул В.П. Боткин: "...получили письмо от Вас<илия> Петр<овича> Боткина, который говорит, что Баратынский был пьяница, стихов которого печатать не стоило..." (письмо Некрасова Тургеневу от 6 ноября 1854 г.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1. С. 195; упомянутое письмо Боткина не сохранилось).

[79] *Осповат А.Л.* "Как слово наше отзовется...". С. 47-49.

[80] Тургенев упоминает Баратынского в очерке "Литературный вечер у Плетнева" (1869), причисляя его к "знаменитой литературной плеяде" – Пушкину, Жуковскому и Гоголю (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 11. М., 1983. С. 18). См.: *Битюгова И.А.* "Литературный вечер у П.А. Плетнева". К творческой истории очерка (работа над рукописями) // Тургеневский сборник. Вып. 4. Л., 1968. С. 79-85. Сочинения Баратынского Тургенев в 1868 г. обсуждал с П. Мериме. См.: *Parturier M.* Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev. Paris, 1952. P. 203-204.

[81] Подробности – в письме Тургенева к С.Т. Аксакову от 10 февраля 1854 г.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 285.

[82] См. письмо П.В. Анненкову от 2 ноября 1853 г. (Там же. С. 271).

[83] См.: Письма к И.С. Тургеневу. И.А. Забелин // Тургеневский сборник. Вып. 1. С. 379-382; *Забелин И.Е.* Дневники. Записные книжки. М., 2001. С. 100; *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 238 (письмо от 5 июня 1853 г.). Забелин не успел закончить сборник к оговоренному сроку, книга "Домашний быт русских царей" вышла только в 1862 г.

[84] Тургенев старался получить для журнала Некрасова и Панаева статью С.Т. Аксакова "Мое знакомство с Державиным" (см. Там же. С. 296. Письмо от 7, 14 августа), однако его усилия оказались напрасными: Аксаков считал воспоминание о Державине неотъемлемой частью более широкого мемуарного массива – "Семейной хроники и Воспоминаний", изданных отдельно в 1856 г.

[85] См. отзыв Некрасова о рецензии на аксаковские "Записки ружейного охотника...": "Прежде всего спасибо тебе за твою статью, которую я нашел легкою и живою, насколько подобает статейке такого рода, а другие находят даже прекрасною во всех отношениях, выражаясь так, что де за что Тург<енев> ни возьмется, непременно выйдет отличная вещь, – и это многие" (*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1. С. 174; письмо от 20 января 1853 г.). Еще более однозначны отклики Дружинина: " <...> Тургеневу нужно бы быть критиком и историком словесности"; "Тургенев мне все более и более нравится: у него ум – необыкновенный ум, сверх того также чутье, способность к анализу, уменье хорошо подступиться ко всякой вещи" (*Дружинин А.В.* Повести. Дневник. С. 265, 266. Записи от 4 и 5

января 1854 г.). См. также суждение А.А. Григорьева в письме М.П. Погодину от февраля 1856 г.: «Только что прочел сейчас новоприбывший № "Современника". Напечатанный в нем отзыв о драме Островского "Не так живи, как хочется" – кому бы этот отзыв ни принадлежал: Тургеневу, Дружинину или иному кому – таков, что я с удовольствием подписал бы под ним свое имя...» (Письма Ап. Григорьева М.П. Погодину 1855-1857 / Вступит. заметка, публикация и примеч. Б.Ф. Егорова // Труды по русской и славянской филологии. XXI. Литературоведение. Тарту, 1973. С. 369). Тургеневу и Дружинину Григорьев приписал некрасовский отзыв об Островском.

86 См. письмо Некрасова Тургеневу от 22 октября 1854 г.: «Получил твое письмо – хорошо делаешь, что работаешь <...> и теперь я уже слезно тебя прошу написать на 1 или 2 книжку "Современника"» (*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1. С. 193-194).

87 См., например, отзыв о "Муму" А.Ф. Писемского в письме к Некрасову от 15 апреля 1854 г.: «<...> Один рассказ Тургенева "Муму" лучше всего, что было напечатано в нынешнем году во всех прочих журналах» (*Писемский А.Ф.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1959. С. 569).

88 1853-1854 гг.— важное время для становления европейской репутации Тургенева. В апреле 1854 г. в Париже выходит анонимное французское издание "Записок охотника", переведенных Э. Шарьером (см.: *Клеман М.К.* "Записки охотника" и французская публицистика 1854 г. // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С. Орлова. Л., 1934. С. 305-314). Скандал, порожденный откровенно пиратским характером издательских практик Шарьера, несомненно, заставляет Тургенева всерьез задуматься о вторичном, авторизованном переводе "Записок охотника" (перевод Делаво выйдет в свет в 1856 г.). Чуть раньше, в 1853 г., Луи Виардо выпускает в Париже перевод "Капитанской дочки" Пушкина, выполненный при непосредственном сотрудничестве с Тургеневым (La fille du capitaine par Alexandre Pouschkine. Roman traduit du russe par Louis Viardot. Paris: Librairie de L. Hachette et C-ie, 1853). Так, одновременно с выходом в России "Материалов для биографии А.С. Пушкина" Анненкова, начинает складываться репутация Тургенева как одного из основных популяризаторов творчества Пушкина во Франции. См. также: *Алексеев М.П.* И.С. Тургенев – пропагандист русской литературы на Западе // Труды отдела новой русской литературы. Т. 1. М.; Л., 1948; *Назарова Л.Н.* К истории творчества И.С. Тургенева 50-60-х годов // И.С. Тургенев (1818-1883-1958). Статьи и материалы. Орел, 1960. С. 147-153; *Иезуитова Р.В.* А.С. Пушкин и мировая литература (конференция в Ленинграде) // Вестник Академии наук СССР. 1969. № 9. С. 132.

89 Современник. 1855. Т. 49. № 1. Отд. III. С. 1-26.

90 См.: *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 20. Напомним еще, что в ноябре 1853 г. Тургенев мистифицировал Некрасова и Панаева, пытаясь поместить в "Современнике" стихотворение "Чувства души в высокоторж<ественный> праздник", по-видимому собственного сочинения, которое Тургенев сначала стремился выдать за литературные упражнения своего крепостного маляра Н.Ф. Градова (Федосеева), а затем малоархангельского попа Ивана Розова (см.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1. С. 184, 330; *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 260-265). В июне

1854 г., вместе с Некрасовым и Дружининым, Тургенев занимался "чернокнижием", сочинением стихотворений "нелепого содержания": коллективного "Послания к Лонгинову" (см.: *Дружинин А.В.* Повести. Дневник. М., 1986. С. 308. Запись от 31 июля 1854 г.), эпиграммы на Арапетова (*Гитлиц Е.А.* Эпиграммы Тургенева // Тургеневский сборник. Вып. 3. Л., 1967. С. 58-59) и др.

91 Из множества такого рода оценок тургеневского творчества середины 50-х гг.укажем на: *Цейтлин А.Г.* Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 61-62; *Shapiro L.* Turgenev. His Life and Times. Oxford; Toronto; Melbourne, 1978. P. 109-114.

92 См. характерное афористичное высказывание Л. Войтоловского: "Тургенев родился романистом" (*Войтоловский Л.* И.С. Тургенев // И.С. Тургенев. Сб. ст. М., 1929. С. 153-154; разрядка автора).

93 В этом, как представляется, существенное отличие от стратегии Тургенева середины 40-х гг., характеризовавшейся разнонаправленностью *литературных* занятий – поэзия, проза, драматургия. См. новейшую работу: *Зверева И.А.* Формирование представлений о "новой русской комедии" в литературной критике 1840-1850-х гг. (И.С. Тургенев и А.Н. Островский). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2007.

94 См. письмо Некрасова к Л.Н. Толстому от 17 января 1855 г.: «Корреспонденцию свою по журналу передаю я Тургеневу <...> впрочем, Ваш ответ, вероятно, меня еще здесь застанет. Но Вы адресуйте на имя Тургенева Ивана Сергеевича, в редакцию "Современника", или на имя Панаева Ив<ана> Ив<ановича> – впрочем, *Тургенев займет мою роль в редакции "Современника"* – по крайней мере, до той поры, пока это ему не надоест, – и сноситься с ним Вам будет прямее...» (*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1. С. 199-200; курсив наш. – *А.Б., М.В.*). Уже в конце января, после неоговоренного "исчезновения" Тургенева из Петербурга, Некрасов оставил идею привлечения писателя в редакцию "Современника" (Там же. С. 201).

95 Письмо к К.Н. Леонтьеву от 9 июня 1853 г.: «...позвольте мне, как человеку более опытному в литературных делах, заметить Вам следующее: во-первых, для Вас самих, для будущности Вашего таланта, не думайте, пожалуйста, что можно шутить с публикою – написать, как Вы говорите, "что-нибудь полное лжи и лести" для денег – а потом показаться в настоящем свете – знайте – публику не надуешь ни на волос – она умнее каждого из нас; <...> не соглашайтесь ни на какую *фельетонную* работу. Кроме того, что это дело исписавшихся дилетантов...» (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 239). Письмо к Некрасову от 16 и 17 октября 1853 г.: «"Современником" – я последнее время мало занимался – некогда было. Достоинства и недостатки его одни и те же, какие были. Что-то Булгарин вас стал нахваливать. Обратите внимание на критику, на опечатки, на смесь. Смесь иногда выбирается из каких-то уж очень застарелых журнальных известий. А впрочем, все-таки приятно взять ваш журнал в руки» (Там же. С. 265-266).

96 Первое впечатление Дружинина от знакомства с Тургеневым крайне характерно именно в смысле литературных претензий писателя: "Тургенев очень мил и приличен, но ему, кажется, сильно хочется играть роль законодателя на русском Парнасе, на что трудно согласиться" (*Дружинин А.В.* Повести. Дневник. С. 253. Запись от 14 декабря 1853 г.).

97 *Дружинин А.В.* Повести. Дневник. С. 274. Запись от 6 февраля 1854 г. Характерно, что откликаясь на Шарьеров перевод "Записок охотника", Тургенев педантич-

но прокомментировал разнообразные дефекты самого издания, многочисленные ошибки в переводе и т. д. Тем не менее то, как Шарьер охарактеризовал самого автора "Записок" ("le caractère de témoignage de l'aristocratie russe sur la situation réelle du pays qu'elle domine"), не вызвало у того возражений (см.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 293-296). См. также: *Измайлов Н.* Тургенев и круг "Современника" // Тургенев и круг "Современника". Неизданные материалы 1847-1861. М.; Л., MCMXXX [1930]. С. XIII-XIV, XXXVII.

98 О неоднозначности репутации Тургенева мы можем судить по эпистолярной дискуссии 1857 г., связанной с очередным "отказом" писателя от литературы. Москвич Боткин оценивает ламентации Тургенева как настоящий духовный кризис, от которого зависит вся дальнейшая литературная деятельность писателя, основываясь, как представляется, именно на условии гармонии и единстве внутреннего авторского мира, гарантирующего цельность литературного произведения (письмо к И.И. Панаеву от 8 марта 1857 г.: «Вот до какого духовного кризиса <зачеркнуто: довели> дошел наш добрый приятель! Кажется в первый еще раз посещает его этот взгляд на свою литературную деятельность; до сих пор он постоянно шутливо и весело скользил по своей поэтической струе, услаждался подносимым курением и поклонением своих скромных и безответных обожателей. "Душе настало пробуждение!" Но каким он выдет из этого кризиса? Достанет ли у него силы вступить в борьбу с самим собою, – или по слабости своего характера он совсем <зачеркнуто: поддастся> успокоится на той мысли, что он дескать не сильный талант и ему нечего напрягать себя к достижению чего нибудь лучшего и высшего – и эпикурейская натура возьмет свое» (Тургенев и круг "Современника". Неизданные материалы 1847-1861. М.; Л., MCMXXX. С. 403; ср. письмо Боткина Панаеву от 28 марта 1857 г.: Там же. С. 414). Петербуржец Панаев, наоборот, оценивает недовольство Тургенева самим собой весьма скептически и объясняет его "профессиональными" причинами (обида на резкие критики), полагая, что, как литератор, Тургенев вскоре опять начнет писать (письмо к Боткину от 14 марта 1857 г.: "Что касается до нашего приятеля И.С. Т[ургенева], то признаюсь тебе откровенно, я не принимаю серьезно его письма к тебе. Тут есть доля действительного разочарования в своем таланте, вследствие неблагоприятных критик, которые до него доходят, известий, что издание его повестей идет туго (говорят впрочем, что это несправедливо), холодного (вероятно) приема Фауста на французском языке и того, что Фауст не понравился M-me Viardot, но более всего рисование, нравственное кокетство. Ни за что не поверю я, чтобы он бросил писать совсем. Ты увидишь, что последствия оправдают мои предположения. Такие страшные нравственные потрясения, перевороты, сомнения в своих силах – свойственны только глубоким натурам, а у И.С. это буря в стакане воды" (Там же. С. 405; разрядка оригинала). См. также письмо А.Н. Майкова к Тургеневу от 5 декабря 1857 г. в: *Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л.* Воспоминания. Т. 2. М., 1967. С. 86-89).

99 Страстное увлечение Тургенева светским образом жизни и обширность его знакомств описаны во многих воспоминаниях, однако почти не становились объектом специальных разысканий. Ср. характерное сообщение Н.А. Островской о Тургеневе, передающее рассказ писателя о его вызове в III отделение по "делу 32-х" в 1863 г.: на письменный вопрос "с кем, где, при каких обстоятельствах вы были знакомы?" Тургенев "отвечал: если бы всю эту тетрадь исписать вдоль и поперек,

то недостало бы места, чтобы поместить одни имена всех тех, кого я знал в жизни, и потому отвечать на вопрос о моих знакомых нет для меня физической возможности" (И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1983. С. 61). См. также: Воспоминания Е.М. Феоктистова. За кулисами политики и литературы. 1848-1896. Л., 1929. С. 1. Определенное представление о круге светских знакомств Тургенева дают, например, работы: *Измайлов Н.В.* Тургенев и С.И. Мещерская // Тургеневский сборник. Вып. 2. М.; Л., 1966. С. 226-248; *Громов В.А.* Гоголь и Тургенев // Тургеневский сборник. Вып. 5. Л., 1969. С. 359-361.

Илья Виницкий

ДУХ ЛИТЕРАТУРЫ
Рассуждение о художественном спиритуализме Н.С. Лескова

Когда смотрюсь я в зеркала,
То вижу, кажется, Эзопа...
А.С. Пушкин (Dubia)

Это, может быть, легкий и шаловливый дух над вами потешается.
Н.С. Лесков. На ножах

Т2[1] обнаруживает черты интеллектуального устройства: он обладает памятью, в которой он может концентрировать свои предшествующие значения, и одновременно он проявляет способность, включаясь в коммуникативную цепь, создавать новые нетривиальные сообщения. Если принять определение разумной души, которое дал Гераклит Эфесский: "Психее присущ самовозрастающий Логос", то Т2 может рассматриваться как один из объектов, обладающих этим свойством.
Ю.М. Лотман. Мозг – текст – культура и искусственный интеллект

1

Святочный рассказ Н.С. Лескова "Дух госпожи Жанлис. Спиритический случай" повествует о "странном происшествии" из жизни самого автора, ведется от первого лица, "разыгрывает" спор на злободневную тему и состоит из 16 коротких главок (некоторые из них – в четверть страницы), динамически сменяющих друг друга и постоянно обманывающих ожидание читателя[2]. Этот рассказ справедливо считается классикой литературного анекдота – жанра, лежащего, по Б. Эйхенбауму, в основе художественной системы Лескова[3].

Пересказывать анекдот – занятие неблагодарное, но мы вынуждены так поступить в интересах предстоящей дискуссии о том, над чем смеется и что утверждает Лесков в своей "спиритической" шутке.

2

Зимой 186* года повествователь (далее: Лесков) знакомится с приехавшей из-за границы русской княгиней – дамой светской, образованной и высоко нравственной. Княгиня увлекается модным в то время спиритизмом. У нее есть свой домашний оракул – французская салонная писательница конца XVIII-го – начала XIX в. Стефани Фелисите Жанлис (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis, 1746-1830), автор многочисленных сентиментально-дидактических произведений, в том числе сборника изречений "Дух госпожи Жанлис", адресованного молодым девицам, вступающим в свет[4]. Терракотовый слепок миниатюрной ручки писательницы (которую некогда целовал в своем Фернее сам Вольтер) княгиня хранит как святыню. Она часто обращается за советом к Жанлис с помощью "голубых" томиков ее собрания сочинений. По убеждению княгини, "дух Фелиситы" (или ее "тонкий флюид") живет в этих "волюмах" и с готовностью отвечает на все вопросы.

3

Склонный, по собственному признанию, к мистицизму, Лесков вспоминает в этой связи пневматологическую теорию Аллана Кардека о "шаловливых духах" и признается, что горит желанием узнать, "как удостоит себя показать при мне дух остроумной маркизы Сюльери, графини Брюсляр"[5]. "Дух" давно забытой писательницы оказывается главным героем рассказа, а его "испытание" – двигателем сюжета. Как замечает повествователь, читателю предстоит задача решить, в какой мере подобные "духи" "действуют успешно и остаются верны своему литературному прошлому" (с. 84). Вопрос о духе Жанлис, таким образом, тесно связывается в рассказе с вопросом о духе самой литературы.

4

Княгиня-спиритка просит Лескова ознакомить свою невинную, как ангел, дочь с современной русской словесностью – «разумеется, исключительно хорошею, то есть настоящею, а не зараженною "злобою дня"»[6]. Более всего княгиня опасается "нецеломудренных намеков" и "разжигающих предметов", которыми испорчена, по ее мнению, почти вся нынешняя словесность. Даже Гончаров не удовлетворяет ее ультра-викторианскому вкусу, ибо у него в "Обломове" несколько раз упоминаются... соблазнительные женские "локти"[7]. Лесков пытается возразить княгине[8], но последнюю убедить может только

мнение ее оракула. Наобум открытая книга "вещает": "Чтение – занятие слишком серьезное и слишком важное по своим последствиям, чтобы при выборе его не руководить вкусами молодых людей. Есть чтение, которое нравится юности, но оно делает их беспечными и предрасполагает к ветрености, после чего трудно исправить характер. Все это я испытала на опыте" (с. 87). Княгиня торжествует. Первая часть "испытания" духа и литературы заканчивается.

5

Но "дух", по словам рассказчика, продолжал жить и действовать и в конце концов "отколол такую школярскую шутку, что последствия этого были исполнены глубокой трагикомедии" (там же). В новогоднюю ночь в маленьком салоне княгини заходит разговор о литературе и литераторах. Один из гостей, дипломат, заявляет, что всякая литература – "змея", и даже благочестивая Жанлис не исключение. Чтобы опровергнуть это мнение, княгиня просит свою ангелоподобную дочь прочитать вслух из "Духа Жанлис": пускай Фелисита сама выскажется по этому поводу. Невинная девушка, открыв книгу наобум, зачитывает историю про то, как слепая госпожа Дюдеффан, имевшая обыкновение при знакомстве ощупывать лица гостей своего салона, приняла толстую физиономию молодого историка Гиббона за другую мягкую часть его тела: «M-me Dudeffand приблизила к нему свои руки и повела пальцами по этому шаровидному лицу. Она старательно искала, на чём бы остановиться, но это было невозможно. Тогда лицо слепой дамы сначала выразило изумление, потом гнев, и, наконец, она, быстро отдернув с гадливостью свои руки, вскричала: "Какая гадкая шутка!"» (89-90)[9].

6

Результат "гадкой шутки" (которая может служить блестящим примером техники остранения) – слезы невинной девушки, ужас матери, скрытый смех гостей и злорадство дипломата, врага литературы. Впоследствии Лесков узнает, что княгиня уничтожила сочинения Жанлис, разбила вдребезги ее терракотовую ручку, "от которой, впрочем, кажется, уцелел на память один пальчик, или, лучше сказать, шиш" (с. 91), и уехала из России... Получается, что "дух" изгнал того, кто его вызвал.

7

В 1886 году (как уже упоминалось) Лесков включил "Дух госпожи Жанлис" в собрание своих святочных рассказов. Этот жанр, по признанию писателя, должен отвечать нескольким требованиям: формальная приуроченность к событиям святочного вечера, некоторая фантастичность, "какая-нибудь мо-

раль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка", акцент на истинности описываемого происшествия, а также комический финал, соответствующий праздничному настроению (т. 7, с. 433). Легко убедиться, что "Дух госпожи Жанлис" полностью отвечает духу и букве святочного жанра[10]. Но в чем мораль этой истории? Какой предрассудок осмеивается?

8

Рассказчик в финале приходит к трем выводам (весьма напоминающим прописные истины): книги, о которых мы решаемся говорить, нужно сперва прочесть, девиц нельзя так долго держать в детском неведении, а на духов, как и на людей, нельзя слепо полагаться. Иначе толкует спиритический случай дипломат: "дух" лишь подтверждает его мнение о литераторах, что "лучшая из змей есть все-таки змея" и чем змея лучше, тем опаснее, ибо "держит свой яд в хвосте" (с. 92). Афористический эпиграф к рассказу, выбранный из книги бенедектинца Августина Калмета "О явлениях духов", утверждает, что от раз вызванного духа, трудно избавиться[11]. Хью Мак-Лейн заключает, что "литература" в лице духа Жанлис преподает княгине-резонерке жестокий урок. Рассказ – едкая насмешка над "Victorian prudery" и "spiritualist credulity"[12]. Инес де Морог видит в рассказе педагогическую сатиру, предупреждающую об опасностях пуристического воспитания[13], В. Поздеев – сатиру на мистицизм[14]. Из истории о духе госпожи Жанлис можно вывести и характерный для святочного жанра религиозный урок: "необходимость крепкой веры в Бога"[15], а не в духов, за которыми прячутся лукавые черти[16]. Впрочем, множественность "истин", извлекаемых из этого рассказа, лишь подчеркивает его пародийный характер: "Дух госпожи Жанлис" ускользает от однозначного объяснения.

9

Напомним, что подзаголовок этого рассказа – "Спиритический случай". Рассказ сознательно вписывается автором в современную ему дискуссию о спиритизме[17] и, по мнению Хью Мак-Лейна, является "unadulterated satire of the spiritualist fad"[18]. Объектом лесковской сатиры оказывается так называемый философский спиритизм, то есть учение, основанное на утверждении о существовании, проявлении и наставлении духов, получившее распространение в России в 1860-70-е годы. Создателем этого учения, якобы продиктованного духами блаженного Августина, Платона, св. Людовика, Фенелона и других мудрецов и учителей человечества, был французский мистик Леон Денизер Ипполит Ривайль (оккультное имя – Аллан Кардек)[19]. По словам современника, в России 1860-х годов "целые сообщества" кардекистов занимались "систематическим изучением тайн замогильного царства, беседами с давно умершими людьми и тому подобным вздором"[20]. Послания русским спиритам диктовали

как духи, "сотрудничавшие" с Кардеком, так и отечественные – святителя Николая, Серафима Саровского, великомученицы Екатерины и др.[21]. Вызывались также духи исторических фигур (Петр Великий, Николай I, царевич Дмитрий, Иоанн Грозный) и известных писателей (Пушкин, Жуковский, Белинский, Гоголь). Послания от великих мира сего обычно были возвышенны и высоко нравственны. Они содержали различные советы и руководства, рассуждения о загробной жизни и критику жизни земной[22].

10

В 1860-е годы кардековский спиритизм стал предметом острой общественной дискуссии. Лесков принял в последней самое деятельное участие[23]. Догматическая и практическая стороны этого "болтливого сказочного учения", безусловно, отвращали его: «<С>тоит ли, наконец, умирать, <...> для того, чтобы первый досужий медиум, снова стянул вас "из обителей Отца", как стягивает шаловливый мальчишка старый лапоть с полатей, и начал бы вертеть вас перед всеми...»[24]. Но в спиритуализме Кардека он находил созвучные его собственным мистическим интересам и догадкам моменты: пристальное внимание к "истории" человеческого духа, томящегося в материальной темнице, представление о смерти как желанном переходе в новое состояние, возможность духовных явлений в нашем мире, идея о временном характере наказаний и невечности ада (здесь первоисточник для Лескова, конечно, Ориген[25]). Надо полагать, что привлекателен для писателя был и "психологический потенциал" учения Кардека: изображение внутренней работы души на пути к совершенству, отношение к земной жизни как к временному испытанию, одной из станций на пути в миры иные. Наконец, спиритические сочинения о чудесах природы и сообщениях с иными мирами могли привлекать Лескова-рассказчика как образец современной "научной мистики"[26]. Интерес к спиритизму отразился в целом ряде произведений писателя: роман "На ножах", рассказы "Смех и горе", "Явление духа", "На краю света", "Белый Орел", очерк "Монашеские острова на Ладожском озере" и др.[27].

11

В истории о духе Жанлис спиритические верования являются не только объектом пародии, но и своеобразным принципом построения текста. Ирония повествования заключается в том, что рассказанный случай вполне мог быть прочитан современниками и как "подтверждение" спиритической теории о "шаловливых духах", которых упоминает в начале своей истории рассказчик. Согласно учению Аллана Кардека (автора, которого Лесков знал досконально[28]), духи распределяются по разным классам, в зависимости от достигнутого ими нравственного совершенства. Среди духов низшего разряда

Кардек выделял категорию легкомысленных или шаловливых духов, которые "непоследовательны и насмешливы". Духи эти "любят делать небольшие затруднения", "производить сплетни, хитро вводить в заблуждение мистификациями и проказами". Они "схватывают самую малейшую странность" и смешное "выражают в чертах гадких и сатирических". Это прирожденные фигляры и мистификаторы, которые "ежели берут на себя чужие имена, то большею частию из шалости, чем из злости"[29]. Доверять этим esprits mystificateurs нельзя, но и бояться их не стоит, ибо они находятся под началом духов высших, "которые часто их употребляют, как мы слуг и работников"[30]. Истинный спиритуалист, по Кардеку, должен научиться различать голоса фигляров и серьезных духов[31]. В свою очередь, религиозные противники спиритизма (от богословов до мистически настроенных публицистов) видели в играх шаловливых духов дьявольское наваждение[32], а скептики-материалисты – жульнические трюки медиумов.

12

Истории о проделках духов-проказников, постоянно засорявших "пневматический эфир", занимали важное место в спиритическом фольклоре. Чаще всего эти духи называли себя именами известных писателей. Так, например, "апостол русского спиритизма" А.Н. Аксаков рассказывал о надоедливом стихоплете-проказнике – духе Спиридоне, прикидывавшемся Пушкиным[33]. У другого известного русского спирита, Н.П. Вагнера, встречаем историю о проделках "духа Баркова", надиктовавшего "посредством блюдца" невинной семнадцатилетней девице и ее благородной матери такие "непотребные скверности", что видавший виды брат матери, когда ему сообщили эти послания, хохотал до слез[34]. Впоследствии Набоков изобразил шаловливого духа, вещавшего от имени Ивана Тургенева, в "Соглядатае" (1930).

13

Следует заметить, что "шаловливые духи" Аллана Кардека упоминаются и действуют в нескольких произведениях Лескова 1870-х годов. В "стернианской" повести "Смех и горе" (1871) они "смущают" прокурора своим либеральным отношением к наказаниям. В антинигилистическом романе "На ножах" (1870-1871), насквозь проникнутом спиритическими идеями, эти духи издеваются над "безнатурным" самозванцем Иосафом Висленевым, игравшим роль медиума-пророка[35]. Смеются они и над главной злодейкой романа – Глафирой Бодростиной. Их роль в литературной мифологии Лескова – пародийно-разоблачительная[36].

14

Итак, упоминание о проделках шаловливых духов в начале рассказа "Дух Жанлис" придает повествованию новое измерение: естественное объяснение "спиритического случая" (смешное совпадение) не может полностью исключить сверхъестественное (действие шаловливого духа или проделка черта). Такая двойственность восприятия необыкновенного явления, по Цветану Тодорову, отличает фантастический жанр, – представленный в случае лесковского рассказа в комическом модусе[37]. В чем же "соль" этой спиритуальной шутки?

15

Верим мы или нет в мистическое истолкование этого "странного приключения", "дух" в рассказе *действует* как разумная и независимая сила, выступающая "на стороне" литераторов и вызывающая эстетическое восхищение у самого рассказчика. Можно сказать, что Лесков переводит спиритуалистическую онтологию в литературный план. В широком смысле объектом его пародии является не спиритизм как общественное суеверие или ересь и не викторианский подход к литературе как объекту строгой педагогической цензуры[38], но такое тенденциозное отношение к автору (его произведению), при котором последний понимается как мертвый дух, вызываемый читателем для подтверждения своих собственных воззрений[39]. Такое отношение, доведенное до абсурда в спиритической практике коммуникации с духами великих, было в высшей степени характерно как для рядовых читателей, так и для тенденциозной критики 1860-70-х годов. Литература же, по Лескову, – даже самая что ни на есть архаическая, вроде сочинений Жанлис, – жива, персональна (неповторимый "голос" автора) [40] и самовольна. Эту озорливую непредсказуемость литературы, кстати сказать, прекрасно чувствует главный оппонент рассказчика, дипломат. Только он, подобно противникам спиритизма, видит в веселом духе предателя-черта с "ядом в хвосте".

16

Мы полагаем, что анекдот о духе Жанлис может быть понят как своеобразный манифест *литературного спиритуализма* Лескова: это притча (или шуточная мистерия) о том, как "живет и действует" дух самой литературы – бессмертный, свободный, шаловливый и сокрушительный[41]. Чего бы от него ни ждали и каких бы требований на него ни налагали, он дышит, где хочет, и никто не знает, откуда он приходит, куда стремится и какую шутку способен "отколоть". Литературное произведение, иначе говоря, не пассивный объект чтения и почитания, не застывший кладезь мудрости, не "раб лампы", выполняющий приказания хозяина и не "равноправный собеседник" читателя[42], но – почти

мистическим образом – субъект, способный распоряжаться самонадеянным читателем так, как ему вздумается. Такое "анимистическое" или "стихийное" понимание литературного текста сближает еретическую поэтологию Лескова с романтическим спиритуализмом (от Новалиса и Шлегеля до Пушкина) и противостоит демонической концепции литературы, характерной для Гоголя и, в значительной степени, Достоевского ("дияволов водевиль")[43].

Отсюда чтение, *по Лескову* (и чтение рассказа *самого Лескова*), – занятие веселое, здоровое и абсолютно непредсказуемое по своим последствиям. Недаром такой ценитель свободного духа литературы, как Ю.Н. Тынянов, восхищался этой маленькой, динамичной и умной шуткой[44].

Примечания

Автор выражает искреннюю признательность Хью Мак-Лейну, А. Генису и А.А. Долинину за воодушевляющие советы.

1 То есть художественный текст.

2 Рассказ был впервые опубликован в журнале "Осколки" (1881. №№ 49-50) с подзаголовком "Характерный случай. (Из литературных воспоминаний)". В 1886 г. Лесков включил его, с незначительными изменениями, в сборник "Святочные рассказы".

3 *Эйхенбаум Б.* "Чрезмерный писатель" // *Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 252.

4 Esprit de Madame de Genlis, ou, Portraits, caractères, maximes et pensées, extraits de tous ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour. Par M. Demonceaux, avocat. Paris: Maradan, 1806. P. 1-2.

5 *Лесков Н.С.* Собр. соч. В 11 тт. М.: Худож. лит., 1958. Т. 7. С. 82.

6 Лесков подчеркивает, что был рекомендован княгине своим парижским знакомцем князем Иваном Гагариным. Княгине также "почему-то" нравилась только что вышедшая повесть Лескова "Запечатленный ангел". Иллюзия реальности, которую создает этими ссылками рассказчик, при ближайшем рассмотрении развеивается: действие рассказа относится к 1860-м годам, "Запечатленный ангел" вышел в 1873 году, а с иезуитом Гагариным Лесков познакомился в 1875-м.

7 Возможно, добавим от себя, что Гончаров обидел "дух" Жанлис тем, что в романе неуважительно отозвался о ее устаревших произведениях (в главе "Сон Обломова").

8 Рассказчик, как установил Б.Я. Бухштаб, приводит в качестве примера историю из "Воспоминаний Фелиции Л***" самой Жанлис (анекдот про француженку, которая никак не могла выговорить слово "culotte").

9 Этот анекдот хорошо известен. Ср.: "When Madame du Deffand was introduced to someone for the first time, it was her custom to form a mental picture of the new acquaintance by touching his or her face. When she put her hand to Gibbon's face, she is said to have exclaimed, "Fi donc!" believing that someone was tricking her by presenting the behind of a naked baby" (*Chaddock Patricia B.* Edward Gibbon, Luminous Historian, 1772-1794. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989. P. 93). См. также:

Chaddock Patricia B. Edward Gibbon, A Reference Guide. Boston: G.K. Hall & Co., 1987. P. 49, 121. В России этот анекдот "из Жанлис" впервые появился в "Вестнике Европы" за 1804 год: "Г-н Лозен, будучи коротко знаком с Г-м Джиббоном, привез его однажды к Г-же дю Дефан, которая тогда была уже слепа и имела обыкновение ощупывать руками лица славных людей, ей представляемых, для того, чтоб получить понятие о чертах их. Она не преминула оказать и Г-ну Джиббону сей род лестнаго любопытства. Г-н Джиббон протянул к ней лицо со всевозможным добродушием. Г-жа Дефан, водя тихонько руками по сему широкому лицу, тщетно искала на нем какой-нибудь черты и не находила ничего, кроме двух уродливых скул... В продолжение сего *экзамена* на лице Г-жи дю Дефан изображалось крайнее изумление, и наконец с сильным негодованием отняв поспешно руки, она вскричала: вот самая гадкая шутка!!!" (*Жанлис.* Нечто о графе Беньйовском и английском историке Джиббоне // Вестник Европы. 1804. Кн. 15. № 9. С. 56-60). Бухштаб указывает, что Лесков цитирует этот анекдот, с некоторыми изменениями, по "Воспоминаниям Фелиции Л***" (ч. 2).

[10] О жанре святочного рассказа в творчестве Лескова см.: *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб.: СПГУ, 1991. С.181-194.

[11] Книгу Калмета Лесков хорошо знал (см. ссылки на нее в романе "На ножах", например, в 12-й главе VI части). Тем не менее нам не удалось обнаружить в русском переводе этой книги (ч. 1-2. М., 1867) слова, вынесенные в эпиграф к "Духу госпожи Жанлис". Возможно, это выдумка Лескова.

[12] *McLean Hugh.* Nikolai Leskov. The Man and His Art. Cambridge, London: Harvard University Press, 1977. P. 378.

[13] Morogues Inés Muller de. "Le problème feminine" et les portraits de femmes dans l'oeuvre de Nikolaj Leskov. Bern: Peter Lang, 1991. P. 91-92. Пансионские наставницы вплоть до конца столетия настойчиво рекомендовали своим воспитанницам читать благочестивые сочинения Жанлис, противопоставляя их "безнравственным" романам И.С. Тургенева. Как следствие, воспитанницы проникались глубоким отвращением к "противной" моралистке (см. "Впотьмах" А.И. Куприна, 1893).

[14] Pozdiejew Wiaczeslaw. «Мистика и сатира в святочном рассказе. (Рассказ Н.С. Лескова "Дух мадам Жанлис")» // Satyra w literarurakh wschodniosłowiańskich IV / Studia pod red. Wandy Supy. Białystok, 2000. S. 136-143.

[15] *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ. С. 185.

[16] В "Слове о чувствительном и духовном видении духов" (1867) преосв. Игнатий (Брянчанинов) учил: "Общее правило для всех – никак не увлекаться явлением из мира духов, признавать всякое такое явление тяжким искушением для себя. <...> Великое бедствие – вступить в общение с демонами, принять на себя впечатление от них, даже подчиниться одному влиянию, которое, если привлечено собственным произволением человека, имеет особенное действие". В пример нравственной стойкости Игнатий приводил истории о праведниках, которых искушали черти, называвшие себя душами почивших монахов (*Еп. Игнатий Брянчанинов.* Творения. СПб., 1905. Т. 3).

[17] В 1870-е годы в русских журналах и газетах не раз печатались сообщения о спиритических явлениях. В 1881 году начал выходить первый русский спиритический журнал "Ребус", наполненный подобными историями.

[18] *McLean Hugh.* Nikolai Leskov. P. 379.

[19] Аллан Кардек (Léon-Dénizarth-Hippolyte Rivail, 1804-1869) – автор "Книги Духов" ("Le Livre des Esprits", 1857), "Книги Медиумов" ("Le Livre des Mediums", 1861) и других сочинений: основатель ежемесячного журнала "La Revue spirite. Journal d'études psychologiques" (с 1858 года), в котором пропагандировалось его учение. В центре этой "духовной философии" – доктрина реинкарнации как закона постепенного развития духа. За одно телесное существование "нельзя приобрести все умственные и нравственные качества", а потому необходим целый ряд телесных воплощений, из которых каждое дает духу возможность "сделать несколько шагов вперед на пути прогресса". В промежутках между воплощениями духи находятся в "блуждающем" состоянии, "инкапсулированные" в полуматериальную оболочку, которую Кардек называет perisprit. Эти духи составляют "целое народонаселение, толпящееся среди нас": они нас видят и беспрестанно сталкиваются с нами. Все они отличаются друг от друга "по степеням", в зависимости от уровня достигнутого совершенства, но и самые низкие и нечистые духи со временем должны достигнуть высоких ступеней развития. Таким образом, в спиритической картине мира нет места доктрине ада и вечного наказания, сатане, демонам, а также ангелам (Духовная философия. Книга Духов, содержащая начала спиритического учения о бессмертии души, свойствах Духов и об отношениях их к людям; нравственные законы, настоящая жизнь, будущая жизнь и будущность человечества. По учению, данному через медиумов высшими духами, собранное и приведенное в порядок Алляном Кардек, перевел с французского Аполлон Болтин, 1862 // ОР РГБ. Ф. 344. Собр. Шибанова. № 351. С. XXX-XXXIII).

[20] Портрет Кардека, худ. А. Жильбера, – "известный шарлатан-спирит" // Всемирная иллюстрация. 1869. № 19. С. 304.

[21] *Быков В.П.* Спиритизм перед судом науки, общества и религии: лекции, беседы. М., [1914]. С. 120.

[22] В отличие от французского спиритизма, русские духи не сообщали новых учений (хотя попытки и делались), были политически умеренными, даже консервативными, и отличались практическим складом ума. "Наши соотечественники, – иронически замечал Лесков в статье 1869 г. о спиритизме, – вероятно, и *там* держатся пореальнее французов" (*Лесков Н.С.* Полн. собр. соч. В 30 тт. Т. 7. М.: Терра, 2000. С. 266).

[23] См. его очерк петербургской общественной жизни от 24 марта 1869 года, заметку "Великие мира в будущем их существовании. Фантастический полк на Марсе", а также статьи "Аллан Кардек, недавно умерший глава европейских спиритов" и "Модный враг церкви. Общественная заметка. (Спиритизм под взглядом наших духовных писателей)" (Там же).

[24] Там же. С. 265.

[25] Об интересе Лескова к учению Оригена см.: *Лесков Андрей.* Жизнь Николая Лескова. М., 1984. Т. 2. С. 544.

[26] Ср.: "<S>piritist texts can be understood if we associate them with the *conte fantastique*, a literary form roughly equivalent to the Victorian ghost story popular throughout the nineteenth century" (Kselman Thomas. Death and the Afterlife in Modern France. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 160).

[27] См.: *Morogues Inès Muller de.* Leskov et le Spiritisme // Schweizarische Beitrage zum IX. Internationalen Slavistenkongress in Kiev, September 1983. Bern – Frankfurt/M –

New York, 1983. P. 113-132; *Виницкий Илья.* Духовный карцер. Н. С. Лесков и "Палата № 6" А.П. Чехова // Вопросы литературы. 2006. № 4. С. 311-322.

[28] Учение Кардека детально излагается Лесковым в названных выше статьях 1869 года.

[29] ОР РГБ. Ф. 344. Собр. Шибанова. № 351. С. 69-70.

[30] Там же. С. 69. В "Книге Медиумов" говорится, что эти духи бывают остроумны и часто в виде шуток высказывают горькие истины (глава X, раздел 135).

[31] Кардек утверждал, что эти шаловливые духи давно известны людям под именами мелких чертей, домовых, стихийных духов и проч. Между тем в озорных духах он видел не демонические или стихийные существа, но человеческие души, находящиеся внизу духовной лестницы. Мистицизм Кардека пан-антропологичен. Здесь нет места для нечистой силы и христианской демонологии.

[32] "Гипотеза чертей" (выражение Д.И. Менделеева) противостояла в спиритуалистических полемиках 1860-70-х годов "гипотезе духов". Так, ультраконсервативный сотрудник "Домашней Беседы" Н. Потулов в многочисленных статьях разоблачал спиритические игры с дьяволом. О "чрезвычайной хитрости" шаловливых чертей писал Ф.М. Достоевский в остроумной статье о спиритизме ("Дневник писателя", январь 1876 года). Забавно, что чертями называет духов в этой статье явившийся на сеансе Гоголь, то есть тоже, если следовать логике статьи, черт-мистификатор, а не дух покойного писателя (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 тт. Т. 22. Л.: Наука, 1981. С. 32).

[33] Дух оказался настолько плодовитым, что участники "прервали сеанс и пошли пить чай; думали – отделались от стихоплета", но ошиблись (*Аксаков А.Н.* Материалы для суждения об автоматическом письме (из личного опыта) и для суждения о материализации. СПб., 1899. С. 6).

[34] Духа спросили, зачем он так проказничает, на что он ответил, что "писал эти сальности всю жизнь и теперь должен диктовать их для убеждения неверующих в подлинности Спиритических явлений" (*Вагнер Н.П.* Наблюдения над спиритизмом. СПб., 1902. С. 105). В сообщение с участниками вагнеровского кружка вступали многочисленные "адские" и "шаловливые" духи, с "говорящими" псевдонимами Мопс, Абрамка, Вельзевул, Третьяковский, а также Харитон, Катя злая, Свинья с поросятами, Шклява, Жаба, Петух, Козел, Сова и проч. Эти духи стремились запутать членов кружка, дать им ложные сведения о загробной жизни или просто посмеяться над ними. В своей книге Вагнер серьезно рассказывает о нескольких случаях такого спиритического хулиганства, причем версию о мистификациях со стороны самого медиума он начисто отметает: "Если бы самый искусный, талантливый актер взялся разыгрывать перед нами в течение целых часов роли всех этих индивидуальностей, то едва ли бы это удалось ему" (с. 122).

[35] "Да-с, – говорит Висленев Глафире, – есть духи шаловливые, легкие, ветреные, которым не только ничего не значит врать и паясничать, которые даже находят в том удовольствие и нарочно для своей потехи готовы Бог весть что внушать человеку. Бывали ведь случаи ужасных ошибок, что слушались долго какого-нибудь великого духа, а потом вдруг выходило, что это гаерничал какой-нибудь самозванец, бродяжка, дрянь" (*Лесков Н.С.* Полн. собр. соч. В 30 тт. Т. 9. М., 2004. С. 507).

[36] Классификация духов из книги Кардека, по всей видимости, послужила Лескову моделью для спиритуальной характерологии героев романа "На ножах", стоящих

на разной степени нравственного развития, – от "низших" (Горданов, Глафира, а также "шаловливый" Висленев) к "высшим (чистым) духам" (Светозар Водопьянов, Синтянина).

[37] Вообще художественная стратегия Лескова как рассказчика историй о сверхъестественном заключалась в том, чтобы провести читателя *между* двумя ошибочными крайностями – рационализмом, начисто отвергающим существование сверхъестественного, и суеверием, грубо материализующим духовное содержание.

[38] "Педагогическая ирония" рассказа становится очевидной, если мы вспомним, что его автор состоял членом особого отдела Ученого комитета министерства народного просвещения по рассмотрению книг, издаваемых для народа.

[39] О феномене коммуникации с покойными авторами см.: *Sword Helen.* Ghostwriting Modernism, Ithaca; London: Cornell University Press, 2002. P. 10-31; Виницкий Илья. "Общество мертвых поэтов" // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 133-165.

[40] В этом смысле рассказ Лескова заставляет заговорить "дух" *настоящей* Жанлис, отличавшейся от "заданного" княгиней образа убежденной моралистки. "Остроумная маркиза Сюльери" любила фривольные шутки, а ее жизнь, полная приключений, в том числе и амурных, была весьма далека "от того ореола строгой нравственности, которым она пыталась окружить себя под старость" (*Кирпичников А.* Жанлис // *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. Т. XI[a]. СПб., 1894). О "загробном существовании" Жанлис нам, разумеется, ничего не известно, но, заметим, что выбор писательницы в качестве объекта спиритического опыта мог быть связан с тем, что ее слава основывалась не только на нравоучительных произведениях, но и на повестях и романах с привидениями.

[41] См. анализ "философии слова" Лескова в: *Sperrle Irmhilde Christine.* The Organic Worldview of Nikolai Leskov, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002. P. 199-200.

[42] Представление о художественном тексте как о "мыслящем устройстве", находящемся в сообщении с читателем, высказывалось Ю.М. Лотманом в ряде работ 1980-90-х годов: "Проявляя интеллектуальные свойства, – писал исследователь, – высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. И для автора (адресанта), и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге" (*Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 131). У Лескова получается, что текст не столько "интеллект" и "равноправный собеседник", сколько непредсказуемый и озорной "дух", явно обыгрывающий читателя-адресата.

[43] О "демонизме" романной идеологии Достоевского см. исследования последнего времени: *Weiner Adam.* By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia. Evanston: Northwestern University Press, 1998; *Leatherbarrow William J.* A Devil's Vaudeville: The Demonic in Dostoevsky's Major Fiction. Evanston: Northwestern University Press, 2005. Вообще, как мы полагаем, имеет смысл говорить о двух полярных типах художественного спиритуализма в литературе (то есть двух попытках онтологизации "духа литературы"): отношение к тексту как живому и свободному проявлению духовной жизни (назовем сторонников этой идеи "*партией духа*") и

представление о нем как о лукавой и губительной силе ("*партия черта*"). Разумеется, между этими полюсами есть несколько промежуточных и "смешанных" вариантов, вероятно, соответствующих в своей основе различным спиритуалистическим доктринам. Но это, конечно же, тема для отдельного исследования.

[44] По воспоминаниям Н.Л. Степанова, Тынянов с восторгом читал вслух "Дух госпожи Жанлис" (*Степанов Н.* Замыслы и планы // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи. М.: Сов. писатель, 1983. С. 238).

Леа Пильд

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И КОНСТАНТИН СЛУЧЕВСКИЙ (Из комментария к стихотворениям Соловьева)

Знакомство В.С. Соловьева со Случевским относится ко второй половине 1890-х гг.[1] и связано с рецензией на книгу прозаических сочинений Случевского "Исторические картинки. Разные рассказы" (1894)[2]. Рецензия была написана по просьбе Академии наук, куда Случевский представил эту книгу на соискание Пушкинской премии. Последняя не была ему присуждена, так как рецензент в целом не очень высоко оценил книгу. К 1897 году относится другая рецензия Соловьева, где рассматривается уже не прозаическое, а поэтическое творчество Случевского. Она называлась "Импрессионизм мысли"[3]. Оценка таланта Случевского находилась здесь в согласии с соловьевской концепцией лирической поэзии. Как хорошо известно, философ считал, что право на существование имеет только та поэзия, образы и сюжеты которой согласуются с "объективным" смыслом действительности, реализацией божественного начала в мире. Авторами, поэтический мир которых находится в сопряжении с движением Абсолюта, с метафизической реальностью, он считал в 90-е гг.Фета, Тютчева, Полонского, А.К. Толстого, А. Майкова. Случевского же Соловьев, наоборот, описывает как художника – "импрессиониста мысли", не способного справиться с хаосом художественных впечатлений и не умеющего осуществлять их "отбор". Тем не менее Соловьев объявляет Случевского самобытным, оригинальным поэтом, толком пока не объясняя, в чем заключается эта самобытность.

В конце десятилетия происходит их личное сближение. Соловьев начинает бывать у поэта на даче в Усть-Нарове, а также на петербургской квартире Случевского, и они предаются долгим беседам. О содержании этих бесед дочь Случевского, Александра Константиновна Случевская-Коростовец, позже писала: «Зимой, когда Соловьев из Москвы наезжал к нам в Петербург, он часто приходил к нам вечером на Николаевскую улицу, № 7, тогда прислуге говорилось "никого не принимать", и сидели отец и Соловьев до глубокой ночи на диване под высокой керосиновой лампой с красным абажуром и говорили, говорили... Мне думается, что "Загробные песни" начали складываться у отца под впечатлением этих бесед с Соловьевым: отзвуки их есть в "Трех разговорах"»[4].

В 1898 году Соловьев публикует два стихотворения, обращенных к Случевскому. Это «Отзыв на "Песни из Уголка"»[5] и «Ответ на "Плач Ярославны"»[6].

Остановимся подробнее на первом из них. Стихотворение является подчеркнутой декларацией переоценки автором поэтического дара Случевского. Развитие таланта поэта он метафорически соотносит с годовым и суточным циклом ("Какая осень! Странно что-то: / Хоть без жары и бурных гроз, / Твой день от солнцеповорота / Не убывал, а только рос")[7]. Творческий дар Случевского, по Соловьеву, эволюционирует, нарушая хорошо известные закономерности, как бы вопреки ожиданиям окружающих. "Осень", то есть пора творческой зрелости, оказывается чересчур яркой по сравнению с другими эпохами деятельности. Лексико-синтаксическая структура первой строки второй строфы отсылает , возможно, к стихотворению Тютчева "Лето 1854" ("Какое лето, что за лето! / Да это просто колдовство – / И как, прошу, далось нам это / Так ни с того и ни сего?..")[8] и как бы намекает на некоторые тютчевские темы: нарушение закономерностей природного цикла и нарушение привычных климатических условий. В данном случае Соловьев не имеет, конечно, в виду идеологический подтекст этого стихотворения Тютчева ("блеск" и "свет" оказываются в его прочтении не метафорами, а относятся к чудесной летней погоде, непривычной для "российского севера"). Появление тютчевской темы в контексте стихотворения Соловьева знаменует, в первую очередь, ту поэтическую традицию, к которой, по его мнению, принадлежит Случевский. Вместе с тем "неправильность", непредсказуемость эволюции поэта (зрелый Случевский гораздо ярче себя самого – прежнего) должны, следуя логике Соловьева, объяснить ту перемену в оценке, которая произошла у него к 1898 году. В 1895 г. он еще считал, что талант Случевского нуждается "в воспитании": "По обстоятельствам времени талант г. Случевского не мог получить никакого литературно-критического *воспитания*»[9]. Попытка включить Случевского в число выдающихся русских поэтов XIX века продолжена в третьей строфе стихотворения. Две последних ее строки содержат прямую цитату из стихотворения Случевского «Заря во всю ночь»(1880): «Так пусть он блещет и зимою, / Когда ж блистать не станет вмочь, / Засветит вещую зарею, / – Зарей во всю немую ночь» (119). Эта заключительная строфа у Соловьева полемична в отношении концепции стихотворения Случевского: поэт сомневается в своем даре и предсказывает его увядание в скором будущем (ср.: «И жалко мне себя, и жалко сил былых… / Не бросить ли все, все, сказав всему: довольно! / И, успокоившись, по торному пути, / Склонивши голову почтительно пройти?)»[10].

Соловьев, возможно, имеет в виду и другое стихотворение Случевского («Как будто снегом опушила...», из цикла «Черноземная полоса»), которое не связано с темой творческого дара, но содержит почти прямую цитату из того же Тютчева: «Зарей полнеба охватив…»; ср. у Тютчева в стихотворении 1857 г.,

посвященном памяти В.А. Жуковского: «Полнеба обхватив бессмертною зарею»[11]. Случевский, таким образом, провозглашается поэтом, способным нести свет людям и после смерти, подобно Жуковскому. Намек на Жуковского (через Тютчева) опять-таки не случаен. Годом раньше Соловьев пишет стихотворение «Родина русской поэзии (по поводу элегии "Сельское кладбище")» – начало отечественной поэзии он однозначно связывает с Жуковским.

В «Ответе на "Плач Ярославны"» Соловьев первоначально намеревался не только сопоставить Случевского с Фетом, но фактически приравнять его к Фету по степени дарования. Об этом свидетельствовал С.М. Соловьев, в примечаниях к седьмому изданию "Стихотворений" Соловьева: «Очевидно, В<ладимир> С<ергеевич> после смерти Фета особенно пристрастился к лирическому таланту Случевского[12]. В черновой рукописи стихотворения "Все, изменяясь, изменило..." седьмая и восьмая строки были такими: "Звучит загробный голос Фета и жив Случевский Константин"»[13].

Не вызывает сомнения тот факт, что Владимир Соловьев в 90-е гг.сознательно выстраивает некий ряд имен русских поэтов, в который включает и самого себя. Однако более загадочным представляется вопрос о том, чем обусловлена столь высокая оценка таланта Случевского в конце десятилетия, тем более что она, как уже говорилось, находится в относительном противоречии с предшествующим мнением.

Мемуаристы – современники Соловьева и исследователи его поэтического творчества неоднократно указывали на то, что отношение философа к собственным стихам и своим поэтическим возможностям было на редкость критическим. В 90-е гг., особенно после неудачного романа с Софьей Мартыновой, самокритика достигает кульминационного пункта. Соловьеву кажется, что его неспособность претворить "злую страсть" в высокое платоническое чувство и вторичность его поэтического языка – явления одного порядка: "Я смерти не боюсь. Теперь мне жить не надо, / Не нужен я царице дум моих. Ей смертная любовь не принесет отрады, / И слов ей не дает мой неуклюжий стих" (88; в последней строке Соловьев цитирует стихотворение нелюбимого им Некрасова "Праздник жизни – молодости годы..." и как бы прямо соотносит себя, бездарного виршеплета, с поэтом, заменившим "речью рабскою – живой язык богов").

Рефлексия над неудачами в области сложения стихов, в частности, соотносится у Соловьева с размышлениями над поэтикой стихотворений Случевского. В. Величко, видимо, преувеличивая свой вклад в просвещение философа по части современной русской поэзии, свидетельствует: "Сознавая технические изъяны своего поэтического творчества, Владимир Соловьев был буквально *благодарен* за каждую хорошую самобытную строку. Читать стихи и говорить о поэзии было для него величайшей радостью <...> я, в свою очередь, «объяснил» ему поэтические перлы самобытной музы К.К. Случевского: он затем так сочувствовал творениям этого собрата, что посвящал ему стихи, гостил

у него на даче и сблизился с ним»[14]. В конце 90-х гг.Соловьев дарит Случевскому сборник своих поэтических опытов. Как предполагает современный исследователь, это произошло в 1898 г., после выхода из печати первого тома "Сочинений" Случевского[15]. Дарственная надпись звучит так: "Несравненному поэту "неуловимого" от искреннего ценителя"[16]. Стихотворением «Неуловимое» открывался первый том собрания Случевского. Это стихотворение , как и некоторые другие его тексты, близки Соловьеву: «неуловимое» трактуется у Случевского как земное отражение «неземного», «божественного». Однако есть основания предполагать, что в дарственной надписи это слово имело и другой – окказиональный для Соловьева смысл. «Неуловимое» – это то, что невозможно выразить на языке его поэзии, и то, что удается поэту Случевскому. В письме к Тавернье, неоднократно цитировавшемуся в литературе о Соловьеве, философ признается: «Мой недостаток – это полная неспособность находить слова, соответствующие чувствам. Для идей и фактов я еще иногда нахожу выражения, для движения сердца – никогда»[17].

В статье "Импрессионизм мысли" Соловьев был недоволен тем, что образы и мотивы у Случевского далеко не всегда соотнесены с "объективным смыслом бытия", метафизическим планом реальности. Однако, как бы вопреки своей философской концепции, Соловьев обращает внимание на стихотворение, центральным образом которого является впечатление, развивающееся в неожиданную метафору: "Я принес домой с мороза / Много звезд и блесток снега! Дома так привольно, сладко, / Всюду блеск, тепло и нега! Но беспутные снежинки / Этих благ не замечают, Обращаются в слезинки / И проворно исчезают"[18].

Соловьева здесь восхищает способность поэта мгновенно превратить непосредственное впечатление от реальности в «мысль-импрессию». Он сопоставляет Случевского с Тютчевым, также являющимся, по его мнению, мастером мгновенной (то есть почти синхронной самому восприятию) метафоризации эмпирических впечатлений: «При всем различии между двумя поэтами и при всем несходстве самих стихотворений по тону и содержанию, эта вещица напоминает одно из лучших маленьких стихотворений Тютчева – «Слезы людские» – непосредственностью перехода внешнего впечатления в мысленный образ из человеческой жизни. Как у Тютчева струи осеннего дождя ощутительно превращаются в бесконечные слезы людского горя, так здесь блестящие снежинки прямо переходят в мгновенно появляющиеся и исчезающие слезы балованного ребенка или «беспутной» женщины»[19].

Это один из немногих примеров пристального внимания Соловьева к поэтике стихотворения. Как правило, он в своих литературно-критических статьях и рецензиях говорит о философском смысле художественных текстов. Исключение из правила вполне объяснимо: Соловьев понимает, что его философская концепция слова («слово есть символ») находится в некотором противоречии с собственной поэтической практикой. В одном из последних своих трудов («Теоретическая философия»), который остался незаконченным,

он писал: «...Слово вообще есть символ, т. е. знак, совмещающий в себе наличную единичность со всеобщим значением <...> Слово <...> поднимаясь <...> над существованием дробных явлений, собирает разрозненное в такое единство, которое всегда шире всякой данной наличности...»[20].

Вопреки этим положениям, которые, конечно, относятся не только к художественному словесному творчеству, поэзии Соловьева как раз и не доставало того, что он называет "единичным" в структуре слова. Вернее – самобытности, оригинальности "единичного". Его поэтический язык, как хорошо известно, был вторичным, заимствованным, главным образом у Фета. Отсюда внимание позднего Соловьева к выражению "единичных", "индивидуальных" переживаний в поэтическом тексте, к импрессионистической стилистике. Отсюда и его интерес к Случевскому.

16 января 1900 года (приблизительно за полгода до смерти) Соловьев пишет стихотворение и дает ему французское заглавие – "Les Revenants" ("Призраки"). Это произведение можно рассматривать как попытку творчества в духе "нового искусства" (то есть в духе старших символистов, эстетику которых Соловьев не принимал). Однако "новое" для Соловьева заключается в стиле, а отнюдь не в "идеологии". Стихотворение, с одной стороны, может отсылать к "Призраку" Шарля Бодлера из книги "Цветы зла" (об этом свидетельствует французское заглавие); с другой же стороны, оно совершенно очевидно связано с поэзией Случевского. В первую очередь, здесь следует назвать стихотворение "Шли тропинкой темною...", которое было впервые опубликовано в 1881 году.

Оба стихотворения написаны хореем с дактилическими рифмами, которые у Соловьева сочетаются в четных строках с мужскими рифмами. Между двумя текстами наблюдаются лексико-семантические переклички. В обоих речь идет о том, что осознается лишь смутно, – о тайной, бессознательной жизни души[21].

В стихотворении Случевского не уточняется, с кем происходят описываемые события. Можно лишь предположить, что говорится о лирическом субъекте, его интимно-психологических переживаниях В стихотворении доминируют безличные конструкции, грамматический субъект действия появляется лишь в предпоследней строфе: "Шли путем неведомым... / Шли тропинкой скрытою, / Бог весть кем проложенной / И почти забытою!.. / В сердце человеческом / Есть обетованные / Тропочки закрытые, / Вовсе безымянные! / Под ветвями темными / Издавна проложены, / Без пути протоптаны, / Без толку размножены... / И по ним-то крадутся / По глубокой темени / Чувства непонятные / Без роду, без племени... / Чувства безымянные, / Сироты бездомные, / Робкие, пугливые, / Иногда нескромные..."[22].

К концу стихотворения становится лишь ясно, что подразумеваются те внутренние переживания, перед которыми сам переживающий испытывает смущение, неловкость и поэтому как бы не решается превратить их в объект

рационального осмысления. То, что происходит в душе подразумеваемого субъекта (субъектов), остается не конкретизированным, автор лишь слегка намекает на него; тем самым задается возможность домысливания образно-символической структуры стихотворения читателем посредством создания цепи семантических ассоциаций. Как известно, такой тип поэтики характеризовал творчество французских символистов, предшественников русских декадентов, а также и самих декадентов (старших символистов).

Основной объект поэтического описания у Соловьева – обретение вновь лирическим героем случившихся в прошлом переживаний, которые названы здесь "призраками": "Тайною тропинкою, скорбную и милою, / Вы к душе пробралися, и – спасибо вам! / Сладко мне приблизиться памятью унылою / К смертью занавешенным, тихим берегам. / Нитью непонятною сердце все привязано / К образам незначащим, к плачущим теням. / Что-то в слово просится, что-то недосказано, / Что-то совершается, но – ни здесь, ни там. / Бывшие мгновения поступью беззвучною / Подошли и сняли вдруг покрывала с глаз. / Видят что-то вечное, что-то неразлучное / И года минувшие – как единый час" (136).

Очевидно, что, как и у Случевского, здесь говорится о некой эмоционально-душевной реальности, которая господствует над интеллектуальным "я" героя. "Призраки" (ключевой образ стихотворения) чаще всего символизируют в поэзии Соловьева нереализовавшуюся мечту, надежду, грезу, но могут обозначать и тот облик "неуловимого", неземного, божественного, который является лирическому герою.

Грамматические конструкции, используемые в этом стихотворении , в целом не типичны для стихотворений Соловьева: в "Les Revenants" пять раз используется оборот с неопределенно-личным местоимением. Слово перестает быть "обобщением" (согласно терминологии Соловьева), то есть в нем уже не доминирует тот или иной, главный, заданный самим автором смысл. Оно содержит в себе значения, прямо противоположные друг другу ("тень", например, означает и нереализованную мечту лирического героя, и образ земного отражения неземной реальности). Слово наполняется субъективной, индивидуальной семантикой и лишается четкого значения. При этом резко сужается тот отрезок текстового пространства, на котором реализуются присущие поэзии Соловьева смысловые антиномии[23]. Прежде они реализовались в рамках одной строфы или путем противопоставления разных строф, в "Les Revenants" антиномичным – несущим противоположные значения – становится само слово. Соловьев оставляет простор и фантазии читателя, который может "домыслить" значения (это, как уже говорилось, один из важных признаков импрессионистической и символистической поэтики), исходя из заданных автором антиномий.

Попытка Соловьева сочинить импрессионистическое стихотворение, где смысловые нюансы могут колебаться в широком диапазоне, с содержательной

стороны связано с глубоким мировоззренческим скепсисом, охватившим его в последние годы. Однако очевидно, что скепсис не мешал, а может быть, даже и способствовал росту интереса к вопросам "поэтической техники". Соловьев не хотел оставаться в стороне от новых исканий в области поэтического языка. Стихотворение "Les Revenants" довольно четко указывает и на приоритеты Соловьева среди авторов, модернизировавших в 90-е гг.русскую поэзию. Случевский, чья поэтика в конце 1890-х – начале 1900-х гг.иногда приближалась к импрессионистической и декадентской, был противопоставлен Соловьевым декадентам как истинный поэт – не истинным.

Таким образом, распространенная в научной литературе мысль о том, что Владимир Соловьев – поэт и философ был предшественником "младшего символизма", а к зачинателям "нового искусства" относился сугубо критически, нуждается в пересмотре и уточнении.

Примечания

1 Об их взаимоотношениях см.: *Тахо-Годи Е.* Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000. С. 156-168.

2 *Соловьев Вл.* Разбор книги г. К. Случевского. Исторические картинки. Разные рассказы (Изд. 2-е. СПб., 1894 г.) // *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 583-605.

3 См.: Там же. С. 542-547.

4 *Случевская-Коростовец А.К.* Воспоминания об отце // Грани. 1959. № 42. С. 118-119.

5 Книжки Недели. 1898. № 3. С. 82.

6 Книжки Недели. 1898. № 11. С. 27.

7 *Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 119. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте статьи с указанием в скобках страницы.

8 *Тютчев Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987. С. 187-188.

9 *Соловьев Вл.* Разбор книги г. К. Случевского... С. 605.

10 *Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1962. С. 59.

11 Стихотворение «Как будто снегом опушила...» отсылает также и к «Как неожиданно как ярко...» и «Последней любви» Тютчева (ср. у Случевского: «Как будто снегом опушила / Весна цветами ветви слив; / *Заря полнеба охватив*, / В цветах румянец пробудила»; у Тютчева: «Она *полнеба обхватила* / И в высоте изнемогла»; «*Полнеба обхватила* тень»). Однако для Соловьева актуальна именно отсылка к стихотворению о Жуковском.

12 *Соловьев В.С.* Стихотворения. Изд. 7-е. М., 1921. С. 334.

13 Там же. С. 335.

14 *Величко В.Л.* Вл. Соловьев: Жизнь и творения. СПб., 1902. С. 190.

15 См.: *Тахо-Годи Е.* Указ. соч. С. 163.

16 См.: Библиотека русской поэзии И.Н. Розанова. М., 1975. С. 107.

[17] Цит. по: *Мочульский К.В.* Владимир Соловьев. Жизнь и учение // *Мочульский К.В.* Гоголь. Достоевский. Владимир Соловьев. М., 1995. С. 202.

[18] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 543.

[19] Там же. С. 543-544.

[20] *Соловьев В.* Теоретическая философия (Достоверность разума) // *Соловьев В.С.* Собр.соч. Т. 8. СПб., 1903. С. 202.

[21] Небезынтересно, что за два с половиной года до Соловьева к этому же тексту Случевского обращается Полонский в своем стихотворении «Мгновения» (1897): «Вдруг, как бы встревоженный / Искрой откровения, / Чутко ждет иль чувствует, / Что вот-вот подкрадется / То, что в нем отсутствует, / Нечто вдохновенное...» (*Полонский Я.П.* Лирика. Проза. М., 1984. С. 219). Как следует из приведенной цитаты, автор стихотворения «Мгновения» (как и Вл. Соловьев) развивает заданную Случевским тему бессознательной жизни души, сохраняя при этом размер и дактилические рифмы текста-источника.

[22] *Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1962. С. 91.

[23] Об антиномиях в поэзии Вл. Соловьева см.: *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // *Минц З.Г.* Избранные труды. СПб., 2004. С. 291-292.

Рашит Янгиров

К ИСТОРИИ РУССКОЙ "ДЕМИ-ЛИТЕРАТУРЫ" 1900-1910-х ГОДОВ

К середине 1900-х годов нарративный строй кинематографических показов усложнился настолько, что потребовал определения нормативной связности экранного текста. Один из современников описал ситуацию так:

> "Не так давно русская публика интересовалась синематографом как новым и любопытным изобретением, которое дает возможность видеть на экране движение. Тогда не говорили о содержании картины, почти им не интересовались. Какая-нибудь уличная сценка являлась уже гвоздем программы, потому что публику интересовала, главным образом, не самая сценка, а то, что ее можно видеть на полотне. Но к синематографу наконец привыкли – на первый план выступила программа"[1].

Таким образом, структурное усложнение кинопоказов вызвало новое к ним отношение аудитории. Согласно Ю. Цивьяну,

> "как только фильм представал перед зрителем в виде многокадровой композиции, корпускулярность этой композиции не только не скрадывалась, но и выходила на первый план. <...> Зрительское сознание 1900-х годов не предъявляло претензий к повествовательным единицам, укладывающимся в пределы кадра. Ощущение дефектности кинотекста возникало в тот момент, когда дело доходило до соположения кадров: тут обнаруживалось, что нарративные кинотексты мало отвечают представлениям о правильно построенной повествовательной цепочке"[2].

Законченный образ "профанного" зрителя однажды (судя по всему, в первой половине 1910-х гг.) продемонстрировал или, скорее, мастерски разыграл В.В. Розанов:

> "Однажды мы с женой повели Василия Васильевича в кинематограф. Войдя в вестибюль, он, прежде всего, объявил, что ему спешно нужно в уборную, чтобы вымыть руки. Пропустив начало представления из-за неожиданного мытья, мы вошли в темный зал и при помощи барышни с электрическим фонариком стали пробираться к свободным местам. Василий Васильевич совершал это путешествие очень сложно. Натыкался на расположенные по бокам прохода кресла, хватал за головы сидящих зрителей, которые издавали в ответ какие-то угрожающие восклицания; в одном месте

повалился на барышню с фонариком, умудрился споткнуться на гладком ковре прохода. И, наконец, со вздохом облегчения сел между мной и женой, с любопытством воззрившись на экран. Несколько минут он молчал. А затем начал засыпать меня и жену вопросами:

– А это кто?

– А это что?

Понятно, что фильм тогда был немой. Но надписи поясняли, что происходит.

– Да вы бы читали, что написано, – осторожно посоветовал я.

– Не успеваю. Я очень нервничаю. А в общем, что происходит? Комедия или трагедия?

– Трагедия, Василий Васильевич.

– Ага.

В антракте мы рассказали Розанову подробно содержание того, что он видел. И потому вторую часть фильма Василий Васильевич смотрел уже более спокойно, почти не задавая вопросов. Но зато, когда вся драма уже приходила к концу, когда герой с героиней проводили последнюю сцену, разлучаясь навеки друг с другом по воле жестокой судьбы, и когда некоторые зрители плакали, Василий Васильевич нагнулся ко мне и удивленно спросил:

– А кто этот незнакомый субъект, который с ней разговаривает?

– Так это же возлюбленный!

– Ах, вот что, теперь понимаю"[3].

Устранить подобные рецептивные несовпадения был призван инструмент "межсемиотического перевода" – сопроводительные печатные тексты, с помощью которых аудитория распознавала семантику экранных образов и выстраивала их причинно-следственные связи. Родовая принадлежность этих публикаций остается непроясненной. С одной стороны, они принадлежат к фильмическому разряду, с другой, это – разновидность массового чтения. Историки кино, работающие с кинолибретто еще с 1920-х годов[4], считают их малоценным источником и даже историческим курьезом[5], тогда как историки литературы и массовой культуры вообще игнорируют их существование[6]. Вероятно, это пренебрежение унаследовано от современников, полагавших, что "кинематограф с первых же шагов своего существования потянул литературный вкус далеко назад. На время он доставил торжество той низкой литературе, которая существовала для улицы и бульвара"[7].

Однако масштабы оборота и динамика воспроизводства печатной продукции, сопровождавшей фильмовые показы, были столь значительны[8], что вполне достойны научного внимания. К сожалению, корпус этих публикаций в своем полном объеме невосстановим. Уже в 1940-е гг.авторитетный библиограф и фильмограф признал, "что полное описание всей литературы вряд ли возможно будет когда-либо произвести: некоторые материалы, например, либретто и проспекты фильмов, количество которых должно исчисляться 2-3 тысячами[9], не могли сохраниться, т. к. для этого не было принято ника-

ких мер. Попытки нескольких учреждений (например, киномузея, ГАХН, кабинета киноведения ВГИК, ленинградского Института истории искусств и др.) восстановить и собрать такие материалы не могли дать сколько-нибудь удовлетворительных результатов, т. к. были сделаны с большим опозданием (начиная примерно с 1926-27 гг.), когда большинство материалов уже было утрачено"[10].

Фрагменты этого "чтива" распылены по библиотечным и архивным собраниям и по-прежнему остаются в презираемом разряде "деми-литературы"[11]. Определение ее качественных и функциональных характеристик требует смены исследовательской "оптики" и установления исторической "рамки".

* * *

Как известно, отсутствие в ранних картинах пояснительных надписей компенсировалось устными комментариями демонстраторов или специальных "объяснителей" кинопоказов. Семантические особенности этой практики, восходившей к традициям ярмарочного райка и балагана[12], давно забыты, за исключением отдельных реплик, запомнившихся современникам, вроде, например, преамбулы, вводившей зрителей в атмосферу кинопоказа:

> "Не пугайтесь, господа! Не пугайтесь. Сейчас сделается темно. Это нужно для рельефности картин"[13].

Память писателя складывала из таких фрагментов весьма убедительную картину:

> "Это было во времена руско-японской кампании – в нашем городе <Пскове. – *Р.Я.*> впервые появился кинематограф. Случилось это на святках, когда на обширной и пустой городской площади вырастал ярмарочный городок, где стоял пряный запах халвы, вяземских пряников, новеньких игрушек и прекрасный русский аромат свежих досок. В этих бараках черноглазые персы продавали пахучие восточные сладости, старенькие букинисты торговали Сонниками, Оракулами и патриотическими картинками, на которых в огне и дыме погибали японские броненосцы, а в игрушечных палатках стояли целые табуны лошадок, лежали горы кустарных щелкунчиков и расписной посуды. На другом краю вертелись неугомонные карусели, пестрели призывными афишами балаганы, метались в морозном воздухе гроздья детских шаров и стоял непередаваемый гул и стон шарманок, рожков и тещиных языков. В один из этих балаганов забрели и мы с предприимчивым приятелем.
>
> У входа разбитной парень звонил в колокольчик и зазывал публику:
>
> – Замечательное изобретение двадцатого века! Американские живые картины! Без всякого обману! Просят публику убедиться!
>
> Внизу толпился народ. Некоторые поднимались к кассе и покупали билеты. Мы тоже заплатили по гривеннику и попали в таинственный полутемный балаган. Лучшие места были впереди. Здесь сидела чистая пуб-

лика. Позади, за барьером прели в шубах мужики и волновались городские мальчишки. Все с нетерпением ожидали начала представления. Но сначала нам показали девицу с бородой до пояса, потом другая девица показывала удава и без особенного увлечения рассказывала, что в нашем климате удав должен жить в кипятке и что питается он живыми кроликами. Наконец, спустили экран и зазывало объявил, что сейчас будут показаны "американские живые картины".

Действительно, мы увидели чудесные вещи. Вдруг перед нами замелькали невиданные улицы, непривычные дома, фиакры и парижские бульвары. Картина была из парижской жизни и изображала веселую свадьбу, которая по каким-то непредвиденным причинам расстроилась и жених пустился в позорное бегство. За ним устремилась невеста, теща, гости, консьерж, и по дороге толпа увеличивалась, как снежный ком. Она опрокидывала выставки посудных лавок, полицейских, пирожника с подносом на голове, мамку с ребенком в колясочке, и все это вертелось с непостижимой быстротой. Надписей на экране не было, но дирекция не очень доверяла способностям публики, и тот паренек, что зазывал публику, стоял теперь у экрана и давал с независимым видом объяснения:

– Посуду раскокали вдребезги!

– Мамку опрокинули!

– Поймали жениха.

Через пять минут он уже кричал:

– Просят публику расходиться! Кончилось представление!

Представление было окончено. Глаза слегка резало от непривычного экрана. На улице нас опять встретил ярмарочный шум, грохот, нескладные рулады шарманки"[14].

Другой автор, описав, по-видимому, практику начала 1910-х гг., подтвердил, что главным профессиональным качеством "объяснителя" фильмов были "не столько знания, сколько здоровенная глотка и неутомимость"[15]:

«Дело было в провинции, в воскресный день. Публика малограмотная, только семя лущит да на экран глаза таращит. А что к чему мигает, толком понять не может. По какой причине нанимает дирекция оратора, чтобы тот громким голосом всю истину и выкладывал. Темно, хоть глаз выколи, еле-еле только керосинка чадит. Народу набилось видимо-невидимо, духота страшная и одна атмосфера на другую давит, от подсолнухов кругом трескотня стоит, а в трескотне фортепьяны играют. <...> Выходит оратор и сиплым голосом под музыку объясняет:

– А-братите внимание! Первый раз в здешнем городе биографическая картина крымских гор при лунном освещении, ночь в Крыму, все в дыму, ничего не видно, пейзаж для богатой жизни на берегах Чатырдага с трудолюбивым орошением местных рыбаков и рыбачек, а также детей по требованию публики...

В задних рядах восторженный голос:

– От здорово!

Ободренный общественным сочувствием, оратор продолжает:

– Научно-видовая! Ловля блох в Норвегии посредством полного гипноза этого неуловимого животного, пьющего человеческую кровь обоего пола, находясь в сонном состоянии и безвыходном положении всего организма, каковой от вышесказанной насекомой подлости принужден страдать и чесаться в нежелательном направлении.

– "Журнал-Пате все видит, журнал-Пате все знает" – веселые хронические события за одну неделю, а именно траурная процессия французского президента Феликса Фора по случаю скоропостижной смерти под заунывный бой всех барабанов в присутствии коронованных и благополучно здравствующих особ Европы и Азии.

– Гребной спорт принца Эльского, каковой по белым штанам отделяется от окружающей свиты, гребущей на простых душегубках для процветания королевской семьи. Под мощные звуки великобританского гимна и несмотря на громкие рукоплескания собравшейся толпы...

– Чинка карандашей в средней полосе России при начале учебного года!

– Знаменитый самолюбивый чемпион Лео Грингауз, выжимающий одной правой рукой четверку степных лошадей с телегой, а левой – гнущий в дугу необъятное поле железной дороги!..

– Раскопки старинных египетских покойников, залежавшихся над уровнем моря без объяснения причин!..

– Ученый петух братьев Пате, выходящий и кивающий туловищем в знак благодарности! Антракт десять минут, после чего будет представлен боевик сезона, жуткая мелодрама в две тысячи метров из вышемебельных нравов парижского полусвета с трагическим окончанием героя графа Какуцки и захватывающим утоплением на глазах публики невинной жертвы преступного кровосмешения мадам Лулу под названием "Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальных, или В когтях Дьявола"...

– В заключение сеанса – сильно-комическая со взломом несгораемых шкафов и ограблением имущества под названием "Дурашкин женится"!..

...Бурные аплодисменты. Оратор с достоинством раскланивается»[10].

Едва ли монологи "объяснителей" были спонтанными импровизациями, скорее всего, они базировались на "прототекстах", вроде тех, что запомнились мемуаристу:

«1. "Смерть царя Камбиза" – художественная история в потрясающих красках. 2. "Закрытая дверь" – роскошная драма из жизни реалистов и монархистов. 3. "Добыча Теодориха" – богатая, удручающе тяжелая драма из жизни диких племен. 4. "Около любви" – чудная комедия. 5. "Как распускаются цветы" – могущественная картина с настоящей картины.

В том же Петербурге, на Невском, у одного из кино висело объявление: 1. Сегодня "Глупышкин женится" – очень смешно. 2. "Орлянская дева". 3. "Разбойники" с сужетом по Шуллеру» <sic!>[17].

Особенности комментирования картин и его смысловые акценты не интересовали надзорные инстанции до того, как в стране распространились

"сомнительные" киносюжеты[18]. Один из них – французская инсценировка восстания на «Броненосце "Князь Потемкин-Таврический"», показанная в провинциальном Александрове в феврале 1906 г.[19]. Посетив кинобалаган некоего Кноблоха, княгиня М. Волконская описала увиденное московскому генерал-губернатору В. Джунковскому:

> "Ужасно скучая здесь, мы решили доставить удовольствие детям и, проходя мимо синематографа (электрические картины, как названо здесь), мы взяли места с боя и взошли <так!>. <...> Публика состояла из крестьян, множества солдатиков и молодежи – будущих солдат. Между прочими картинами <...> мы присутствовали при бунте на "Кн. Потемкине" – па<л>уба, снуют солдаты-матросы, садятся кружком на пол (владелец увеселения выкликает объяснения: матросы получают недоброкачественную пищу – "гадость"). Является офицер, его окружают, угрожают, он убивает матроса, другие бросаются на него. Является любимый офицер – все жестикулируют, матросы волнуются и ловят проходящих офицеров: бросают их за борт – только и видно, как летят мундиры за борт, публика неистово гогочет, радуясь расправе, очевидно. В следующих картинах – бомбардировка Одессы, впрочем, забыла – прощание и предание земле убитого матроса. Скажите, допустимы ли подобные зрелища как увеселения? Поучительно: "Во как расправились!" – слышались возгласы. Князь очень расстроился, дети и я ушли сконфуженные... Чему публика так смеялась? Неужели подобные зрелища не цензуруются? Народ, как дети, всегда ищет морали-нравоучения или беззаботного фарса-смеха. Должно ли подобное вызвать смех, и у кого именно, у солдат? Я ужасно расстроилась, тем более, что, выходя, я слышала, как немец-хозяин с балкона зазывал публику словами: "Все это, действительно, снято с натуры, с настоящей войны" и т. д.[20] <...> Я не могу понять, как можно разрешить такое ужасное зрелище: балаган на базарной площади, снуют полицейские – чуть ли не пристава и помощник исправника, и неужели не полюбопытствуют посмотреть и на свою ответственность запретить эти картины. Я целый день была под впечатлением, хотела остановить пристава, сказать. Князь удержал, в газетах напечатать тоже мне непривычно <неприлично?>. Я сейчас слышу смех, взрыв хохота, когда матросы в белом подхватывают офицеров в мундире и бросают в воду. Неужели полиция не понимает и не чувствует вреда, яда этого зрелища и отношения к нему публики?"

После проверки жалобы Владимирский губернатор подписал специальный циркуляр:

> "Принимая во внимание, что подобные зрелища при современном возбужденном настроении населения, в особенности же низшего класса, который главным образом и является посетителем этих зрелищ, едва ли могут быть допустимы, я, в интересах поддержания нравственности и спокойствия внутри губернии, предписываю полицеймейстерам и уездным исправникам при выдаче на будущее время разрешений на публичные демонстрирования синематографов и других подобных аппаратов заранее подробно пересма-

тривать все имеющиеся быть показанными картины и ни в каком случае не допускать демонстрирования таких картин, которые могут неблагоприятно отражаться на спокойствии населения"[21].

Интерес к экранным представлениям обострялся и общими переменами в киноделе: пожароопасность представлений странствующих демонстраторов[22] и ограниченность их репертуара все более расходились с запросами аудитории[23] и подталкивали их к переводу кинозрелища на "оседлую" форму "электротеатров", сеть которых складывалась синхронно развитию прокатной системы[24]. Повышая статус дела[25], эта трансформация привлекла внимание властей к его кадрам[26]. Занявшись упорядочением кинотеатральной сети города, московский градоначальник пояснял:

"<...> находя нужным бороться со скоплением этого рода предприятий, шумных и притягивающих публику в одном месте, я прекратил выдачу дальнейших на них разрешений на протяжении всей Тверской улицы и на Покровке, уже достаточно ими снабженных, а также не допускаю открытия новых театров в расстоянии ближе 150 сажен от уже существующих, по каковым основаниям некоторые лица получили в своих ходатайствах отказ. Всех же остальных просителей мною приказано заносить в особый список кандидатов, с таким расчетом, чтобы общее число допущенных синематографов не превышало наивысшего числа их, бывшего ранее, каковое количество нельзя не признать достаточным. Порядок же записи в кандидаты вызван необходимостью, предварительно выдачи разрешения, произвести подробный осмотр намеченного помещения, собрать сведения о просителе и обсудить его просьбу с точки зрения местных условий"[27].

Закономерным продолжением масштабной перестройки кинодела стало цензурное нормирование, опиравшееся на привычные стандарты театральной практики. Первый историограф отечественной драматической цензуры проницательно указал, что "история русской цензуры есть до известной степени история русского общества. Эволюция русской общественной мысли, ее сложные переживания, печали и радости всегда зависели от бдительного ока цензуры и в движении своем руководствовались ею"[28]. Он же показал универсальность этого института:

"Драматическая цензура за много лет своей деятельности руководствовалась, главным образом, 4-мя основными положениями: во-1-х, охраной добрых нравов. С этой целью запрещались пьесы безнравственные <...> (порнография), во-2-х, покушение на религиозные чувства зрителей или кощунство; в-3-х, пьесы с явно выраженным национальным оттенком, т. е. такие, которые возбуждали одну часть населения против другой, и, в-4-х, пьесы, опорочивавшие доброе имя видных общественных государственных деятелей. Вопросы, связанные с такого рода положениями, могут быть одинаково приемлемы для всех разновидностей публичных зрелищ, театров и кинематографов – безразлично. Кинематографические представления

усугубляют даже остроту вопроса, ибо при доступности этого рода зрелищ становятся опасными и для детского возраста"[29].

Как известно, всю публичную жизнь в империи – от собраний, лекций, выставок, благотворительных базаров, лотерей и книжной торговли до увеселений в питейных заведениях и т. п., равно как их печатное сопровождение (объявления, афиши, программы и пр.), контролировал полицейский аппарат. После того как в 1865 г. предварительная цензура драматических сочинений и надзор за их публичным исполнением были переданы от Министерства народного просвещения Главному управлению по делам печати при МВД[30], круг поднадзорных публикаций пополнился и сценическим репертуаром[31]. Полицейские чины следили за тем, чтобы

"в афишах или программках названия пьес, отдельных актов и картин не были произвольно дополняемы и изменяемы помимо разрешения драматической цензуры <...>, чтобы в афишах под каждою пьесою печаталась действительная фамилия автора или переводчика или псевдонимы их, значащиеся на рассмотренных цензурою экземплярах пьесы, чтобы каждая афиша и все сведения о театральных представлениях, концертах, публичных чтениях и т. п. увеселениях доставлялись немедленно в Главное управление по Делам печати. При этом на афишах непременно должны быть печатаемы последовательно нумера по порядку их печатания"[32].

В столицах за этим следили помощники градоначальников по административной части, в губернских центрах – полицеймейстеры и их заместители, а в прочих местах – главы местной полиции, причем личная ответственность чиновников повышалась указанием в публикациях их должностей и фамилий[33]. Этот порядок соблюдался неукоснительно, а время от времени его детали уточнялись и модернизировались[34].

После отмены монополии казенных театров в 1882 г., в стране начался бурный рост частных антреприз, число которых со временем пополнили народные театры. Сообразно этим переменам обновились и цензурные правила, потребовавшие, "чтобы либретто и тексты исполняемых на всех вообще загородных, а также находящихся в черте города гуляньях пьес, сцен, балетов, пантомим и куплетов (если последние должны быть исполнены с театральною обстановкою, т. е. в костюмах и при декорациях), были представляемы на предварительное рассмотрение цензуры драматических сочинений"[35].

В феврале 1888 г. император Александр III утвердил репертуар народных театров и "театров, посещаемых простолюдинами", качественно и количественно отличавшийся от перечня пьес, разрешенных к исполнению в казенных и частных антрепризах. Мотивировалось это тем, что "по уровню своего умственного развития, по своим воззрениям и понятиям простолюдин способен нередко истолковать в совершенно превратном смысле то, что не представляет соблазна для сколько-нибудь образованного человека, а потому пьеса, не содержащая ничего предосудительного с общей точки зрения, мо-

жет оказаться для него непригодною и даже вредною"[36]. Этим же рескриптом была определена иерархия сценических предприятий; в частности, к театрам "простолюдинов" были отнесены те, что устанавливали низкую входную плату для посетителей.

* * *

Первый историограф русского кино считал экранную цензуру примитивной: "Обычно перед началом новой программы все кино обходили пристава и просматривали фильмы. В случае нахождения в них чего-либо "неудобного" фильм запрещался"[37]. Современники дополняли это суждение анекдотами: "Кинокартины проходили самую легкую цензурную процедуру, <в Москве> ее осуществлял один чиновник, ведавший выпуском всей кинематографической продукции[38]. Разрешительное удостоверение на картину обыкновенно получали заведующие прокатными конторами. Цензор приезжал в прокатную контору, где к его приезду приготавливалась соответствующая закуска и выпивка. Он смотрел картину и между двумя-тремя рюмками водки выдавал разрешение. Но бывали случаи, когда цензор разрешал и без просмотра картины, веря на слово прокатчику"[39].

Так или нет, но производители и прокатчики фильмов и сами были заинтересованы в цензурном регулировании. Это объяснялось прагматикой дела:

> "Картины цензурируются в каждом городе и местности независимо от цензурного разрешения, полученного уже при выпуске картины – хотя бы одной из столиц. Благодаря этому создалось то ненормальное положение, при котором картина, разрешенная к публичной демонстрации в одном городе, – запрещается в другом. <...> Не говоря уже о том, что такое отсутствие единства в цензурировании картин вносит значительный беспорядок в дело продажи и проката, – оно требует непроизводительной затраты труда и времени со стороны целого ряда лиц, призванных цензурировать одну и ту же картину в разных городах России; если бы можно было подсчитать только количество электрической энергии, затраченной на цензурные просмотры, – составилась бы очень красноречивая цифра. <...> Помимо неудобства многократной цензуры одной и той же картины, приходится считаться еще с полным отсутствием конкретных указаний на то, что можно и что нельзя давать в постановке картин"[40].

Начиная с 1911 г.[41], кинодеятели не раз предлагали создать "центральный цензурный орган для кинематографических картин"[42], но все их предложения неизменно отклонялись[43], давая близким к власти изданиям возможность позлословить об интригах "инородцев" против национальных интересов[44]. Весной 1915 г. вопрос перешел в новую плоскость:

"Среди кинодеятелей поднят серьезный вопрос о цензуре сценариев. Дорогостоящие постановки картин, особенно тех сцен, которые не пропускаются цензурой, заставили подумать о перемене порядка цензурования. Предполагается возбудить ходатайство о предварительной цензуре сценариев. Трудно предположить, что ходатайство это будет удовлетворено полностью. Но что оно облегчит и удешевит выпуск лент, против этого спорить нельзя. Однако уничтожить цензуру самих фильм нельзя, так как при чтении сценария нельзя уловить некоторых недопустимых, с точки зрения цензуры, сцен. Кроме того, артисты, разыгрывая сценарий, незаметно могут изменить содержание и смысл картины"[45].

Затевая те или иные затратные проекты, кинофабриканты пытались частным порядком заручиться высочайшим покровительством, но лишь А. Ханжонкову и А. Дранкову, эксплуатировавшим патриотическую тему, удалось довести свои ленты до специальных дворцовых просмотров[46]. В конечном итоге эта привилегия не принесла желаемого: соблюдая правило "не давать никакого отзыва о достоинствах ленты ввиду того, что фирма, очевидно, имеет в виду использовать таковой в виде рекламы"[47], придворная цензура ограничилась краткими безоценочными сообщениями об этих показах[48].

* * *

Кинотеатральный сезон 1908/1909 гг.был отмечен важной новацией: выпуская на российские экраны картину "Арлезианка", московское отделение фирмы "Бр. Пате" подготовило специальное либретто для зрителей, растиражированное затем владельцами электротеатров. Современники полагали, что именно эта публикация открыла историю "деми-литературы"[49], хотя открылась она несколькими годами ранее. Начиная с 1900 г., придворный фотограф и оператор А. Ягельский устраивал регулярные киносеансы для царской семьи и ее окружения[50], снабжая зрителей рукописными, а затем печатными программками с перечислением "порядка картин". Помимо обязательного номера – его собственных съемок монаршей семьи, это были хроникальные сюжеты о жизни королевских домов Европы, зарубежная хроника, видовые и игровые ленты[51]. На одном из списков картин, просмотренных императором в 1910 г., оставлены его отзывы:

"Я хочу танцевать во что бы то ни стало" – "не подходящая"; "Морской бой" – "великолепно"; "Мертвые долгов не платят" – "посредств<енно>"; "Ялта, прибытие Их Величеств" – "хорошо"; "Грандиозное состязание аэропланов в Реймсе" – "очень интересно"; "Я люблю тесный пояс" – "неудобно"; "Река Нил ночью" – "оч<ень> красиво"; "Невеста Дурашкина" – "балаган"; "Третий претендент" – "забавно, но не для детей"; по, но смешно"; "Обезьяна Адам II" – "забавно"; "Русская свадьба XVI столетия" – "слабо и

не подходит" и т. п. "Корабельная верфь" – "скучно"; "Потеря любимой собачки" – "глупо"; "Глупышкин проглотил рака" – "глупо, но смешно"; "Обезьяна Адам II" – "забавно"; "Русская свадьба XVI столетия" – "слабо и не подходит" и т. п.[52].

Очевидно, эти отзывы были взяты для программирования новых сеансов[53], а также учитывались при закупке картин для дворцовой фильмотеки[54]. Если так, то следует признать, что глава дома лично цензуровал домашние сеансы, не распространяя, впрочем, императивность своих отзывов за пределы дворцовых стен[55].

Успех царских показов[56] позволил Ягельскому расширить аудиторию за счет придворного общества. Первым опытом был, кажется, "кинематографический спектакль", устроенный им 3 апреля 1901 г. в Мариинском театре в пользу больницы имени Государыни Императрицы Александры Федоровны при Общине Св. Евгении. Показ состоял "из 40 картин, по программе, которая была исполнена в присутствии Их Величеств в Царском Селе"[57]. 29 апреля сеанс был повторен в московском Малом театре, на спектакле в пользу Иверской Общины сестер милосердия общества Красного Креста, состоявшей под попечительством великой княгини Елисаветы Федоровны[58]. Другой "кинематографический спектакль" для московской элиты был устроен Ягельским 20 апреля 1903 г. в зале Благородного собрания. Его программа состояла из трех отделений и, наряду со свежими сюжетами "царской хроники", включала зарубежную хронику, игровые и видовые картины[59]. Во всех случаях безошибочной приманкой для зрителей служило печатное указание идентичности программы царским показам, обещавшее приобщение к одной из самых закрытых привилегий. Время от времени Ягельскому дозволялось устройство "киноспектаклей" перед коллегами и специалистами[60], а иногда (по особым разрешениям канцелярии Министерства императорского двора) – коммерческие показы в столице и ее окрестностях. Все эти представления сопровождались печатными программками для зрителей[61] и с 1903 г. были подхвачены предприимчивыми театровладельцами столиц и провинции[62].

27 ноября 1908 г. московский градоначальник утвердил "Правила осмотра в цензурном отношении синематографических лент", ставшие обязательными по всей стране. Отныне цензурному утверждению подлежали не только ленты, но и кинопрограммы – их состав, очередность "номеров" и прочие элементы показа, причем театровладельцам запрещалось вносить в них произвольные изменения и дополнения. Однако реалии отечественного проката сразу же обнаружили неисполнимость этого условия. Техническое состояние фильмофонда (особенно в провинции) было таким, что потребовало существенной оговорки: "Дирекция оставляет за собой право заменить одну картину другой, разрешенной цензурой, или совсем снять с программы". Со временем была найдена обтекаемая формула: "В случае порчи картины дирекции предоставляется право заменить ее другою или вовсе не ставить".

Процедура цензурного ознакомления с кинокартинами сводилась к тому, что "все осмотренные ленты в каждой <прокатной> конторе заносятся в особую книгу под отдельным номером, причем в книге *подробно записывается содержание ленты*. Против этой записи делается разрешительная надпись"[63].

Иными словами, в коммерческом экране цензора в первую очередь занимали нарративные, а не визуальные характеристики киноматериала[64], причем в этом вопросе был сразу же найден удобный компромисс: производители снабжали прокатчиков лентами и их печатными описаниями, которые, собственно, и были объектами изучения. После утверждения эти "матрицы" воспроизводились в рекламных буклетах прокатных контор[65], перепечатывались в специальных изданиях (журналы "Сине-Фоно", "Синема-Пате", "Кине-Журнал", "Вестник Кинематографии" и др.)[66], а к рядовому зрителю эти тексты приходили в виде театральных программок, "летучек" и иных публикаций, сопровождавших кинопоказы. К середине 1910-х гг.эта печатная продукция стала обязательным элементом сопровождения публичных кинопоказов, а прекращение ее воспроизводства наказывалось существенным штрафом, причем в годы войны это правило соблюдалось еще строже, чем в мирное время[67]. При этом аутентичность описаний была весьма относительной:

> "Выпускаемые картины обычно имели самое незатейливое содержание, но ввиду отсутствия пояснительных надписей и их было зачастую трудно понять. <...> Посещая каждый день электротеатры, <я> очень часто не мог понять сути показываемых картин. В печатавшихся же программах (раздаваемых бесплатно театрами) помещалась ужасная белиберда, совершенно не соответствующая тому, что показывалось на экране. Объяснялось это тем, что либретто заграничных картин обычно переводились прокатными конторами и, по-видимому, при переводах картины путали. А зритель, познакомившийся с сюжетом по программе, недоумевал и хлопал глазами"[68].

Эти смысловые несообразности беспокоили не цензоров, но прокатчиков. Купив серию британских комических, А. Ханжонков обнаружил, что одна из них "вызвала много смеха одним своим названием. Она называлась "Маортовый сниз". Так перевел русский переводчик в Лондоне – "Смертельный насморк". Три раз чихнул толстый полисмен. В первый раз он сотрясает все строения на рынке, во второй раз он опрокинул автобус с пассажирами, в третий раз он взорвался сам и вызвал колебания земли"[69].

Неприемлемость иностранных конвертаций заставила обзавестись собственными переводчиками. По-видимому, именно "трудности перевода" утвердили два равноправных вида печатных синопсисов: одни воспроизводили фильмовые титры (как правило, это были названия сцен)[70], а другие содержали "объяснения картин", т. е. более или менее развернутые описания сюжетов, подчас дополнявшие друг друга в одной и той же программке[71]. Лишь к середине 1910-х гг., когда рецептивной нормой картин стало "многословие"[72],

кинотеатральные публикации перешли к перечислению номеров кинопрограммы, сопровождая их анонсами: "Дальнейшее – на экране".

На какое-то время несовпадение вербального и визуального дискурсов стало, очевидно, общим местом и вызвало известную поэтическую рефлексию О. Мандельштама. Оспаривая пародическую природу этого стихотворения, историк кино счел его добросовестным пересказом экранной истории и даже нашел ей реальный прототип[73]. Мы полагаем, что поэта в данном случае занимали психологические реакции зрителя, а не сам фильм. Первая же строка ("Кинематограф. Три скамейки") точно маркирует место действия топологией первых постоянных кинозалов[74], а последующие близко к оригиналам воспроизводят тезаурус фильмовых описаний, явно не считываемый с экрана:

<...> Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне –
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини.

За этим описан эффект идентификации прочитанного с увиденным на экране и воспроизведена "внутренняя речь" зрителя, подсказанная мотивировками все того же либретто:

И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.

В груди доверчивой и слабой
Еще достаточно отваги
Похитить важные бумаги
Для неприятельского штаба.

И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется,
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.

В дорожном платье, с саквояжем,
В автомобиле и в вагоне,

Она боится лишь погони,
Сухим измучена миражем.

Если так, то можно думать, что финальная строфа восстанавливает несоответствие увиденного прочитанному:

Какая горькая нелепость:
Цель не оправдывает средства!
Ему – отцовское наследство,
А ей – пожизненная крепость!

* * *

Как и само раннее кинотворчество, фильмовые либретто были анонимными[75], и прежде всего этим они отличались от литературных образцов "большой" сцены[76]. На сегодняшний вкус, они лишены каких бы то ни было характеристик и кажутся дефектным посредником между экраном и зрителем, причем их чтение требует известных усилий для определения сюжетных источников:

> «"АДСКИЙ НАПИТОК" (Драма). Ученый химик, по имени Жекель, неустанно работая над различными анализами, делает сенсационное открытие. Исходя из того положения, что человек представляет собой комплекс положительных и отрицательных сторон, он находит формулу состава, который способен отделять доброе и злое начало в человеческой душе. Не долго задумываясь, первый опыт ученый проделывает на себе самом... Результат получается поразительный: благородные черты лица, величавые манеры, размеренная поступь – все меняется; вместо прежнего Жекеля мы видим гадкое чудовище, с прыжками, ужимками и отвратительными гримасами. Своими набегами это чудовище наводит ужас на окрестных поселян, давших ему прозвище "Сира Гида". Невеста Жекеля и не подозревает того, что ее жених, становясь мало-помалу жертвой своего дьявольского изобретения, с каждым днем теряет власть над собой. Как удивлена она, когда во время одного из свиданий, чувствуя приближение припадка, жених убегает. Между тем бесчинства Сира Гида все возрастают. Однажды, спасаясь от преследовавших его полицейских, он в суматохе разбивает нужное противоядие. Вряд ли Сир Гид найдет в себе достаточно умения и спокойствия, чтобы хотя и по готовой формуле составить изобретенное Жекелем средство. Да и где тут возиться, когда в двери ломится полиция! И так путь к возврату отрезан! Единственно, что он может сделать, это пустить в ход яд, который и прекращает на глазах изумленных жандармов жизнь чудовища»[77].

В подобной обработке иллюстрация популярного французского детектива представляется беспомощной пародией на оригинал:

"Во время приема гостей барон Ленев узнал вдруг, что его обокрали. Барон немедленно телеграфировал знаменитому сыщику Зигото. Зигото ответил, как Суворов:

– Иду.

Через минуту Зигото уже был у барона, быстро осмотрел его вещи и нашел важную вещественную улику – оторванную от чьих-то брюк пуговицу <...>"[78].

Так же представлен "научный" сюжет:

«"НАШ ПРЕДОК ПО ДАРВИНУ". С натуры. Научная, заслуживающая внимания. Сколько же уже лет человечество ищет и пытается решить эту старую задачу – происходит ли человек от обезьяны или нет. Но среди самых опытных ученых всегда возникали противоречия относительно этого вопроса и доказательство противоположных сторон было настолько неосновательно, что они взаимно уничтожали друг друга и задача оставалась нерешенной. Но есть такие вполне очевидные доказательства, что Дарвин действительно вполне основательно предполагал происхождение человека от обезьяны, что мы просто становимся в тупик. В нашей же картине демонстрируется обезьяна, которая отличается от человека лишь тем, что не обладает даром слова»[79].

Эти особенности фильмовых описаний превратили их в объект пародирования. Уже весной 1910 г., для бала, устроенного редакцией журнала "Сатирикон", большой поклонник экрана А. Аверченко сделал, кажется, первую печатную пародию на кинопрограммки, обыграв в ней все несуразицы и ляпы фильмовых либретто:

«"МЕСТЬ ЖЕНЩИНЫ". Захватывающий сюжет. Муж, жена и дети живут в окрестностях Парижа, муж борец, жена и дети жонглеры. Жизнь актеров каждому из нас известна, сегодня кушают сало!!! а завтра сухой кусок хлеба! благодаря кочующей и ненормальной жизни. Однажды муж получил ангажемент в цирке "JnterNational Arena" <так!>, вызвали его на французскую борьбу, за которую он получал массу призов; супруг боролся, но борьба была не в чью <!>, на следующий день был назначен (Реванш) решительная борьба и т. д. <...>»

«"РАЗВЛЕЧЕНИЕ НОВОБРАЧНЫХ". Молодая парочка после венчания отправляется с гостями на прогулку, садятся в дилижанс, едут в лес устраивать пир в честь новобрачных кутят!! Танцуют, словом, развлекаются, но развлечение не проходит без того, чтобы не было приключения и ряд комических случайностей; то по ее неосторожности распороли брачный туалет, затем, качаясь на качели со своим тестем, падают на стол, за которым сидят гости и пируют; катаются верхом на ослах, катаются на лодках, которые впоследствии переворачиваются, невесту и тестя начинают спасать и каждый из гостей на плечах несут кто невесту, кто тестя, тещу, словом, пришлось в заключение пойти обратно в лес, чтобы сделать костер, дабы

высушить измокший наряд. Подобная сцена заставляет зрителя смеяться и беспрерывно хохотать!!!»[80].

В кинорепертуаре можно найти десятки образцов, подтверждающих идентичность пародии оригиналам. Более того, в этот же контекст можно вписать и мифологизированный экранный опус "Драма в кабаре футуристов № 13". Рядовому зрителю заумные коды этой ленты представлялись неразрешимой, но забавной шарадой, а ее описание, воспроизводящее фильмовые титры, лишь усилило стереотип восприятия быта художественной богемы как экзотики.

«"ДРАМА В КАБАРЕ № 13 ФУТУРИСТОВ" в 2-х частях. Участвуют г. Ларионов, Гончарова, М-me М., художник Максимович[81], танцовщица Эстнер[82].

1) Футуристы готовятся к вечеру в кабаре № 13. 2) Часы пробили. 3) Футуристы собираются в свое кабаре. 4) Кабаре футуристов. 5) Поэт А. Лотов передает содержание картины стихотворением, посвященным Наталье Гончаровой. 6) Футуристический Танго <так!> в исполнении г-жи Эстнер. 7) Посвящение танца Наталии Гончаровой. 8) Футуристическая чечетка. 9) Декламация футуристического стихотворения:

Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ.
ОЗ. ЗЗЗ. ЗЗЗ. О.
ХА ДУР. ТАН.
ЕМ. ЕМ.
САНДАЛ. ГАДАЛ.
СИ СИ
ПА
НИ-Ц[83].

9) Жребий футу-танца смерти пал на М-me М. 10) Финал футу-танца смерти. 11) Футу-погребение. 12) Футу-суд над футуристом за любовный поцелуй трупа. 13) Приговор футу-суда: "Исключается из числа футуристов". 14) Жизнь вне футуризма стала не нужна. 15) Футу-хладнокровие к смерти футуристов. 16) Жертва футуризма –»[84].

* * *

У большинства современников функциональная роль "деми-литературы" не вызывала сомнений. Она была "чтивом" особого рода, разновидностью "уличного текста"[85], доступного "случайному прохожему"[86], а ее востребованность – лишнее подтверждение вывода Ю.М. Лотмана о том, что "кино по самой своей сути – синтез *двух* повествовательных тенденций – изобразительной <...> и словесной. Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент"[87]. С помощью этого "суфлера" (и в меньшей степени – титров[88]) зритель мог "мгновенно создавать предполагаемую речь действующих лиц и скрытые от

него факты мелькающей фабулы"[89], а также задавать модальность "внутренней речи"[90], закрепленную в определенном месте и времени:

> "Дирекция театра, затратив большие деньги на приобретение выдающихся картин, надеется на особое внимание со стороны уважаемой публики. Только в Электро-Театре Эдисон-Фарс можно увидеть такую грандиозную программу – серию роскошных, быстро сменяющихся впечатлений, в чем Дирекция просит убедиться лично"[91].

Недобросовестная конкуренция прокатчиков и театровладельцев, периодически срывавших друг другу показы "боевиков", вызывала в кинопрограммках специальные разъяснения:

> «Эта картина нигде в других театрах не шла и не пойдет! <...> Точное воспроизведение романа Генриха Сенкевича "Камо Грядеши" (Quo Vadis). Новый выпуск фабрики "Чинес" в 6 больших отделениях. В картине участвуют львы. <...> Исключительное право на постановку в Саратове этой редкостной художественной картины приобретено от кинематографического акционерного О-ва "А. Ханжонков и Ко." только театром "Зеркало Жизни" и другими театрами поставлена никоим образом быть не может. Недавно прошедшие в одном из театров и могущие быть объявленными под таким же названием, картины представляют жалкую пародию, так как они составлены из отрывков старых картин, ничего общего с приобретенной нами не имеющими; постановку этих старых картин можно объяснить лишь целью ввести публику в заблуждение и подорвать интерес к предлагаемой нами действительно выдающейся картине, которая показывалась представителям местной прессы и получила общее одобрение»[92].

Одной из важнейших особенностей "деми-литературы" была ее потребительская гибкость: в окраинных регионах фильмовые описания воспроизводились в параллельных версиях – обязательный русский текст сопровождался переводами на идиш, польский, латышский, татарский и другие языки.

Кинопрограммки не только информировали зрителя о содержании демонстрируемых картин, но определяли и поведенческие нормы во время сеанса[93], имевшие, между прочим, свои особенности в разных залах:

"Просят не толпиться при входе, занимать места согласно купленным билетам"[94]; "Лица, пришедшие не к началу сеанса, пользуются правом оставаться до того отделения, к которому пришли"[95]; "Дам покорнейше просят шляпы снимать, раздеваться не обязательно"[96]; "Дирекция покорнейше просит г.г. посетителей не выходить из фойе впредь до звонка, по возможности соблюдать тишину, порядок, снимать шляпы и фуражки <...> Просят не стучать стульями во время антрактов"[97]; "Благодаря большому помещению зрительного зала, а также фойе публика впускается в зал в каждом антракте, почему не приходится почтеннейшей публике томиться долгим ожиданием"[98]; "Покорнейше просят почтеннейшую публику во время хода картин не стоять и не ходить в зрительном зале. Покорнейше просят публику не выходить из

зрительного зала во время пауз, когда зажжен розовый свет. При выходе в антрактах просят получать контрамарки"[99]; "Сеансы беспрерывно. Публика входит в зрит<ельный> зал по сеансам. <...> Просят занимать места согласно купленным билет<ам>. Лица, занявшие не соответствующие стоимости билета места, благоволят доплачивать за таковое в кассе театра. Просят не стучать во время пауз и антрактов. Раньше истечения положенных для этого минут сеанс ни в коем случае не начнется"[100]; "Дирекция просит уважаемую публику занимать места после 2 звонка и соответственно взятым билетам, не входить в зрительный зал во время действия, а также не оставлять зал ранее окончания сеанса, дабы не нарушать художественности впечатления и не отказывать в предъявлении билетов по просьбе контролеров. Дирекция просит посетителей сообщать письменно в кассу или почтой, какого содержания картины более желательно видеть, если содержание программы не нравится"[101] и т. п. Запреты на несанкционированные помехи дополнялись ремарками о плановых паузах ("Антракт 10 минут"), а в заключение часто воспроизводились экранные титры: "Сеанс окончен", "Занавес".

Особое внимание содержатели театров уделяли акустической компенсации экранной немоты и соответствующим пояснениям в публикациях, причем провинциальные опыты отмечены явной избыточностью: "В фойе театра играет духовой оркестр музыки под управлением А.Е. Шах-Назарова, а также электроавтоматическое концерт-пианино, пианино, мандолина и флейта. Картины аккомпанирует пианистка M-lle Ж. Коганович"[102]. Лишь через несколько лет был установлен оптимальный вариант: "Под видовые картины с 7 часов исполняются цыганские романсы. При демонстрировании картин играет концертное трио"[103]. Между прочим, вариативность акустических аттракционов (от механических пианол до живых симфонических ансамблей) продуцировала оксюморонные эффекты – отсюда, видимо, образ идеального слепого тапера[104]. Скорее всего, этот миф возник не в зрительном зале: "В фойе театра играет оркестр СЛЕПЫХ"[105]. Или: "Во время антрактов играет известнейший на юге России оркестр слепцов под управлением Майер Вишневского"[106].

Для театров 1900-1910-х гг.было характерно совмещение кинопоказов с экзотическими аттракционами и артистическими дивертисментами:

> "Живая, поющая и говорящая фотография. В остальном помещении выставка живых обезьян, птиц, рыб и проч."[107]; "3 отделение. Выход Дамского чемпионата французской и греко-римской борьбы. В каждом сеансе борется другая пара"[109]; "Танец силуэтов. Муз. Бенацкого в исполнении босоножки Ипполиты д'Эллас – новая область хореографии"[109]; "Отделение 3-е. Гастроли труппы известных феноменальных русско-малороссийских лилипутов – самых маленьких людей в мире под управлением их матери А.Г. Костецкой. Труппа лилипутов удостоилась Высочайшего счастия играть в Дворцовом спектакле 14 мая 1896 г. в Москве в присутствии Их Императорских Вели-

> честв и Высочайших Особ"[110]; "Живые дикари-папуасы, людоеды племени кая-кая, вывезенные впервые в Европу с о-ва Новая Гвинея. Самое дикое племя на земном шаре"[111] и т. п.

Сюжетное разнообразие кинопрограммок расширяли и коммерческие объявления, вносившие дополнительные смысловые акценты в сеанс: одни подчеркивали мнимость образов экрана[112], другие же подчеркивали его родство с высокой культурой[113]. Примечательно, что в годы Первой мировой войны некоторые театровладельцы Юго-Западного края придавали своим публикациям черты новостийных изданий, снабжая их экстренными сводками с театра военных действий[114].

Возвращаясь к фильмовым описаниям, отметим, что издателям было очевидно их литературное убожество. Сетуя на безграмотность кинолибретто, заданную, в частности, бездумной русификацией иностранных картин[115], один из них даже предлагал реформировать установившееся обыкновение:

> «Программа должна содержать описание картины, но описание простое, без всяких напыщенных выражений, столь же ненужных, сколь и бессмысленных[116]. <...> Описание картины должно быть возможно более короче. Публика должна лишь знать "резюме" того, что написано в детальной программе. Многие театровладельцы видят в программе "агитационное средство" для привлечения в театр публики. Это большое заблуждение. Ни одна опера, ни один драматический театр не станут прибегать к такому "средству", ибо средство, как показал многолетний опыт, является никуда не годным»[117].

Описывая первое пятилетие истории "деми-литературы", анонимный автор назвал главный стимул ее развития:

> "Раньше, когда между ними не было столь сильной конкуренции, как теперь, фабриканты в своих летучках ограничивались кратким и спокойным изложением хода действия в картине. Теперь дело обстоит иначе. Теперь стараются заинтересовать читателя описания отвлеченной темой на разного рода возвышенные идеи. К философии особенно тогда прибегают, когда сюжет картины повторился (и уж, может быть, не один раз): тогда отделываются разными замечаниями, общими местами, указанием на бренность и несовершенство нашей жизни, – но совсем избегают детального рассказа"[118].

Злоупотребление рекламными приемами тревожило и пропагандиста "рационального кинематографа":

> "Говоря о составлении смешанной (т. е. разножанровой) программы, мы должны коснуться также составления печатной программы, т. е. того листка бумаги, на котором объявляется наименование входящих в сеанс картин. Почему-то решительно во всех кинематографах привился обычай прибегать к грубейшей рекламе, напоминающей зазывание базарных молодцов, и нет таких зазвонистых эпитетов, которые не придавались бы

к названиям картин. Пускаясь на это, владелец рассчитывает привлечь лишнюю публику. Но он забывает, что чем грубее реклама, тем меньше ее действие. А, вдобавок, поверивший рекламе, действительно ждет от картины чего-нибудь экстраординарного и, не найдя такового, разочаровывается и недооценивает представление. В результате получается недовольство случайного посетителя и его решение не ходить больше в этот театр. <...> Таким образом, переусердствование в рекламе на программе ведет лишь ко вреду или в лучшем случае без практической пользы придает театру налет чего-то грубо-базарного. Совершенно достаточно, если в печатной программе объявлений к перечню картин прибавляется лишь их краткая характеристика"[119].

Особое место в общем корпусе "деми-литературы" занимал провинциальный раздел, аккумулировавший, по общему мнению, все недостатки жанра. Сетуя на бедность репертуара городской драматической сцены, уфимский журналист сравнил его с экранными афишами:

"Зато у нас имеются единственные в своем роде кинематографы, анонсирующие о предстоящих бенефисах Макса Линдера, Наполеона Бонапарта и даже любимца местной публики Вильяма Шекспира <...>. Этак, мы доживем, пожалуй, до бенефиса Юлия Цезаря, бенефиса днепровских порогов или же тропика Козерога".

Реальность этого прогноза он подкрепил анонсом фильма "Гамлет": «Знаменитый монолог "Быть или не быть?", имевший всюду колоссальный успех. Сенсационный боевик из "золотой серии"». В заключение автор писал: "Шекспир, имевший успех всюду (в Стерлитамаке, Белебее и на ст<анции> Абдулино), поворачивается <так!> в гробу"[120].

* * *

Распространенность "деми-литературы" подкреплялась и родственной периодикой. Первым опытом была "Электра. Газета синематографа, театра, искусства и литературы", выпущенная единственным номером в январе 1909 г. Взявшись за это дело, московский гимназист В. Чайковский плохо представлял себе, востребовано ли оно:

«После объезда кинотеатров и разговоров с их владельцами "по поручению редакции" у меня создалось впечатление, что выпуск кинематографической газеты абсолютно их не интересует. Нужна ли она была в то время публике – над этим я не задумывался».

Тем не менее интуиция подсказала энтузиасту экрана структуру издания: "1) Сценка в электротеатре. 2) Отзыв о картине. 3) Либретто картин. 4) Программы электротеатров"[121].

Подхватив его инициативу, издатель "Газеты Кинематограф" нашел прагматическое обоснование предприятию:

> "Всякий знает, как скучно иногда томительное ожидание входа на кинематографический сеанс и как мучительно медленно тянется время в антрактах. В эти минуты зритель, глядя на пустой белый экран и сдерживая назойливый зевок, чувствует зависть, если у его соседа случайно появится в руках газетный листок или книжка. Невольно заползает в душу позднее раскаяние: а я ничего с собой не взял почитать! В другой раз буду позапасливее!.. Идя навстречу несомненной потребности публики – иметь развлечение в указанных случаях, – мы решили издавать настоящую газету, не задающуюся никакими особыми политическими или литературными целями, а являющуюся исключительно органом легкого (в лучшем смысле этого слова) и занимательного чтения. Редакцией будет приложено все старание, чтобы газета, небольшая по объему, содержала самые разнообразные сведения, чтобы она в антрактах являлась своего рода "печатным кинематографом", отражающим в живых корректных строках огромный Божий мир. Таково наше credo, и с ним мы смело вступаем на новый путь!"[122]

Помимо кинопрограмм и либретто, важное место в газете занимало "чтиво" – графоманские вирши и авантюрные рассказы, ребусы, "задачи букв" (кроссворды), художественная хроника и т. п. Круг авторов был традиционно анонимным, но эпизодически печатались мэтры "бульвара" – А. Пазухин и В. Гиляровский; здесь же, по-видимому, состоялся поэтический дебют О. Леонидова, впоследствии видного мастера советской кинодраматургии[123]. Одной из нетривиальных затей издателя стал литературный конкурс читателей на лучшее сочинение об экране[124].

За этим последовали аналоги в первой столице – "Петербургский кинематограф" и "Обозрение кинематографов", выходившие дважды в неделю. Первая печаталась в 23 вариантах – соответственно числу обслуживаемых театров, размещавших на ее первой сменной полосе описания своих программ, а тираж другого доходил до 45000 экземпляров. Со временем ряд подобных изданий расширился, однако уверенности в читательском интересе у издателей так и не появилось.

> "Кинематографический зритель так же молчалив и нем, как и кинематограф. Но молчание это вынужденно: ему негде говорить. И потому публика кинотеатров, новая публика, созданная этим театром, для нас загадочна и непонятна. В самом деле, чего она хочет, что любит, какие ее требования и вкусы?"

– вопрошало одно из этих изданий, считая свой журнал посредником между аудиторией и экраном[125].

Одновременно предпринимались попытки вписать "деми-литературу" в традиционные книжные стандарты. Упоминавшийся выше издатель "Сине-Фоно" затеял "Кинематографическую библиотеку", избрав первым выпуском

"художественное описание" скандального боевика "Ключи счастья". Задачей новой серии было «давать подробное художественное описание наиболее выдающихся произведений кинематографического репертуара. <...> Не претендуя на художественную полноту настоящего описания ввиду спешности его составления, с одной стороны, и грандиозности самого романа – с другой, – мы, тем не менее, надеемся, что настоящая брошюра представляет из себя ключ к пониманию романа А. Вербицкой и, главное, тех образов его, которые воплотились на экране. Близкое участие автора романа "Ключи счастья" в составлении этого описания дает нам право так думать»[126]. По каким-то причинам эта инициатива не получила продолжения.

В конце 1915 г. в кинопрессе развернулась дискуссия об улучшении "литературно-кинематографического стиля" фильмовых описаний, причем самым радикальным было предложение снабжать зрителя не привычными либретто, а литературными сценариями фильмов, поскольку именно через них тот получит "возможность оценивать замысел автора независимо от творчества режиссера и игры артистов"[127]. Отчасти эта идея реализовалась в журнале "Пегас", выпускавшемся фирмой Ханжонкова:

> "Мы имеем вполне определенную цель: искать новую литературную форму для кинематографа. <...> Все русские журналы вместе взятые не дают такого количества беллетристики, какое дает кинематография. И не имеют столько читателей"[128].

Весной 1918-го публикацию литературных сценариев продолжил ермольевский журнал "Кино-Театр"[129], но, просуществовав менее полугода, издание было закрыто большевистской цензурой.

* * *

Распространение "деми-литературы" и производимая ею "порча" художественного вкуса немало занимали современников. Один из столичных обозревателей задался вопросом:

> "Кто делает эту литературу Великого Кино – старший дворник, парикмахер, подмастерье, ученики поэтической школы Брешко-Брешковского, задумчивые капельдинеры с южным профилем? И, наконец, на какое же празднество вкуса, на какое возвышенное зрелище зовет нас косноязычный купец Епишкин, новый покровитель муз, фильм и серий?"

Так и не найдя ответа, автор признал, что само ее существование «становится литературной "проблемой", которая ждет еще своего критика, своего историка, своего поэта»[130].

Критик, профессионально знакомый с кинематографической кухней, уверял:

"Кинематографическое либретто в том его виде, в котором оно ныне существует, представляет собой плод коллективного творчества автора, режиссера, актера, художника, оператора и зрителя. В большинстве случаев либретто пишется зрителем, человеком, который посмотрел картину и потом написал о том, что он видел на экране, что он понял и почувствовал при созерцании картины. Для <...> доказательства той простой истины, что либретто есть венец творческого процесса, созидающего кинодраматическое произведение, – совершенно безразлично, кто пишет либретто – литератор, барышня из прокатной конторы или грамотный швейцар из кинотеатра. В либретто важен не столько литературный стиль, сколько та совершенная объективность, которая, согласно одному мало оспариваемому определению, составляет существо гениальности. Автор либретто будет вполне на высоте своего призвания, если он, обыкновенный средний человек, в меру грамотный, не слишком начитанный, так как начитанность вредит непосредственности восприятия, а главным образом – не слишком стойкий во вкусах и в своих социально-политических и нравственно-метафизических воззрениях. Он должен быть человеком толпы, потому что на нем лежит высокая миссия завершить процесс индивидуального творчества целого ряда художников, собрав призматическим стеклом все их расходящиеся устремления в единый синтетический луч, белый, как дневной свет, в котором погибают тайны и вдохновенные галлюцинации обособленного сознания. Автор либретто – это мифический Гомер, безличный, но многоликий творец мифа и народной сказки, законодатель в области нравственности и вкуса. <...> Кинолибреттист видит и знает. Для него ожили призраки, которые смутно предчувствовались кинодраматургом. Он, чистый сердцем, удостоен увидеть воплощенное слово. <...> Кинолибреттист – полицейский чиновник, составляющий протокол на месте преступления, человек, которому верят, поэт, гениальность которого утверждается его совершенной объективностью. <...> Спросите у кинорежиссера, кто полнее и синтетичнее воспроизводит кинодраматическое произведение в слове – кинодраматург или составитель либретто? Кинорежиссер, наверное, ответит: составитель либретто. <...> Не слушайте автора. Он кричит, что режиссер, художник и актер извратили его идею. Неправда! У вас в руках либретто картины, прочтите его. Все, что происходит на экране, самая доподлинная правда. <...> Впрочем, я чересчур обижаю нынешних кинодраматургов. Они в малом уступают составителям либретто. Главным образом – в технике писания. Что же касается до литературного вкуса и идейного преломления жизни, то кинодраматурги стоят в одной плоскости с кинолибреттистами. И этим, пожалуй, очевидней всего подтверждается справедливость того положения, что кинематография – самое демократическое из всех искусств"[131].

Этот вывод, отчасти раскрывающий особенности поэтики "деми-литературы", уместно сравнить с известными наблюдениями К. Чуковского. Нам представляется очевидным, что свои описания экранного творчества критик заимствовал не из фильмов, а из их печатных либретто, причем его нисколько не интересовала проблема их авторства:

«У кинематографа есть свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии и фарсы. Он сочинитель повестей и рассказов, и выступает перед публикой как поэт, драматург, летописец и романист. <...> Кинематограф, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства, и наша литературная критика <...> поступает весьма опрометчиво, пропуская такие "шедевры" кинематографа, как "Бега тещ", "Любовь в булочной" и "Приключения с цилиндром игрока"»[132].

В "деми-литературе" Чуковского привлекла анонимная "соборность", которую он признал родовым знаком нарождающейся массовой культуры:

"Вглядитесь в лицо этого полубога современных людей, не брезгайте им, не вздумайте отвернуться от него. Миллионы человеческих сердец пылают к нему пылкой любовью. Пусть эти книжки, где печатается его Одиссея, беспомощны и беспросветно безграмотны, пусть они даже не литература, а бормотание дикаря – вдумайтесь в них внимательно, ибо эта бормотня для миллионов людей чуть ли не единственная духовная пища"[133].

Художественные критики не раз пытались вглядеться в размытые черты потребителя "деми-литературы". Яркие краски в этот умозрительный образ добавил Н. Евреинов:

«Если вы по болезни, из консервативного упрямства или эстетического принципа не посещали за последнее время этого "вертепа черни", то и вы и представить себе не сумеете культурного багажа вашей сегодняшней прислуги, верной данницы кинематографической кассы. Поговорите с этой "бестолковой, некультурной деревенщиной", как вы не раз называли ее в сердцах, и вы увидите себя принужденным изменить свое мнение и насчет ее "бестолковости", и насчет ее "некультурности". Чего-чего она только не перевидала в этом "вертепе XX века" за время своих частых отлучек "в лавочку", со двора или откровенно, "на часок в театр"! Чему-чему она только не научилась там! <...> Свидетелями каких только событий не ставил ее мудрый Пате! Еще недавно принимавшая за жупел слова "пейзаж" или "драма", путавшая "Швейцарию" с "Шекспиром", она вам осмысленно поведает теперь и о красотах швейцарских водопадов, и о героях шекспировских драм. Она так много видела, она так много знает! Ей незачем читать "Quo vadis?" Сенкевича, "Страшную месть" Гоголя, "Обрыв" Гончарова, "Ключи счастья" Вербицкой и сотню других беллетристических произведений, хороши они или плохи – все они пройдут перед ее жадными глазами, пройдут притом интересно, занимательно. Когда я услышал в трамвае, как одна кухарка советовала другой «сходить на картину "Жизнь Вагнера", объясняя, что этот "большущий человек" был хотя и маленького роста, ну, как Наполеон, "помнишь, в "Сатурне" показывали", – я понял как-то вдруг и совершенно ясно, что не из книг, не из школ fiat lux всеобщего образования, а из подлинно доступного народного театра, который учит своим образным языком впечатлительно-убедительно, а потому незабываемо прочно»[134].

Других представителей высокой культуры "бормотня" "деми-литературы" раздражала. Они болезненно относились к посягательствам на литературную классику со стороны экрана, успевшего к 1917 г. проиллюстрировать практически все ее образцы[135] и, соответственно, перевести эти опыты на язык фильмовых описаний. Ни один из этих опытов по определению не был принят придирчивыми критиками[136], особенно если оригинал подвергался смысловым искажениям и вольным переделкам:

> «Настоящий гвоздь программы (по Достоевскому). "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ". Сильная драма, талантливо разыграна. Постановка говорит за самый крупный успех. Сын богатого помещика Петр Раскольников влюбляется в простую девушку, дочь садовника. Красавица Дуня отвергает любовь молодого барина, так как она хочет быть верна своему возлюбленному. Оскорбленный отказом, Петр умоляет отца выгнать садовника с его семьей. Раскольников сам отправляется к последнему объявить свою волю, но увидев прекрасную Дуню, он отменяет свое решение и присылает ей письмо, где просит ее стать его женой. Радости стариков нет границ. Дуня идет к возлюбленному и говорит о своем горе, вместе возвращаются они к родителям, и Мармеладов решительно заявляет о своем несогласии на брак Дуни с помещиком. Потрясенные до глубины души непослушанием дочери, старики решаются умереть. Тогда Дуня ради счастья родителей просит Мармеладова уйти и забыть об ее существовании. И вот Дуня стала помещицей. Нарядная, веселая, идет она навестить старуху-мать, которая благословляет ее и дает на память о себе крестик. По дороге домой встречает она Мармеладова, который снова говорит ей о своей любви. Но Дуня не хочет его слушать и бежит прочь, не заметив, как уронила подарок матери. Мармеладов поднимает его и спешит за ней, чтобы возвратить».

Далее зритель, очевидно, досказал фабулу картины по картинам экрана:

> "Петр хочет убить Дуню, но когда дело дошло до решительной развязки, трусит и прячется в пустой сундук. Мармеладов скачет в окно. Дуня пишет записки и бросает их с кольцом в окно. Записку поднимает мужик, работавший в саду и идет в трактир пропить кольцо и т. д. В финале Раскольников умирает от разрыва сердца, а Дуня и Мармеладов, счастливые своей любовью, уходят вместе, чтобы не разлучаться".

Пересказ фильма завершался требованием:

> "Если бы ко всей этой безграмотной чепухе не было примешано имя Достоевского, то, конечно, не стоило бы говорить о своеобразном творчестве гг.Глупышкиных, составляющих кинематографические программы. Но неужели совершенно безнаказанно можно нагло играть именем великого писателя? Не могут ли вмешаться наследники Достоевского и потребовать снятия с программы этой оскорбительной чепухи?"[137]

Обсуждая несравненно более высокую по своим достоинствам инсценировку толстовского романа, маститый критик сетовал на убогость ее описания:

> "Толстой, который переписывал "Войну и мир" семь раз, придавал такое значение слову и мысли, обречен на бессмысленную и бессловесную переделку. Многие будут кипятиться и волноваться. Доказывать, что бессмысленное непременно бессмысленно. Но их никто слушать не будет. И новая лента распространится по всей матушке России. Нечего себя обманывать. Девяносто процентов зрителей впервые познакомятся с "Анной Карениной" по кинематографу. В антрактах быстро прочтут "сюжет" по безграмотной программе. Если антракт долог, перейдут к чтению реклам о какао, корсетах и слабительных пилюлях. Какая же программа без объявления. Будут и такие, что опоздают к началу. Ворвутся в середину действия и ничего не поймут. Опять на помощь программа. Жестоко поступают с Анной Карениной. Нечего и говорить. Она сама себя убила, а тут еще над ней совершают расправу. Всю тонкую психологию этой измучившейся женщины сводят к последней грубости. Весь дух трагедии исчез. Осталась одна плоть"[138].

В заключение следует признать, что "деми-литература" продемонстрировала исключительную жизнестойкость: невзирая на презрение критиков и обновленный цензурный пресс, в последующее десятилетие она была "канонизирована" (в терминологии В. Шкловского)[139], сохранив при этом в неизменности[140] все свои качества и морфологические характеристики.

Примечания

1 Газ. "Сцена". (СПб.), 1908. № 78. 8 ноября. Ср.: "Программа сеансов изо дня в день почти одна и та же, примитивно проста, однако афиши, вывешенные у входа, красочные и многообещающие. На небольшом экране показывались бессодержательные картины, сводящиеся к простой подвижной иллюстрации – всадник на скачущей лошади, бегущая собака и тому подобное. Позднее были и игровые картины, но также примитивные: кто-то кого-то ловит, выпрыгивание из окна и прочая беготня. Для этого времени не был важен сюжет, интерес привлекала подвижность фотографии" (*Недыхляев А.* На заре "Великого Немого" в России. Воспоминания оператора. – РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 1. Ед. хр. 1157).

2 *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига, 1991. С. 244. (Далее – *Цивьян*, с указанием стр.)

3 *Ренников <Селитренников> А.* Минувшие дни. Нью-Йорк, <1954>. С. 187-188.

4 См.: *Вишневский Вен.* Истоки русской кинолитературы (Немного библиографии и истории) // Советский экран. (М.). 1929. № 11. С. 6; *Он же.* Из прошлого кинопечати // Газ. "Кино". (М.), 1930. № 26. С. 3.

5 *Чернышев А.* "Раздирательное зрелище..." // Советский экран. (М.), 1982. № 21. С. 13; В египтической гаремьи <так!>/ Публ. Н. Богословского // Экран. (М.). 1991. № 4. С. 26-27. Значительный корпус фильмовых описаний воспроизведен в кн.:

Великий Кинемо. Каталог сохранившихся русских игровых фильмов. 1908-1919. М., 2002. (Далее – *Великий Кинемо*, с указанием стр.)

[6] См., напр.: *Зоркая Н.* У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976; *Brooks J.* When Russia Learned To Read. Literacy and Popular reading, 1861-1917. Princeton, 1985.

[7] *В. <Туркин>*. О страхах "бессюжетицы" // Пегас. Журнал Искусств (М.), 1916. № 9-10. С. 114.

[8] Эти цифры можно экспонировать косвенными данными: в 1907 г. в Петербурге действовало 100 кинематографов, единовременно принимавших около 15 тысяч посетителей (*<Б.п.>* Мнимая опасность // Петербургский Кинематограф. 1911. № 16. С. 4.); в 1910 г. иностранный наблюдатель насчитал в стране 1200 электротеатров и 108 миллионов зрителей. См.: Motion Pictures In Foreign Countries. Russia (From Consul General John H. Snodgrass. Moscow) // The Film Index (New York). 1911. January. P. 4. В 1916 г. в стране, по разным подсчетам, действовало от 2000 до 2500 кинозалов (Экран и рампа. (М.), 1915. № 2. С. 5; Кине-Журнал (М.), 1916. № 15-18. С. 82; Петроградский киножурнал. Обозрение кинематографов. 1916. № 4. С. 8-9), а число зрителей доходило до 2 миллионов в день (Кине-Журнал. 1916. № 15-18. С. 82).

[9] Суммарный репертуар российского экрана в 1900-1910-е гг.составляло около 10 тысяч названий игровых лент отечественного и зарубежного производства. Лишь за один вечер конца 1915 г. в электротеатрах Москвы демонстрировалось почти 800 картин, за неделю – 6400, за месяц – более 25 тысяч (*Ал-р К*. Язык цифр // Петроградский Киножурнал. 1916. № 4. С. 9). Современный читатель должен помнить, что кинопрограммы того времени состояли из нескольких фильмов разных жанров (от трех до семи).

[10] *Вишневский В.* Библиография отдельных и периодических изданий дореволюционной кинематографии // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 302.

[11] Ср.: "<...> у экрана плохие знакомства. Литература, которую он знает лучше всего, развязна и беспринципна. Звание, которое ей подобает, – деми-литература» (*Веронин В. <В. Туркин>*. Деми-литература // Пегас. 1915. № 1. С. 97).

[12] См.: *Некрылова А.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. М., 1984; Петербургский раек. Сост., вступ. статья и коммент. А. Конечного. СПб., 2003; Петербургские балаганы. Сост., вступ. статья и коммент. А. Конечного. СПб., 2004. Ср. : *Преображенская Н.* Н. Казаков – старейший киномеханик // Газ. "Кино". (М.). 1937. № 55. С. 4.

[13] *Дмитриев И.* "Ки-фо" // Сегодня (Рига). 1925. 1 октября. С. 3.

[14] *Ладинский Ант.* "Американский иллюзион" // Последние Новости (Париж). 1931. 2 января. С. 4.

[15] *Г.Ш.* Выставка в честь кино // Новая Вечерняя газета (Л.), 1925. 22 октября. С. 6. См. также: *Гуль Р.* Выставка в Берлине // Газ. "Кино". (М.), 1925. № 31. 20 октября; *А. Л<агорио>*. "Ки-фо" // Киножурнал АРК. (М.). 1925. № 10. С. 30; *Мершин П., Косматов Л.* "Ки-фо" // Там же. 1925. № 11-12. С. 32.

[16] *Дон Аминадо.* Если дело пошло на воспоминания... // Последние Новости. 1927. 10 февраля. С. 4. О семантических характеристиках "комментатора" и "кинодекламатора" см.: *Цивьян.* С. 274-278.

[17] *Браницкий Н.* "Гранд-Электро-Биоскоп" // Советский экран. 1929. № 6. С. 12.

[18] Ср.: "<...> перед выборами в Первую Государственную Думу в одном из электротеатров во время демонстрации кинофильмы, когда в зале было совершенно темно, откуда-то из глубины раздались голоса, призывающие голосовать за социал-демократов. <...> Администрация театра растерялась и распорядилась дать свет в зале. Через несколько минут в зрительный зал входил бледный трясущийся околоточный надзиратель, а за ним, холодея от ужаса, сам владелец театра. Зал был битком набит, и, разумеется, околоточному не удалось, несмотря на все его усилия, никого обнаружить" (*Чайковский В.* Младенческие годы русского кино. Л., 1928. С. 23).

[19] В серию «русских постановок "Бр. Пате"» "La Revolution en Russie (Революция в России)" входил сюжет "Les Evenements d'Odessa (Восстание в Одессе)" (1905, реж. Л. Нонге), сохранившийся в коллекции Музея современного искусства (Нью-Йорк). См. о нем: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 1. М. 1958. С. 396-397; *Abel Richard.* The Ciné Goes to Town. French Cinema. 1896-1914. Berkeley – Los Angeles – London, 1994. P. 119-120.

[20] О роли комментатора этого фильма см.: *Burch Noel.* Life to Those Shadows. Berkeley, 1990. P. 65; *Abel Richard.* Op.cit. P. 120.

[21] Цит. по: *Якубович О.* «Броненосец Потемкин» и княгина Волконская // Неделя. (М.). 1968. № 3. С. 6. К середине 1910-х гг.функция декламатора свелась к громкому чтению фильмовых надписей. Специалист отмечал: "Но только чтец должен быть обязательно интеллигентным, умелым и обладать приятным, четким голосом, слышным без крика во всем зале" (*Маурин Е.* Кинематограф в практической жизни. Пг., 1916. С. 175; далее – *Маурин*, с указанием стр.). Импровизация при комментировании фильмов возобновилась в годы революции, когда экран превратился в инструмент политической агитации. Летом 1918 г. советский пропагандист гастролировал по аулам Чечни с программой, составленной из случайных кинофрагментов. Не зная языка аборигенов, он привлек к делу местного школьника, едва умевшего читать по-русски, но оказавшегося находчивым комментатором. Во время показа инсценировки англо-бурской войны, едва «разобравши слово "война", <тот> гениально добавил: "это большевики и казаки воюют". <...> Везде, где были победители, он кричал: "Большевики! Большевики бьют казаков!" Ревом азарта отвечали ему зрители... <...> На другой день конные крестьяне этого села уходили в действующую Красную армию» (*Комрати С.* По ущельям Кавказа (кусочки воспоминаний) // Пролеткино. (М.), 1924. № 3. С. 19-20).

[22] Ср.: «"Передвижки" пользовались эфиро-кислородным освещением. Оно любило "взрываться" и покалечило на первых порах немало тружеников-механиков» (*Ренц Илья <А. Вознесенский>*. Детство русского кино // Советский экран. 1925. № 37. С. 7; далее – *Ренц*).

[23] Ср.: "Все эти комические приключения с бесконечно-скучной, бессмысленной беготней порядком-таки уже надоели" (Приложение "Кино" к журналу "Светопись". (М.). 1907. № 12. С. 7).

[24] См. об этом: Практическое руководство по кинематографии. Сост. под общ. ред. инж. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева. М., 1916. С. 32-33 (далее – *Алейников, Ермольев*, с указанием стр.); *Ханжонков А.* Первые годы русской кинопромышленности. М., 1937. С. 11-12 (далее – *Ханжонков*, с указанием стр.).

[25] Ср.: «Иметь "биограф" – значило разбогатеть. Немудрено, что на такое выгодное дело набросились вскоре самые мутные дельцы из провинции. Кого только не было среди них! Тут были и южные содержатели гостиниц не для приезжающих, и волжские "кукольники" (фальшивые продавцы фальшивых денег: сверху и снизу трёхрублевка, а внутри газетная бумага), и владельцы чайных и еще худших домиков с Дальнего Востока. Благодаря им, заниматься каким-либо делом, относящимся к "биографу", становилось до того компрометирующим, что купцы почестнее боялись в этом признаваться» (*Ренц*). Ср. также: «Контингент владельцев синематографов и прокатных контор был самый разнообразный. Здесь встречались и "уважаемые деятели" и сомнительные дельцы. На каждое новое дело, дающее доходы и не требующее больших капиталовложений, набрасывались люди, потерпевшие крушение в своих предыдущих предприятиях или стремившиеся выгодно поместить свободные средства» (*Ханжонков*. С. 26).

[26] Полицейское удостоверение благонадежности просителей сопутствовало рассмотрению кинематографических дел во властных инстанциях. Ср.: «Самуил Викторович Лурье, 39 лет, иудейского вероисповедания, окончил Университет Св. Владимира, живет в д<оме> Бахрушина около 6 лет. Издатель журнала "Сине-Фоно" <...>, поведения, образа жизни и нравственных качеств хороших. Был под судом Московского Окружного суда (или Судебной Палаты) за издание переводной порнографической книги (или нескольких), но чем дело кончилось, сведений нет» (Российский гос. Исторический архив г. Санкт-Петербурга (РГИА). Ф. 1284. Оп. 188. Ед. хр. 36. Л. 11 и об. См. аналогичные справки на других кинодеятелей: Там же. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 800).

[27] Письмо градоначальника Москвы А. Рейнбота генерал-губернатору В. Джунковскому от 19 ноября 1907 г. (Там же. Ф. 1284. Оп. 47. Ед. хр. 161. Л. 95).

[28] *Дризен Н.* Драматическая цензура двух эпох. 1825-1881. Пг., 1916. С. 1.

[29] *Он же.* К вопросу о реорганизации драматической цензуры (1917) – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 263. Оп. 1. Ед. хр. 19.

[30] Основы драматической цензуры определялись тринадцатью статьями "Устава о цензуре и печати". О деятельности Главного управления по делам печати см.: *Королев Б.* Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России XIX – начала XX веков. СПб., 1999 (гл. III); *Патрушева Н.* Цензурный аппарат России во второй половине XIX – начале XX века // Памяти Ю.Д. Марголиса. Письма, документы, научные работы, воспоминания. СПб., 2000. С. 669-678.

[31] Циркуляр МВД от 12 августа 1865 г. (РГИА. Ф. 776. Оп. 26. Ед. хр. 89. Л. 1).

[32] Циркуляр МВД от 21 марта 1884 г. (Там же. Л. 10 об.). Требование о нумеровании печатных программ сценических представлений впоследствии было распространено и на кинематограф.

[33] Вопросы оборота "царской" хроники находились в ведении заведующего канцелярией Министерства императорского двора А. Мосолова, его помощника С. Гагарина, цензора драматических сочинений Реброва и чиновников канцелярии Н. Оприца, А. Суслова и Венедиктова. За общим кинорепертуаром в Петербурге надзирали помощники градоначальника Вендорф, Острогорский и полицеймейстеры городских частей; в Киеве – помощник полицеймейстера А.И. Веревкин, в Одессе – инспектор по надзору за типографиями, литографиями и т. п. печатными заведениями и книжной торговлей С. Плаксин, помощник градоначальника

по особым поручениям Корочанский, в Кисловодске – помощник полицейского пристава Недельский, в Харькове – помощник полицеймейстера Сизов, в Риге – помощник полицеймейстера Соколов, в Казани – исполняющий обязанности полицеймейстера Илевский, в Уфе – помощник полицеймейстера Шамлевич, в Житомире – полицеймейстер Гунинский и т. д.

[34] Циркуляр МВД от 24 ноября 1901 г., например, констатировал, что "во многих местах при печатании афиш допускаются значительные отступления от <...> циркулярных распоряжений и в программах спектаклей нередко помещаются иллюстрации и пояснительные, зачастую неверные и вредно-тенденциозные сведения о пьесах и авторах исполняемых пьес", и требовал устранить эти нарушения (см. примеч. 31-32). См. также циркуляры МВД от 12 августа 1865, 9 октября 1870, 6 ноября 1872, 21 марта 1884, 15 мая, 2 августа 1888, 18 ноября 1898, 17 октября 1902 и др. (РГИА, см. там же). В ноябре 1900 г. порядок присылки обязательных экземпляров афиш и печатных программ был пересмотрен: вместо одного в цензурную библиотеку представлялись два обязательных экземпляра. Со временем это требование было распространено и на документацию кинопоказов.

[35] Циркуляр МВД от 17 июня 1866 (Там же. Ед. хр. 43. Л. 3).

[36] Там же. Ед. хр. 89. Л. 18. До 1911-1912 гг.репертуар русских кинопостановок следовал за периодически обновляемым репертуаром народных театров, публиковавшимся в газете "Русский Инвалид".

[37] *Лихачев Б.* История кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Часть 1. 1896-1913. Л., 1927. С. 35 (далее – *Лихачев*, с указанием стр.).

[38] С 27 ноября 1908-го по 28 октября 1914 г. эту функцию исполнял чиновник по особым поручениям при московском градоначальнике Б. Шереметев, в обязанности которого входила цензура печатных либретто и программ оперных представлений, либретто граммофонных пластинок и кинопрограмм. Он сыграл существенную роль в формировании репертуарной стратегии русского кино. См. о нем: Кине-Журнал. (М.). 1914. № 21-22. С. 58.

[39] *Козловский С.* Смысл моей жизни // Из истории кино. Вып. 7. М., 1968. С. 72. Ср.: "Единой цензуры тогда не было. А местные власти в лице пристава и околоточного надзирателя шли за небольшую мзду на уступки" (*Ханжонков.* С. 27).

[40] Вся кинематография. Настольная справочная книга. 1916. Под ред. Ц. Сулиминского. Изд. Ж. Чибрарио де Годен. М., <1916>. С. 66-68 (далее – *Вся кинематография*, с указанием стр.).

[41] См. прошение организаторов первого Всероссийского съезда синематографических деятелей министру внутренних дел от 24 января 1911 г. (РГИА. Ф. 1284. Оп. 188. Ед. хр. 36). Тогда ситуация обострилась из-за новых ограничений: "Запрещалось демонстрировать истории из Ветхого и Нового завета, изображение Христа, Девы Марии и Святых угодников, революционные события в Португалии, забастовки во Франции и Германии, портреты деятелей разогнанной Думы (Муромцева) и, наконец, наряду с этим – порнографию. Кинематографическая пресса была настроена оппозиционно к агрессивной цензурной политике царского правительства, однако на открытое выступление пресса не решалась. <...> Некоторое время спустя последовало запрещение выводить в сюжетах кинокартин действующими лицами высочайших особ иностранных держав, а также офицеров русской армии. Вообще, цензура в этом сезоне как-то нервничала" (*Хан-*

жонков. С. 46). Текст циркуляра см. в: Петербургский Кинематограф. 1911. № 8. С. 3.

[42] Ср.: «В Москве "Коробейники" <1910, реж. В. Гончаров; пр-во Т/Д А. Ханжонков> разрешены к демонстрированию местной администрацией, но вот пристав Лефортовской части запрещает <...> печатать описание картины "Коробейники"... Есть пословица: "Что ни город, то норов", а по-нашему теперь следует пользоваться пословицей: "Что ни город, то цензура". <...> Подобными распоряжениями обезличивается программа, и интерес к кинематографии может упасть. Необходимо спасаться! Необходимо хлопотать об общей для всей России цензуре картин, одновременно необходимо затронуть вопрос об упразднении иностранной цензуры для кинематографа, ибо фактически Комитет <Иностранной цензуры> не может ее контролировать, не имея демонстрационной комнаты <для просмотра картин>» (Кине-Журнал. 1910. № 18-19. С. 5-6).

[43] РГИА. Ф. 1284. Оп. 188. Ед. хр. 36. Новое предложение, поданное в Комиссию по законодательным предположениям о том, чтобы "правительство выработало законопроект об установлении особой кинематографической цензуры", также не получило хода (<*Б.п.*> Цензура на кинематограф // Архангельск. 1913. 22 октября. С. 3).

[44] См.: <*Б.п.*> Опять съезд Иудеев // Земщина (СПб.), 1910. 15 ноября (газетная вырезка: РГИА. Там же. Л. 301).

[45] Петроградский Курьер. 1915. 23 июня (газетная вырезка: РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Ед. хр. 1441. Л. 53).

[46] Речь идет о картинах "Оборона Севастополя" (1911), "1812 год" (1912), "Воцарение Дома Романовых", "Трехсотлетие Дома Романовых" (обе – 1913), конкурентных версиях исторической хроники "Покорение Кавказа" (1913) и "Волга и Сибирь (Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири)" (1914). О первых четырех постановках см.: *Великий Кинемо*. С. 87-94, 103-113, 137-144, 172-179.

[47] РГИА. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 800. Л. 361.

[48] Ср.: «Ялта. 14.XI. В Ливадии Его Величество Государь Император с особами императорской фамилии изволил присутствовать при демонстрации кинемо-картины "Оборона Севастополя", фабрики Ханжонкова. Его Императорское Величество изволил осчастливить Ханжонкова милостивыми расспросами. На спектакле также присутствовали лица свиты и офицеры частей войск, находящихся в Ливадии, и императорской яхты "Штандарт"» (Русское слово. (М.). 1911. 15 ноября. С. 1). После этого «представитель фабриканта Ханжонкова г. Гончаров возбудил в Канцелярии Министерства Императорского двора ходатайство о разрешении печатать афиши о демонстрировании в С<анкт->Петербурге кинематографической картины "Оборона Севастополя" с указанием, что картина эта воспроизведена с Высочайшего соизволения и демонстрировалась в Ливадии в Высочайшем присутствии. <...> Генерал-лейтенантом Мосоловым было сообщено, что "испрашиваемое Ханжонковым разрешение для афиш дано быть не может как реклама Высочайшим именем"» (Справка от 1 июля 1912 г. – РГИА. Оп. 49. Ед. хр. 969. Л. 64 об.). О дранковском опыте см.: *Великий Кинемо*, С. 172-179.

[49] Сине-фоно. 1908. № 3; 1908. № 4.

[50] Сообщения об этих "кинематографических спектаклях" периодически появлялись в печати. Ср.: "27-го октября в скорневицком дворцовом театре в Высочайшем

присутствии Их Императорских Величеств Государя Императора и Государыни Императрицы Александры Феодоровны, их Императорских высочеств <...> и особ свиты фотографом-поставщиком двора Его Императорского Величества А.К. Ягельским, владельцем фирмы К.Е. фон Ган в Царском Селе был дан кинематографический сеанс (движущаяся фотография). Спектакль, состоявший из 56 нумеров, преимущественно из последних событий, имевших место в Высочайшем присутствии, затянулся почти до полуночи" (Россия. (СПб.). 1901. 2 ноября. С. 2). "Ялта. 4-го ноября. В Ливадии в присутствии Государя Императора и Государыни Императрицы состоялся сеанс кинематографа фотографа Гопа <Гана>" (Русские Ведомости. (М.), 1902. 5 ноября. С. 2) и т. п.

[51] См. программы показов Ягельского: РГИА. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 787.

[52] Список картин, отрецензированных императором, насчитывает 66 названий (там же). В 1910-е годы отбором фильмов для детских сеансов занимался воспитатель цесаревича П. Жильяр. См. об этом: *Воейков В.* С царем и без царя. Воспоминания последнего дворцового коменданта Государя Императора Николая II. Гельсингфорс, 1936. С. 191. См., например, программу детского киносеанса "в Высочайшем присутствии" от 14 февраля 1914 г. (РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Ед. хр. 1062. Л. 43-48). Ср. также с другим свидетельством: "Мне был поручен выбор лент. Императрица указала такую программу: сначала актюалитэ, фильмы, снятые за неделю придворным фотографом Ягельским, затем – научный либо красивый видовой, в конце же – веселую ленту для детей. Выбор был трудный, и мне не раз приходилось просить гофмейстерину Нарышкину просматривать предложенные фильмы, чтобы остановиться на подходящем для княжон. Елисавета Алексеевна была весьма строгий цензор и часто требовала, чтобы из ленты вырезали самые веселые места" (*Мосолов А.* При дворе последнего императора. Записки начальника канцелярии Министерства Двора. СПб., 1992. С. 115) (далее – *Мосолов*, с указанием стр.). Подробнее о царских кинопоказах см.: *Yangirov Rashit.* The 'Tzar's Pastime': The Russian Royal Family and Cinema. The Yearly Years 1898-1908 // Cinema at the Turn of the Century. Lausanne – Quebec, 1999.

[53] Судя по мемуарам, кинематограф был одним из немногих развлечений монаршей семьи: "Одно кинопредставление по субботам давало пищу разговорам на неделю" (*Мосолов.* С. 115).

[54] Списки кинокартин, составленные Ягельским 6 марта 1908 г. для министра Императорского Двора и уделов Б. Фредерикса, включали 33 названия (РГИА. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 794. Ч. 1. Л. 184-186).

[55] Советская оценка отношения Николая II к экрану базировалась на недобросовестной публикации: *Зильберштейн И.* Николай II и кино // Советский экран. (М.). 1927. № 15. С. 10.

[56] Только в 1900-1902 гг.Ягельский получил от Министерства императорского двора вознаграждения за царские показы в размере 12511 рублей (РГИА. Ф. 468. Оп. 14. Ед. хр. 1103. Л. 32).

[57] Новое Время. (СПб.). 1901. 28 марта. С. 1.

[58] РГИА. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 787. Кинопоказы были обязательным номером благотворительных концертов, ежегодно устраиваемых в Мариинском театре в пользу воинов-инвалидов ведомством вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Программа "генеральной репетиции" концерта от 17 марта 1906 г., например,

включала в себя обширное киноотделение с "царской" и российской хроникой, зарубежными видовыми и игровыми лентами (в их числе – «"Путешествие на Луну", фантастическая картина в красках, к рассказу Жюль Верна» <феерия Ж. Мельеса, 1902> (Там же).

[59] Начиная с 1902 г., хроника обязательно входила в программы царских показов: "Сцены на вербах в Петербурге", "У мола в Ялте", "Скачки в Петербурге: после финиша на отдыхе". Позднее к ним прибавились "Петербург, 1904 г. Невский у Полицейского моста зимою", "Панорама великого Сызранского моста через Волгу (Снимок, произведенный с Императорского поезда в момент его прохождения, во время путешествия Государя Императора, близ станции Батраки)". В 1906 г. Ягельский демонстрировал в разных залах сюжеты: "Ульянка. Тревога пожарным у гр. А.Д. Шереметева", "Виды Урала. Панорама Сызрано-Златоустовской ж.д. от ст. "Кузнечик" до ст. "Аша-Балашовская", снятая с Императорского поезда в момент его прохождения", "Царское Село. Иордань в 1906 г.", "Сценки во время карусели в Л<ейб>-Гвардейском Кирасирском Его Величества Полку в 1904 г.", "Санкт-Петербург. Траурный кортеж героя Кондратенко у Николаевского вокзала", "Полтава. Дети, играющие у забора", "Панорама дороги на Земеринг, по которой изволил проехать Государь Император в Мюрштейг на охоту к Австрийскому Императору в 1903 г. и впечатления туриста" и др. (Там же). Составляя в 1940-е гг. каталог ранней русской документалистики, В. Вишневский открыл его 1907 годом (*Вишневский Вен.* Документальные фильмы дореволюционной России. 1907-1916. М., 1996). Таким образом, указанные нами сюжеты отодвигают датировку к первым годам столетия, хотя новые данные требуют дополнительной проверки и атрибуции.

[60] См. программы сеансов на первом Санкт-Петербургском Фотографическом балу 6 декабря 1906 г., на вечере фотографов 6 декабря 1907 г. (РГИА. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 787). Прошение о благотворительном сеансе для чинов Лейб-Гвардии Финляндского полка, поданное Ягельским в конце декабря 1907 г., было оставлено "без движения" (Там же. Ед. хр. 800).

[61] См. программы сеансов в зале Петровского училища при Санкт-Петербургском Купеческом обществе 7 февраля 1904 г., в зале Царскосельской городской ратуши 25 марта 1906 г., в Михайловском театре 16 апреля 1906 г. и др. (Там же).

[62] Одна из первых – программка "Таумотографа" в Солодовниковском пассаже (Москва, 1903), содержание которой пересказано в: *Лидин В.* Друзья мои книги. Заметки книголюба. М., 1962. С. 170. Анонс петербургского "Экспресс-Театра оптической звуковой иллюзии в живых картинах" указывал: "Подробности в программах" (Биржевые Ведомости. (СПб.). 1907. 17 сентября. С. 1). См. также: Электробиограф Р. Штремера. Киев. 1-7 октября 1906 г. (РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 1068. Л. 1).

[63] РГИА. Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 800. Л. 189 (выделено нами). Этот же текст см. в: *Лихачев.* С. 36.

[64] Оборот религиозных сюжетов и изображений монаршей семьи контролировали Духовная цензура Священного Синода и чиновники Министерства императорского двора. Об этом см. в наших работах: *Yangirov R.* Censorship and film novellization in Early Russian Cinema in 1900s – 1910s // Il Racconto del film / Narrating the Film. XII International Film Studies Conference. Udine, 2006; *Idem.* Censorship and Film Distribution in Russia: 1908-1914 (в печати).

[65] Ср.: «Итальянское Общество "Чинес". Акц<ионерное> Общ<ество> с основным капит<алом> 3000000 лир. Милость богини. Драматическая сказка. *Ценз<урный> № 129.* Дл<ина> 351 м»; «Акционерное Общество "А. Ханжонков и Ко." <...> Фабрика кинематографических картин. <...> Программа № 282. Выпуск 19-22 февраля 1913 года. <...> Стрекоза и муравей. *№ 2441.* <...>. Военно-Осетинская дорога. *№ 2029*» и др. (РНБ. Фонд групповой обработки; далее – ФГО РНБ; курсив наш).

[66] Эти же издания снабжали прокатчиков и театровладельцев рекламными материалами и образцами текстовых слоганов. Ср., напр.: "Горя нет там, где смотрят комедии Гомон <...>" (Наша Неделя. 1912. № 44. С. 10).

[67] См. об этом: Проектор. 1916. № 15. 1 августа. С. 12.

[68] *Чайковский В.* Как я был издателем первой киногазеты // Советский экран. 1927. № 50. С. 5 (Далее – *Чайковский*). Ср.: "КУРЕНИЕ ОПИУМА (оригинальная новость, в красках). 1) Обольстительный сон. 2) Надо выпить. 3) Не удалось. 4) Луна как любитель пива. 5) Неудачное ухаживание. 6) Вот так превращение. 7) Сон переходит в действительность. 8) Плохое настроение" (Театр "Фурор". Живая Фотография. СПб. 29 ноября – 5 декабря 1908); ДУРАКАМ И БОГАТСТВО НЕ ВПРОК (Комический сюжет). Последняя новинка. Картина 1-я. Нет сдачи, будет за вами. Картина 2. Нигде не минуют. Картина 3-я. Нищий меняла" (Театр "La Scala". СПб. 29 ноября – 6 декабря 1908); "Знаменитое воспроизведение современной жизни, выдержавшее в Лондоне свыше 100 кинепредставлений. В ВОДОВОРОТЕ. По Урбану Астль. В 4 отделениях. <...> Какое бы то нибыло <так!> событие жизни перед ним нельзя закрывать глаз только потому, что это событие выставляет неприглядную сторону жизни; ведь мы больше нуждаемся в раскрытии неприглядных сторон нашей жизни, чем в изображении несуществующих счастливых аркадий. Исполнена артистами Лондонского Королевского театра" (1-й Био-Театр. Одесса. 5 июня 1911) (ФГО РНБ).

[69] *Ханжонков.* С. 16.

[70] Ср.: "Двойное убийство из-за любви (трогательная драма в 9 карт<инах>). 1) Радость мужа с молодой женой. 2) Неожиданное увлечение. 3) Страх за потерю письма. 4) Письмо выдало. 5) С трудом верится. 6) Мучительное выслеживание. 7) Застигнут. 8) Убийство и самоубийство. 9) Сошла с ума" (Парижский электрокинематографический театр. СПб. 29 ноября – 5 декабря 1908). "Тайна подвала или Фальшивый билет. Драма Жюля Мари. <...> Картины: 1. Общество фальшивомонетчиков. 2. Искушение. 3. Без хлеба. 4. Ради малюток. 5. Он умирает с голоду, не узнанный женой. 6. Где мама?" (Театр "Комик". СПб. 13 – 19 июня 1909). «Жертва алькоголизма <так!>. Пьеса по роману Э. Золя "Западня (Кабачок)". 1-я часть. 1. Лантье покидает Жервезу для Виргинии. Май 1872. 2. Две соперницы. 3. Помолвка Купо и Жервезы. Сентябрь 1872. 4. Перед кабачком. Клялся Купо. 5. Свадьба Купо и Жервезы. <...>. 6. Виргиния мстит. Вторая часть. 1. Выздоровление Купо. Именины Жервезы. Июнь 1879. 2. Первый бокал абсенту. 3. В кабачке. Ноябрь 1882 г. 4. Купо держит пари с Лентье, что выпьет восемь рюмок коньяку, пока часы бьют восемь. 5. Купо выходит из лечебницы для алкоголиков. Декабрь 1884. 6. Последняя бутылка. Белая горячка» (Театр-Иллюзион "Заря". Одесса. 4 июля 1909) (ФГО РНБ).

[71] Например, разрешение на показ киноиллюстрации романа "Ключи счастья" (1913, реж. В. Гардин) было дано театровладельцу при условии выпуска специальной

печатной программки, в которой подробное "объяснение картин" было бы "усилено" воспроизведением всех фильмовых надписей (Кинотеатр "Аполло". Харьков. 16 марта 1914) (Кинокабинет Института истории искусств (СПб.). Кроме того, в фильмовых описаниях встречались и разночтения. Одна из провинциальных кинопрограммок содержит подробное описание фильма "Понизовая вольница", демонстрировавшегося в одесском театре "Заря" в июле 1909 г. (ФГО РНБ), – оно существенно расходится с вариантом, репродуцированным в: *Великий Кинемо.* С. 21-22.

72 Об этом см.: *Цивьян.* С. 282-285.

73 *Зоркая Н.* "...Страшное, правдивое и мстительное искусство". Осип Мандельштам о кинематографе // Искусство кино. (М.). 1988. № 3. С. 82-84.

74 Вплоть до начала 1910-х годов большинство кинотеатров было оборудовано не более чем двумя-тремя рядами зрительских мест. Ср.: "Цены местам: 1-е место – 40 к., дети – 25 к., 2-е – 30 к., дети – 15 к., 3-е – 20 к." (Парижский электрокинематографический театр. СПб. 29 ноября – 5 декабря 1908); "1-е место – 50 к., 2-е место – 35 к., 3 место – 25 к." (Театр Кинематограф В.Д. Зотова и М.Ф. Иванова против Андреевского рынка. СПб. 9 – 15 мая 1909) (ФГО РНБ). Ср. также: «Просто это была пустая сараеобразная комната с голыми грязноватыми стенами, на одной из которых был натянут кусок белой материи – экран. Перед ним на небольшом удалении от него (комнатка была небольшая, далеко не отойдешь...) стояло три или четыре ряда простых деревянных скамеек для "сидячих мест". Сзади оставалось еще небольшое пространство для владельцев более дешевых билетов, которые должны были смотреть фильм стоя» (*Анощенко Н.* Из воспоминаний // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 10. Париж, 1990. С. 347-348). "В зрительном зале вместо стульев стояли скамейки, позади которых находилась за барьером стоячая галерка <...>" (*Чайковский В.* Младенческие годы русского кино. Л., 1928. С. 20).

75 К середине 1910-х годов производственная практика привела к тому, что, «закончив совершенно сценарий (не раньше!), киноавтор должен составить краткое, сжатое изложение <...> содержания. В этом изложении, при всей возможной его краткости, должны быть указаны все "выигрышные" места сценария. Поэтому написать хорошее изложение содержания не так легко, как кажется, и, вместе с тем, очень важно: многие фирмы, дорожа временем, читают это изложение раньше, чем самый сценарий и по "изложению" часто судят о достоинстве сценария» (*Алейников, Ермольев.* С. 362-363).

76 О генетическом сходстве с французским опытом см.: *Вендель Г.* Литература кабачков (cabaretes) и бульварная пресса // Современный мир (СПб.), 1908. № 1. Отд. II. Оперные и балетные образцы имели то же происхождение: "Programme official, avec le compte-rendu du complet de la piece". Во Франции этот печатный жанр просуществовал более столетия: «Внутри театра – полная программа, с портретами артистов, реклама автомобильных фирм, парфюмерных и модных магазинов и изложением содержания, иногда рядом с переводом на испанский или иной язык; на улице, перед входом – другая программа, уже "неофициальная", похуже, с выцветшими портретами участников и менее грамотным "compte rendu". Все это анонимно. Несомненно – приносит пользу, так как большинство зрителей предварительно прочитывают пересказ пьесы» (*Рогожин П.* Новый тип либретто // Звено (Париж).

1926. № 203). Об истории французской "кинолитературы" см.: *Carou Alain.* Le Cinéma Francais et les écrivains. Histoire d'une rencontre. 1906-1914. Paris, 2002.

77 Театр миниатюр "Фортуна". СПб. 8 – 11 октября 1912 (Собрание автора). Об особенностях рецепции этого литературного сюжета русским модернистским сознанием см.: *Лавров А.* Стивенсон по-русски: Доктор Джекил и Мистер Хайд на рубеже двух столетий // Эротизм без берегов. М., 2004. Ср. также с экранной перверсией фаустовского сюжета в "сценической постановке Жоржа Фагот" (Синема-Пате. (М.). 1910. № 12). Этот текст воспроизведен в программе киевского электробиографа Р. Штремера (РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 1068. Л. 4).

78 Зигото – гроза всех воров // Наша Неделя. (М.). 1912. № 12. С. 16.

79 Итальянский Иллюзион. Одесса. 19-20 апреля 1910 (ФГО РНБ).

80 <*Б.п.*> Кинематографическая литература // Синий журнал. 1911. № 16. С. 20.

81 Съемки и выпуск картины на экран совпали с дебютной выставкой живописца В. Максимовича; неуспех этой акции привел его к самоубийству. См.: Всеволод Максимович. 1894-1914. <Каталог выставки в Национальном художественном музее>. Кіев, 1996.

82 Имеется в виду участница ларионовского кружка "тангистка" Нада Эльнер. См. о ней: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор). Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996. С. 194.

83 Ср. с текстами, воспроизведенными в: Театр в Карикатурах. (М.). 1913. № 1. С. 15; Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 140-141.

84 Академический Электро-театр "Палас". Нижний Новгород. 19-20 марта 1914 (ФГО РНБ). Об истории кинопостановки см.: *Янгиров Р.* Смерть поэта (вокруг фильма "Драма в кабаре футуристов № 13") // М-95-96.

85 "Текст улицы" (газета, реклама, афиши, вывески и т. п.) ассоциировался у горожанина с "дьявольским кинематографом" (*Александрович Н.* Заборная литература // Журнал журналов. (Пг.), 1917. № 38-39. С. 9).

86 *Гейнцм.* Новое искусство // Кинотеатр и искусство. (М.). 1915. № 8. С. 2. О неслучайности этой аллегории см.: *Цивьян.* С. 255-256.

87 *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 50 (выделено автором).

88 О надписях как инструменте межсемиотического перевода см.: *Цивьян.* С. 287-308. Между прочим, кинопрограммка готовила зрителя к восприятию рукописных надписей. Ср.: "Ввиду того, что все письма изображаются на экране в стилизованном виде, т. е. с сохранением характера почерков, присущего той эпохе, мы для удобства уважаемых посетителей приводим ниже текст<ы> этих писем в их последовательном порядке" (Либретто фильма "Княжна Тараканова": "Универсум". Новый электротеатр. Рига. 10 декабря 1910) (ФГО РНБ).

89 *Тарасов Г.* Мгновенное искусство // Свободное Слово. (Ревель). 1921. 21 июля. С. 3.

90 Ее необходимость дополнялась и проблемой перевода: "Виду того, что надписи немецкие, интересно прочитывать описание картин до начала демонстрирования картины" (Итальянский Иллюзион. Одесса. 20-23 января 1911) (ФГО РНБ). Столь же обязательной была ремарка: "Необходимо прочитывать до начала сеанса" (Театр "Витаграф-аттракцион" А. Мяновского. Киев. Октябрь 1910) (РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 1068. Л. 2) и др. Рекламной приманкой для провинциальной публики

были указания на психологический эффект показа. Ср.: «"Сверх программы!"!!! <...> Научное зрелище для медицинского персонала и для любознательной публики с сильными нервами: ОПЕРАЦИЯ КОСТНОЙ ОПУХОЛИ, произведенная русским профессором. Интересное поучительное обозрение» (Театр "Мулен-Руж". СПб. 26 сентября – 3 октября 1909); "Бой быков в Испании. В двух отделениях. Снимки с натуры. Ввиду сильного впечатления, оставляемого этой картиной на зрителя, просят нервных на эту картину не смотреть" (Электротеатр "Варьете". Канавино. 11-12 декабря 1912) (ФГО РНБ).

91 Электротеатр "Эдисон-Фарс". СПб. 5 – 12 сентября 1909 (там же).

92 Электротеатр "Зеркало Жизни". Саратов. 20 – 21 апреля 1913 (ФГО РНБ). Монопольным прокатчиком этой картины в России был Ханжонков (*Ханжонков*. С. 72-74). В апреле 1913 г. он счел «долгом повергнуть к стопам Нашего уважаемого и любимого Монарха и Августейшей семьи наше сердечное желание продемонстрировать картину "Камо грядеши" перед Их Императорскими Величествами», однако это предложение было отклонено, по-видимому, из-за нежелания связывать монарха с конфессионально сомнительной кинолентой (РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Ед. хр. 969. Л. 94-97).

93 Искусственная темнота кинозала подчас провоцировала зрителей на поступки, невообразимые в другой обстановке. В феврале 1914 г. художник А. Лентулов были приговорен к полуторамесячному тюремному заключению за грубое приставание к 16-летней гимназистке во время сеанса в театре "Люкс" (Новь. (М.). 1914. 28 февраля. С. 2). О подобных случаях см.: *<Девиз "Поцелуй Гетеры">*. Кинемо // Газета Кинематограф. (М.). 1911. № 24. С. 2-3; *<Аноним>*. Кинематограф (поцелуй в темноте) // Театр в Карикатурах. (М.), 1914. № 15. С. 7 (шарж). У многих атмосфера сеанса вызывала ассоциации с порочным развлечением (*<Б.п.>* К двадцатилетию кинематографа // Живой Экран. (Ростов-на-Дону). 1913. № 22. С. 10).

94 Итальянский Иллюзион. Одесса. 10 – 20 апреля 1910 (ФГО РНБ).

95 Электротеатр "Эдисон-Фарс". СПб. 5 – 12 сентября 1909 (там же).

96 Театр "Комик". СПб. 13 – 19 июня 1909 (там же).

97 Летний сад и театр И.И. Вольчини. Харьков. 26-28 августа 1911 (там же).

98 Театр-Иллюзион "Слон". Одесса. 17 – 19 января 1911 (там же).

99 Электротеатр "XX век". Харьков. 23-27 августа 1910 <?> (там же).

100 "Био-Театр". Харьков. 29 – 31 марта 1911 (там же).

101 Академический электротеатр "Палас". Казань. 1 – 2 мая 1917 (там же).

102 Прохоровский Иллюзион. Одесса. 8 октября 1910 (там же).

103 Кинемо-театр "Bagatalle". СПб. 18 – 24 февраля 1913 (Экстренное прибавление к газете "Новости Театров, Скэтинг-рингов и Кинематографов" (СПб.). Февраль 1913 (Собрание автора).

104 См.: *Цивьян*. С. 101-103. Один из источников трактует этот миф как анекдот. См.: *Голдобин А., Азанчеев Б.* Пианист-иллюстратор кинематографических картин. Руководство и библиографический указатель музыкального материала для иллюстрации кинематографий. <Кострома>. 1912. С. 82-83 (далее – *Голдобин, Азанчеев*, с указанием стр.).

105 Театр "Иллюзион XX век". Одесса. 20 марта 1910; Театр "Эдиссон". Одесса. 27 ноября 1910 (ФГО РНБ).

106 Театр "The Royal Star". Одесса. 18 – 25 сентября 1910 (там же).

[107] "Зверинец-театр". СПб. 19 октября 1909 (там же).

[108] Театр "Экспресс". Одесса. 19 июня 1909 (там же).

[109] Театр "Тамара". Одесса. 18 – 25 января 1911 (там же).

[110] Театр "Экспресс". Одесса. 4 июля 1909 (там же).

[111] Театр "Сатурн". СПб. 27 марта 1911 (Петербургский Кинематограф. 1911. № 21. С. 1). О вреде аттракционов в кинотеатрах см.: *Ред. <В. Добровольский>*. Москва, 20 марта // Наша Неделя. (М.), 1912. № 18. С. 5.

[112] Ср.: "Новые бриллианты Тэта – бесспорно лучшая, до сих пор достигнутая имитация. В искусственной оправе теперь только 1 р." (Синема-театр "Parisiana". Пг. 13 – 16 апреля 1915) (Собрание автора).

[113] Типичные для провинциального города извещения о продаже "летних капотов, матинэ и блузок", аптечных товаров, икры, сметаны, оконного стекла, "дома с усадебным местом и надворными постройками" и т. п. кое-где перемежались предложением местной книжной лавки сочинений "Платона, Жуковского, Боборыкина, Гончарова, Шеллер-Михайлова, Тургенева, Григоровича, Данилевского, Гоголя, Крылова, Кольцева <так!>, Островского, Помяловского, Лермонтова, Потехина, Максимова" (Электротеатр О-ва Приказчиков. Шадринск. Лето 1912 <?>) (ФГО РНБ).

[114] Электротеатр "Эдиссон". Слуцк. 16 – 18 ноября 1914 (там же).

[115] Адаптация зарубежных (преимущественно французских) картин, первоначально доминировавших на русском экране, совершалась простой заменой иностранных имен на русские. См., например, либретто картин "Федькины выходки", "Рождество у Гриши" ("Бр. Пате") и др. в: Описания картин, купленных для России // Кино. Приложение к журналу "Светопись". (М.), 1907. № 16. С. 30; 1907. № 18. С. 11 и др. К этому приему во второй половине 1910-х годов вернулись отечественные кинематографисты: "Брали любой авантюрный роман любого иностранца. Пьер становился Валерианом, Генриэтта – Ларисой, и сценарий готов" (*Перестиани И.* Воспоминания (1937). С. 20 (архив Госфильмофонда России)).

[116] Это было родовым качеством кинорекламы. Ср.: "Неизменный принцип дирекции: идти впереди всех и идеализация синематографа" (Театр "Как в Париже". СПб. 26 сентября – 3 октября 1909) (ФГО РНБ).

[117] *<Б.п.>* Кое-что о программах // Обозрение кинематографов. (СПб.). 1911. № 21. С. 2. Об этом же см.: *<Б.п.>* Пишите грамотно! // Сине-Фоно. 1912. № 23. С. 16-17; *Никольский М.* Будьте грамотны! // Проектор. 1916. № 6. С. 2-3.

[118] *<Б.п.>* Со стороны. Пять лет: 1909-1912 // Сине-Фоно. 1912. № 24. С. 15.

[119] *Маурин.* С. 175-176 (см. примеч. 21).

[120] *Р<е>д<ере>р Г.* Дневник уфимца (quasi una fantasia) // Уфимская Жизнь. 1915. 29 ноября. С. 3. См. также: *Ю. Горский.* Новинки кинематографа (С провинциальных афиш) // Новости Сезона. Иллюстрированная общественно-литературная, театральная, кинематографическая и спортивная газета. (Варшава). 1911. № 1. С. 3.

[121] *Чайковский.* С. 5. Ср. с разрешительными свидетельствами петербургского градоначальства на издание газеты "Петербургские Кинемотеатры" (январь 1912): "1) хроника текущей жизни, обзоры кинематографических спектаклей, либретто и программы картин, рецензии и отзывы, 2) романы, повести, рассказы, стихотворения, очерки и вообще всякого рода беллетристические произведения в прозе и стихах, 3) статьи публицистического характера, 4) шаржи, шутки и смесь,

5) кинемо-хроника, 6) рисунки, портреты, карикатуры, чертежи, планы и вообще всякого рода иллюстрации, 7) объявления и реклама"; на журнал "Экран Кинематографа" (июнь 1912): "1) обозрение кинематографов, скэтинг-рингов, театров, увеселительных мест и спорта, 2) объявления"; на газету "Кинема-Омниум" (октябрь 1913): "1) указания ежедневных программ по возможности всех существующих в С. Петербурге кинематографов, 2) критическая оценка кинематографических картин, 3) биржевые и финансовые известия, 4) объявления"; на журнал "Курьер Синематографа" (Ревель, декабрь 1913): "1) правительственные распоряжения, 2) технические статьи из области кинематографии и всех отраслей техники, имеющих отношение к синематографии, 3) сообщения и заметки о положении синематографического дела в Империи и за границей, 4) описания издаваемых разными фирмами картин для синематографа, 5) критические заметки из области синематографии, 6) фельетоны, 7) анекдоты, 8) смесь, 9) программы разных синематографических театров и 10) объявления" (РГИА. Ф. 776. Оп. 10. Ед. хр. 87, 117, 351, 459, 491, 809, 994, 1103 и 1169).

[122] От редакции // Газета Кинематограф. (М.). 1911. № 2. С. 4. В 1908-1914 гг.в Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Нижнем Новгороде, Гатчине и других городах выходило 24 аналогичных издания (*Чернышев А.* Русская дооктябрьская киножурналистика. М., 1987. С. 36-45). Кроме того, известно об изданиях, эксплуатировавших название популярного аттракциона: «В августе 1905 г. был выпущен юмористический листок-журнал под названием "Кинематограф". Название "Кинематограф" было присвоено некоему сенсационному еженедельному иллюстрированному журналу, выходившему в 1908 г., и бесплатному приложению к журналу "Попрыгунья-стрекоза" (СПб., 1909). Это были бульварные журнальчики, содержанием которых служили, преимущественно, пошлые анекдоты. <...> Или еще одно издание: "Кинематограф. Еженедельный журнал тайн и ужасов (оккультный журнал, СПб., 1910). А газета некоего Д.И. Самуйлова "Столичный кинематограф" (СПб., 1911) откровенно называла себя "органом, посвященным следующим отраслям промышленности и торговли: винно-фруктовой, водочной, пивоваренной, табачной, конфектно-шоколадной и ресторанной"» (*Вишневский Вен.* Тридцать лет назад. Листки из киноархива // Искусство кино. 1937. № 11. С. 61). Ср.: *Он же.* Истоки русской кино-литературы (Немного библиографии и истории) // Советский экран. 1929. № 14. С. 6.

[123] *Леонидов О.* Кинематограф (Из песен XX века) // Газета Кинематограф. (М.), 1911. № 11. С. 3.

[124] Литературный конкурс (читателей) // Там же. 1911. № 24. С. 1.

[125] <*Б.п.*> Кинематограф и публика // Петроградский Киножурнал. Обозрение кинематографов. 1916. № 1. С. 8.

[126] "Ключи счастья" А. Вербицкой. Кинематографическая библиотека. Выпуск I. Издание журнала "Сине-Фоно". <М.>, 1913. С. 5.

[127] *Туркин Н.* Новая задача литературы // Пегас. (М.). 1915. № 2. С. 52.

[128] *Он же.* О "Пегасе" // Там же. 1915. № 2. С. 52, 51.

[129] Кино-Театр. Журнал художественной кинематографии. (М.). 1918. № 1-5. Апрель-август. На его страницах были напечатаны литературные сценарии "Калиостро" (№ 1), "Азиадэ" (№ 4) и др., иллюстрированные кадрами из поставленных по ним фильмов. Характерно, что все эти публикации были анонимными. Об издании и

его авторах см.: *Петрович А.* Русская периодическая печать первых послереволюционных лет (1917-1924) // Из истории кино. Документы и материалы. М., 1965. С. 181-182.

[130] *Пессимист.* Кафедра разбоя // Журнал журналов. 1915. № 20. С. 10-11. См. также: *Степан Горчица.* "Окровавленная мстительность". Душураздирающая <так!> и ужасная драма // Наша Неделя. (М.). 1912. № 42. С. 7 (перепеч. из "Одесского Листка").

[131] *Туркин В.* От сценария к либретто // Кино-Газета. (М.), 1918. № 25. С. 2. Ср. с противоположным мнением: *Люлин А.* Сценарии или пьесы для экрана? // Там же. 1918. № 24. С. 6-7.

[132] Цит. по: *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература // Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М., 1969. С. 120-121.

[133] Там же. С. 131. Ср.: «Нам говорят: произведения кинематографической литературы "построены исключительно на быстро развивающемся действии и кратких диалогах, при совершенном отсутствии описательного элемента". Ну, так что же? Тем лучше: вам не придется испытывать досадного нетерпения при чтении этих произведений. Если кинематографическая литература вернет нас к сжатому, скупому на описания языку пушкинской прозы, то и слава ей" (*Туркин Н.* Новая задача литературы // Пегас. (М.), 1915. № 1. С. 79).

[134] *Евреинов Н.* Театр для себя. Ч. 2. СПб., 1916. С. 98-99. Перепеч.: *И.Г.* Н. Евреинов о будущем театра и кинематографа // Проектор. (М.). 1916. № 10. С. 2.

[135] См.: Список инсценированных для экрана литературных произведений // *Вся кинематография.* С. 61-64 (см. примеч. 40).

[136] Единственное исключение – "роскошное издание", выпущенное к премьере киноиллюстрации, содержало текст оригинала и специальную преамбулу: "При инсценировке повести для экрана мы в точности придерживались текста Пушкина, стараясь использовать те широкие возможности, которыми обладает кинематограф, и которые позволяют намек автора развить в содержательность живых образов" (Пиковая дама. Киноиллюстрация повести А.С. Пушкина. И.Н. Ермольев. М., 1916. С. 3).

[137] *Один из посетителей кинематографа.* Достоевский и Глупышкин // Обозрение Театров (СПб.). 1912. 15 июня (вырезка, собрание автора).

[138] *Философов Д.* Анна Каренина третья // Живой экран (Ростов-на-Дону). 1914. № 21-22. С. 20-21.

[139] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 27-33.

[140] На это не раз сетовали советские журналисты. См., напр.: *И.И.* Из маленькой коллекции афиш. 2. Кино // Красная газета (веч. вып.). (Л.). 1925. 3 июля. С. 4.

19 03

ТОЛЬКО ОДИНЪ РАЗЪ.

ВЪ БОЛЬШОМЪ ЗАЛѢ

Россійскаго Благороднаго Собранія

въ Воскресенье, 20-го Апрѣля,

состоится

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКІЙ СПЕКТАКЛЬ,

ПОВТОРЕНІЕ СПЕКТАКЛЯ,

даннаго въ ВЫСОЧАЙШЕМЪ присутствіи въ ИМПЕРАТОРСКОМЪ Кремлевскомъ Дворцѣ, 11-го Апрѣля сего года.

Фотографами Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА К. Е. фонъ-Ганъ и К° будутъ показаны три отдѣленія кинематографическихъ картинъ, въ числѣ 45 нумеровъ; между прочимъ, нынѣшнее пребываніе ИХЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ въ Москвѣ.

Шествіе ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ съ Краснаго крыльца въ Успенскій соборъ, 30-го Марта, 1903 г. Шествіе ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ изъ Успенскаго собора въ Чудовъ монастырь, 30-го Марта 1903 г. Разные парады и торжества, состоявшіеся въ ВЫСОЧАЙШЕМЪ присутствіи, Царская охота и пребываніе ИХЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ въ Крыму, а также шествіе во время костюмированнаго бала въ Зимнемъ дворцѣ.

Начало въ 8 час. вечера.

Итальянское Общество „ЧИНЕСЪ".

Акц. Общ. съ основнымъ капит. 3.000,000 лиръ.

Милость богини.

Ценз. № 129. ДРАМАТИЧЕСКАЯ СКАЗКА. Дл. 351 м.

Въ числѣ трофеевъ побѣды надъ кафрами знатной патриціанкѣ была доставлена рабыня, которая до этой злосчастной войны сама была принцессой маленькаго племени дикарей, боготворившихъ свою повелительницу. Бывшая принцесса принуждена была исполнять роль няньки при маленькой дочери патриціанки.

Съ затаенной злобою, полная ненависти, вынужденная сломить свое самолюбіе и свою царственную гордость, влачила печальные дни повелительница кафровъ, поддерживая свой духъ надеждой на освобожденіе. И наконецъ этотъ давно жданный день насталъ. Нѣсколько смѣльчаковъ изъ племени кафровъ поклялись отыскать свою принцессу. Послѣ долгихъ мученій имъ удалось найти ее и увезти въ лодкѣ.

Изъ чувства мести къ недавнимъ побѣдителямъ освобожденная рабыня захватила съ собою ребенка.

Вѣсть объ этомъ быстро долетѣла до патриціанки. Была снаряжена погоня. Но цѣль не была достигнута потому, что лодка съ бѣглецами, застигнутая бурею, пошла ко дну со всѣмъ экипажемъ.

Убитая горемъ мать была безутѣшна.

По совѣту приближенныхъ она принесла жертвенныя подношенія богинѣ моря, умоляя ее возвратить дитя. И вдругъ свершилось чудо: тронутая страданіями матери, богиня смилостивилась надъ нею и показала ей дочь, оберегаемую наядами въ ласкающихъ водахъ тихаго залива.

Патриціанка немедленно отправилась на поиски дочери, и послѣ долгаго труднаго пути ей удалось найти свою дочь и, при общемъ ликованіи восторженной толпы, привезти домой свое сокровище.

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

А. ХАНЖОНКОВЪ и К°,

МОСКВА, ТВЕРСКАЯ, 26.

АДРЕСЪ ДЛЯ ТЕЛЕГРАММЪ: „МОСКВА — КИНЕМА". = ТЕЛЕФОНЪ № 77-85.

Драма въ таборѣ подмосковныхъ цыганъ.

КАРТИНА СОБСТВЕННАГО ПРОИЗВОДСТВА.

Подъ Москвою, близъ Кунцевскаго парка расположился таборъ цыганъ. Краса табора цыганка Аза имѣетъ двухъ поклонниковъ. Одному изъ нихъ Алеко удается повидаться съ нею наединѣ, гдѣ онъ узнаетъ, что она платитъ ему взаимностью. Возвращаясь со свиданія, около табора Аза встрѣчаетъ другого поклонника, который требуетъ отъ нея рѣшительнаго отвѣта на свое предложеніе. Оттолкнувъ его, Аза сообщаетъ ему, что она дала слово другому.

Счастливый Алеко посылаетъ сватовъ къ родителямъ Азы, отъ которыхъ получаетъ согласіе. Въ таборѣ начинается празднованіе свадьбы.

Въ разгарѣ веселья, отвергнутый соперникъ, зная страсть Алеко къ картежной игрѣ, подсылаетъ къ нему своего товарища съ предложеніемъ сыграть въ карты. Сѣли играть. Къ играющимъ присоединяется соперникъ. Алеко страшно не везетъ, проигравъ всѣ деньги, онъ ставитъ послѣднее свое достояніе лошадь. Карты брошены и лошадь переходитъ къ сопернику. Съ горестью Алеко прощается со своимъ вѣрнымъ товарищемъ.

Все проигралъ Алеко, осталась одна у него радость, его молодая жена. Но тутъ коварный соперникъ предлагаетъ ему послѣднюю ставку—его молодую жену. Увлеченіе игрой и желаніе вернуть все проигранное заставляютъ Алеко рѣшиться поставить жену на карту. Напрасно молодая жена умоляетъ его отказаться отъ этого безумнаго поступка, поздно, карта заметана и снова бита. Съ отчаяннымъ крикомъ бросается Алеко на землю. Таборъ всполошился и, узнавъ, въ чемъ дѣло, съ негодованіемъ изгоняетъ несчастнаго игрока. Такого позорнаго случая еще ни разу не было въ ихъ таборѣ.

Ночь спустилась на землю. Послѣ шумнаго дня таборъ заснулъ крѣпкимъ сномъ. Осторожно крадется Алеко къ табору и среди спящихъ ищетъ Азу. Онъ будитъ ее и умоляетъ пойти съ нимъ и выслушать его. Послѣ долгихъ колебаній она соглашается. Выйдя изъ табора, Алеко умоляетъ жену бѣжать съ нимъ. Онъ клянется ей, что будетъ честно работать и что таборъ снова приметъ его. Но Аза не можетъ простить нанесенной обиды: проигрыша ея въ карты, и не хочетъ покинуть своего новаго мужа и родного табора... Не смогъ Алеко помириться съ тѣмъ, что-бы жена его принадлежала другому. Закипѣла въ немъ южная кровь и, выхвативъ изъ-за пояса кинжалъ, онъ вонзилъ его въ сердце Азы. Аза лишь вскрикнула и, замертво упала.

Все погибло для Алеко. Добѣжавъ до крутого берега Москвы-рѣки, онъ бросился внизъ, и первые лучи восходящаго солнца освѣтили трупъ несчастнаго Алеко—жертвы демона азарта.

Длина 140 метровъ. Цѣна съ виражемъ 80 руб.

Телеграфный заказъ: Таборъ.

БЕЗПЛАТНО.

1908 1908

ТЕАТРЪ
LA SCALA

Загородный пр. 68, уг. Серпуховской.

IX СЕРІЯ РОСКОШНЫХЪ ВПЕЧАТЛѢНІЙ.

Съ 29-го Ноября по 6-е Декабря.

Только въ „La Scala" театрѣ можно видѣть такую прекрасную и обширную серію, мѣняющуюся еженедѣльно (по Субботамъ).

ПРОГРАММА.

Отдѣленіе I.

1. **Пилигримы и ихъ обряды.** (Снята съ натуры).
Картина 1-я—Религіозное шествіе. Картина 2-я—Цѣлебныя ванны. Картина 3-я—Прокаженная. Картина 4-я—Процессія.

2. **Скупой отецъ и бѣдный сынъ.** (Драма). Захватывающій жизненный сюжетъ.
Картина 1-я—Отецъ Плюшкинъ. Картина 2-я—Бѣдная семья сына. Картина 3-я—Просьба сына помочь. Картина 4-я—Отецъ отказываетъ въ помощи. Картина 5-я—Отца обокрали. Картина 6-я—Финалъ.

Отдѣленіе II.

3. **Дуракамъ и богатство не впрокъ.** (Комическій сюжетъ). Послѣдняя новинка.
Картина 1-я—Нѣтъ сдачи, будетъ за вами. Картина 2-я—Нигдѣ не минуютъ. Картина 3-я—Нищій мѣняла.

4. **Таинственный инкогнито или похищенная фермерша** (новость).
Картина 1-я—Заѣзжій домъ. Картина 2-я—Похищеніе дочери фермера. Картина 3-я—Въ замкѣ чародѣя. Картина 4-я—Погоня за похитителемъ. Картина 5-я—Замокъ. Картина 6-я—Побѣда.

Отдѣленіе III.

5. **Собака-сторожъ.** Первый разъ!!!
Картина 1-я — Смотри! сторожи! Картина 2-я — Воры. Картина 3-я—Собака донесла. Картина 4-я — Арестъ воровъ. Картина 5-я—Награда собакѣ.

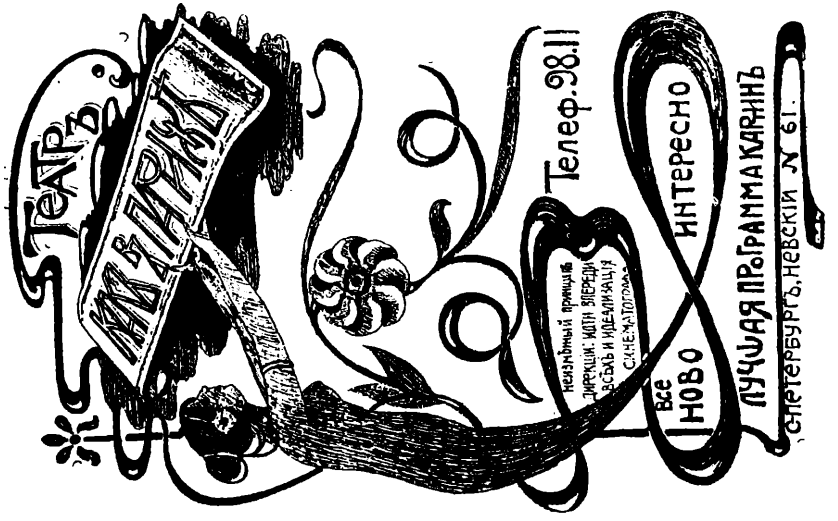
6. СЕНСАЦІОННАЯ НОВОСТЬ! **Медальонъ,** грандіозная драма изъ жизни. Роскошная серія въ дивномъ виражѣ.

Отдѣленіе IV.

7. **Затруднительный выигрышъ верблюда.**
(Веселый комическій сюжетъ).

По шумнымъ улицамъ Парижа глазамъ прохожихъ представилась необычайная картина: молодой человѣкъ скачетъ верхомъ на верблюдѣ

АНОНСЪ. Съ 6-го Декабря, пойдетъ единственно только у насъ сенсаціонная новость


ТЕАТРЪ
MARIGNY
Телеф. 98.11
неизмѣнный принципъ
ДИРЕКЦІИ: идти впереди всѣхъ и идеализація
С.И.ЧЕМАТОГОРОВА
Все
НОВО
ИНТЕРЕСНО
ЛУЧШАЯ ПРОГРАММА КАЯНИНЪ
С.Петербургъ, Невскій № 61.

1909
1909
Вновь открытый театръ по образцу заграничныхъ
CASINO de PARIS
Уг. Невскаго и Литейн. пр., 78—64.
СЕНСАЦІОННАЯ ПРОГРАММА
съ 5-го по 12-е Декабря.
Отдѣленіе I.
КОРИНВСКАЯ
ИДИЛЛІЯ
Антракть 5 минутъ.
Отдѣленіе II.
ВОСХОДЪ
И
ЗАУЛЛЯ ГОЛЛАНДА

БЕЗПЛАТНО.

Безпрерывно смѣняющіяся прекрасныя впечатлѣнія.

Въ стремленіи дать Петербуржцамъ интереснѣйшія быстро смѣняющіяся развлеченія.

MOULIN-ROUGE

пріобрѣлъ самыя дорогія и лучшія въ мірѣ приспособленія новѣйшей конструкціи, при посредствѣ которыхъ получаются прекрасныя впечатлѣнія

ТОЛЬКО ВЪ МУЛЕН-РУЖ

можно видѣть такую роскошную и обширную програму, мѣняющуюся еженедѣльно!!!

Программа

съ 26-го Іюня по 3-е Іюля 1909 года.

ПО ПЯТНИЦАМЪ ПЕРЕМѢНА ПРОГРАММЫ.

ОТДѢЛЕНІЕ 1-е.

Производство бочекъ. (Промышленно-техническіе научные снимки съ натуры).

Производство бочекъ—одно изъ кустарныхъ производствъ, которое тоже требуетъ особой тщательности и вниманія. Эта картина представляетъ намъ весь процессъ производства бочекъ, которые получаютъ массу назначеній, какъ-то: для сахара, рыбы, огурцовъ, воды и т. п. картина эта является для зрителей очень интересной, ибо не каждому пришлось видѣть эту отрасль кустарнаго производства.

Коломбо и его окрестности.

Великолѣпный снимокъ съ натуры въ естественныхъ краскахъ.

Коломбо—одинъ изъ удивительнѣйшихъ городовъ тропическихъ странъ. Съ одной стороны—рядъ типовъ полудикихъ народовъ: индусы, бедуины, арабы, своеобразныя строенія, пышная растительность, свойственная лишь экваторіальнымъ странамъ, а съ другой стороны—послѣднія усовершенствованія культуры, какъ трамвай, телеграфъ и электрическое освѣщеніе.

Мы будемъ правы, сказавъ, что Коломбо—это городъ контрастовъ.

Отдѣльныя картины.

1. Цырюльникъ.
2. Туалетъ.
3. Индусскій концертъ.

Антрактъ.

Théâtre „Express".

ОТДѢЛЕНІЕ 2-е.

Юдиѳь и Олоферхъ. Древне-историческая драма.

Красивая картина, въ искусно положенныхъ краскахъ, переноситъ насъ въ библейскую старину и разсказываетъ намъ о славномъ подвигѣ дочери іудейскаго народа Юдиѳи.

Халдейскій царь Навуходоносоръ послалъ своего генерала Олоферна покорить Палестину.

Юдиѳь вызвалась убить этого страшнаго полководца.

Въ легкихъ тканяхъ, съ полуобнаженнымъ прекраснымъ, гибкимъ тѣломъ она пробирается въ палатку Олоферна и здѣсь чаруетъ его своей красотой. Она манитъ его, обезсиленнаго ея чарами, къ ложу, гдѣ она припрятала мечъ, и обнимая одной рукой, она другой отрубила голову Олоферну.

Сперва въ ужасѣ, но потомъ съ сознаніемъ патріотическаго подвига, она сотрясаетъ предъ народомъ головой народнаго врага.

Вся эта короткая сцена, благодаря красивымъ, ритмическимъ движеніямъ Юдиѳи, пріобрѣтаетъ какую то чарующую силу, и зритель любуется этой женщиной, сознавая за ней непобѣдимую силу красоты.

Зло хитрѣе любви. Комическая.

Ревность и бурный темпераментъ бразильцевъ извѣстны всѣмъ.

Но увы, даже подобныя качества, въ связи съ неустрашимостью, отнюдь не даютъ полной гарантіи избавленія отъ излиш-

ЗДАНІЕ ОДЕССКАГО ЦИРКА

Коблевская 25.

Картины исключительно нравственнаго содержанія

ТЕАТРЪ

The Royal-Star

(за Рояль-Старъ)

Программа:

Съ 18-го Сентября 1910 г.

ПОСЛѢДНІЕ 7 ДНЕЙ

БОЕВАЯ ПРОГРАММА КАРТИНЪ

1-е Отдѣленіе.

Виды. **ВЪ КОНСТАНЦІИ** Виды.

УЖАСНАЯ УЧАСТЬ БОЛЬНОЙ

Чудная драма.

Бракъ съ настоящими устоями его очень часто конфлектъ совѣсть людей, доводитъ ихъ до тѣхъ жизненныхъ коллизій, которыя часто заканчиваются преждевременно выросшими могилами.

Этотъ печальный сюжетъ и трактуетъ картина.

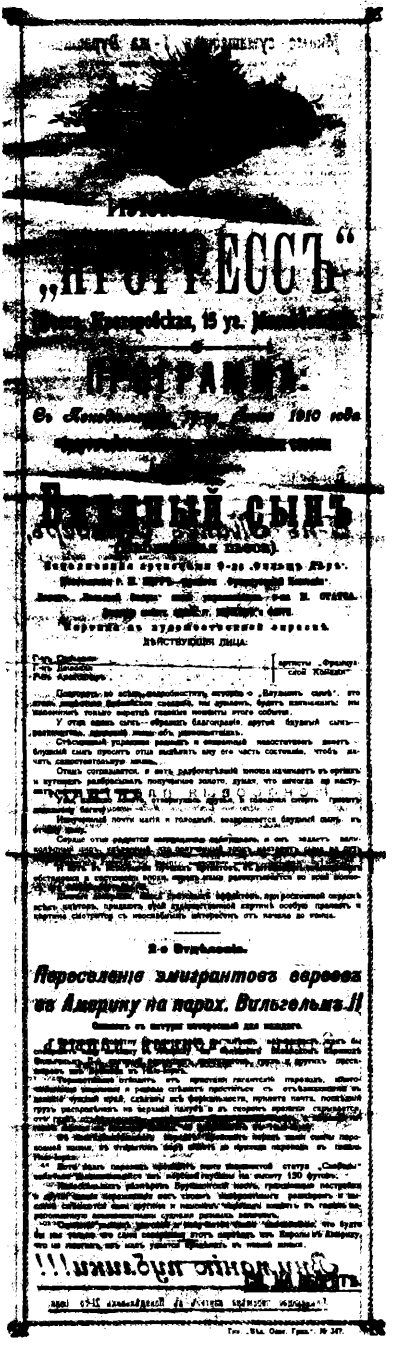
На экранѣ семья, состоящая изъ больной чахоткой жены и тяготившагося ею мужа.

Больную навѣщаетъ часто ея подруга—красавица Карсавина.

И вотъ мужъ несчастной влюбляется въ Карсавину.

Воспользовавшись ея отсутствіемъ, онъ бросается на колѣни передъ красивой женщиной.

Голова его кружится отъ нахлынувшихъ чувствъ. Страстныя объятія сливаются съ воспаленнымъ умомъ.



„ПРОГРЕССЪ"

Одесса, Преображенская, 15 уг. Дерибасовской

ПРОГРАММА

Съ Понедѣльника, 18 Сентября 1910 года

БЕДНЫЙ СЫНЪ

(Драма в 3-хъ актахъ)

Исполняется артистами Ф-ки „Фильмъ Д'Арт".

Режиссеръ А. Н. Ларинъ-Кравченко „Императорскій Большой Театръ".

Декорации Большого Театра, новый режиссеръ Ф-ки В. Старкъ.

Фильмъ снятъ, одобренъ, нарѣзанъ и снятъ.

Картина изъ художественной жизни.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Графъ Дебаранъ
Графъ Шиньонъ
Рене Клеберъ

артисты „Фильмъ Д'Арт"
слой Коклеръ

Повторяется по всему, разработанному автором о „Безумномъ сынѣ", это лишь подробности бывшихъ событій, мы прочтемъ, будетъ изложенъ; мы напомнимъ только моментъ главныя моменты этого событія.

У отца своего сына—образцъ благородства, другой безумный сынъ—развратникъ, дерзкій, лишь объ удовольствіяхъ.

Сумасшедшій управляетъ разнымъ и отдаетъ наслѣдствомъ лишь безумный сынъ просить отца подобаетъ ему его часть состоянія, чтобы начать самостоятельную жизнь.

Отецъ соглашается, и вотъ разбросанный сынъ начинаетъ въ оргіяхъ и путешествіяхъ разбрасывать полученныя деньги, думая, что автомобиль не настоящ[illegible]

[illegible]

Неожиданный почтальонъ, молодой, возвращается безумный сынъ, въ [illegible]

Сердце отца радостно [illegible] и отъ [illegible]

[illegible]

Конечно, [illegible] безумный, [illegible] сюжетъ картины, [illegible] и в картину смотрятъ съ неослабѣвающимъ интересомъ отъ начала до конца.

2-е Отдѣленіе.

Переселеніе эмигрантовъ евреевъ въ Америку на парох. Вильгельмъ II

Снимокъ съ натуры исключительно для экрана.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

№ 62. № 62.

ТЕАТРЪ

„ТАМАРА“

Одесса, Екатерининская, 21

Программы составляются изъ лучшихъ сюжетныхъ идейныхъ картинъ

„Тамара“—одинъ изъ самыхъ уютныхъ элегантныхъ театровъ-иллюзіоновъ въ Одессѣ.

Усиленная электрич. вентиляція гарантируетъ чистоту воздуха.

Ю. Р. Тип. „Сотрудникъ“. Одесса ул. Кондратенко 18.

Первоклассный театръ
Н. М. Пироговской.

„ХАМЕЛЕОНЪ"

Нѣжинская № 37.

Программа

Съ Понедѣльника 4-го по 6-е Іюля с. г.

Отдѣленіе 1-ое

СРЕДИ РОЗЪ

Оригинальный снимокъ съ натуры полный чарующей прелести

КОРОЛЕВСКОЕ ПОВЕЛѢНІЕ

Эта роскошная картина полна комизма и смотрится съ захватывающимъ интересомъ

Отдѣленіе 2-ое

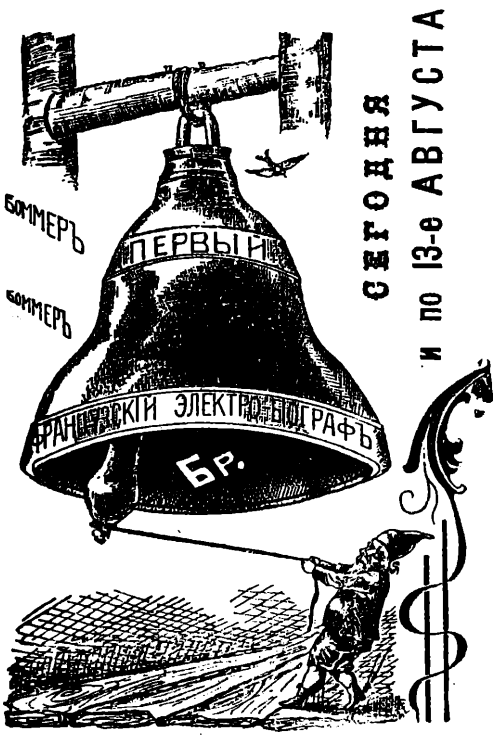
ГОСТИНИЦА

СМЕРТИ

№ 2.

Театръ Бр. БОММЕРЪ

Екатеринославская ул. № 6.



ПРОГРАММА

Отдѣленіе 1-е.

КОРМЛЕНІЕ УДАВОВЪ (Натура)

Отдѣленіе 2-е

Берите все, но честь оставьте (Драма)

Жанъ рѣшилъ покинуть родительскій домъ, такъ какъ никакъ не могъ видѣть Елену, которую онъ такъ крѣпко любилъ, жену Генриха, своего брата. Съ разбитымъ сердцемъ онъ уѣзжаетъ на Западъ, гдѣ надѣется заработать достаточно денегъ, чтобы выкупить заложенный домъ.

Мать Жана, почти лишившись зрѣнія, горюетъ, не получая отъ сына никакихъ извѣстій. Видя это, Генрихъ рѣшается поѣхать на поиски брата.

Проѣзжая по западнымъ лѣсамъ, дилижансъ, въ которомъ онъ ѣхалъ подвергается нападенію бандита. Генрихъ стрѣляетъ и ранитъ его... Бандитъ, Жанъ, голова котораго оцѣнена шерифомъ въ 1000 долларовъ. Генрихъ рѣшается пожертвовать собою

Смотри на оборотѣ.

ЛѢТНІЙ САДЪ И ТЕАТРЪ

И. И. ВОЛЬЧИНИ

уголъ Дмитріев. и Благов. улицъ.

ПРОГРАММА:

СЕГОДНЯ и до 28 августа.

Отдѣленіе 1.

АВІАТОРЪ

и ЖЕНА ЖУРНАЛИСТА

Часть I.

Психологическая драма изъ современной жизни.

КОЛОССАЛЬНОЙ ВЕЛИЧИНЫ.

Демонстрируется въ ТРЕХЪ большихъ отдѣленіяхъ.

Въ 10-ти отдѣльныхъ картинахъ.

1. Увлеченіе авіатора.
2. Расхрытое свиданіе у аппарата.
3. Планъ мести.
4. Исполненіе.
5. Мученіе совѣсти.
6. Блестящій полетъ.
7. Роковое письмо.
8. За одинъ поцѣлуй.
9. Я уѣзжаю.
10. Добрый совѣтъ.

Одинъ французскій авіаторъ по пріѣздѣ въ одинъ городъ, вовлеченъ во флиртъ съ прелестной супругой журналиста.

Мужъ сперва ничего не замѣчая, въ концѣ концовъ догадывается и даже незамѣченнымъ присутствуетъ на свиданіи влюбленныхъ, имѣющихъ мѣсто у ангара авіатора, гдѣ помѣщается его аппаратъ.

ПАУЗА 3 МИН.

Отдѣленіе 2

АВІАТОРЪ

и ЖЕНА ЖУРНАЛИСТА

Часть II.

Ревность подсказываетъ ему страшный планъ мести: онъ не будетъ стрѣлять въ своего противника—нѣтъ! Зачѣмъ себя губить! Онъ подпиливаетъ одну изъ туго натянутыхъ проволокъ аппарата и тихо уходитъ не

Боба-богатырь.

(Комическая).

Итакъ, Боба сталъ бродячимъ атлетомъ.

Со своей старшей сестрой и одной еще маленькой дѣвочкой бродилъ онъ по окрестностямъ большого города и давалъ представленія.

Однажды не въ мѣру ретивый стражникъ сталъ преслѣдовать Бобу за бродяжничество.

Во-первыхъ—онъ разстроилъ его представленіе, а во вторыхъ,—настигнувъ за городомъ повозку Бобы, рѣшилъ ихъ арестовать.

Но, видь, Боба малецъ собѣ на умѣ...

Онъ о чемъ-то пошепталъ со своей красивой сестрой, одѣтой въ трико, а самъ куда то исчезъ.

Едва вслѣдъ за этимъ къ повозкѣ подлетѣлъ стражникъ, какъ дѣвушка почти у него на глазахъ отъ испуга упала въ обморокъ.

Никогда еще не видалъ ретивый стражъ такой красавицы; онъ обладилъ ея руку и страстно принялся ее лобызать.

Но... въ этотъ моментъ онъ услыхалъ у себя за спиной гнѣвный голосъ своей жены, которую во время привелъ Боба и почувствовалъ сыплющіеся на него полновѣсные удары ея кулаковъ... Что только дѣлала она съ несчастнымъ!

Вотъ потѣшался-то Боба со своей труппой надъ глупымъ стражемъ.

Сеансъ оконченъ

Дирекція театра имѣетъ право замѣнить одну картину другой или совсѣмъ исключить одну картину изъ программы.

Дирекція театра „XX ВѢК"

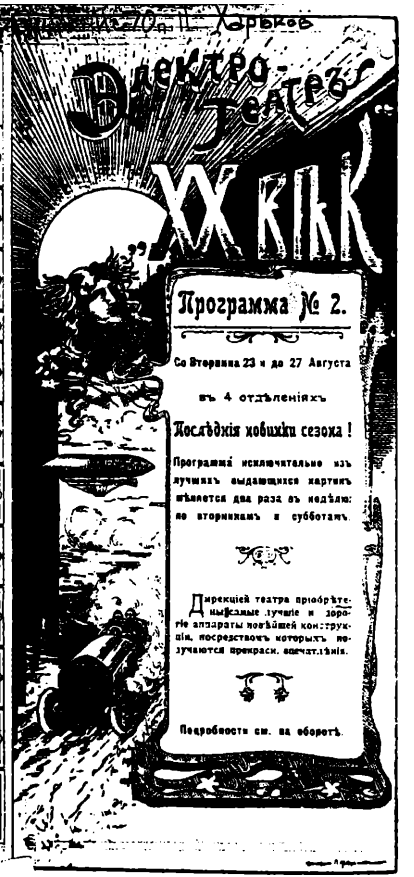
Печатать разрѣшаю за Полиціймейстера Сизовъ.
Типографія „Печатникъ" Рыбная 28.

ДИРЕКЦІЯ

ТЕАТРА „XX ВѢК"

Въ постоянномъ стремленіи дать своимъ многочисленнымъ и многоуважаемымъ посѣтителямъ наивозможно прекрасныя впечатлѣнія, кромѣ выбора **самыхъ лучшихъ и интереснѣйшихъ** картинъ какія только появляются въ синематографическомъ мірѣ, не жалѣя затратъ, на дняхъ пріобрѣла лучшіе въ мірѣ аппараты послѣдней новѣйшей конструкціи 1911 г. и картины получаютъ особую, **необыкновенную рельефность, абсолютную устойчивость на экранѣ и полное отсутствіе миганія.**

Дирекція.



Новость

Пардонъ Мадемуазель!

Спѣшите въ Иллюзіонъ „ГИГАНТЪ" посмотрѣть роскошнѣйшую по своей обстановкѣ и содержанію Художественную картину

ЖИЗНЬ

Льва Николаевича

Толстого

ТЕАТРЪ „ГИГАНТЪ"

Прохоровск. площ. соб. зданіе

А. И. Матвѣева

Съ Воскресенья 31 Іюля с. г.

Программа

Сверхъ программы

ЛЕВЪ Н. ТОЛСТОЙ

На днѣ замѣчательные слѣдующіе моменты изъ жизни

Часть 1-я. ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА

Посѣщаемое посѣщеніе Львомъ Николаевичемъ Москвы.

1. Левъ Николаевичъ въ сопровожденіи своихъ ближайшихъ друзей

Софья Андреевна семьи

въ сопровожденіи Чертковъ

Театръ

LUX-ROMA

(Свѣтъ-Рима).

Телефонъ № 275-й.

Съ 14-го Января

Новая роскошная программа.

Выдающаяся сенсація!

Кто хочетъ пережить сильныя впечатлѣнія, пусть обязательно посмотритъ картину:

БѢЛОЕ ПОКРЫВАЛО

Это лучшая драма, появившаяся на экранѣ. Сюжетъ, постановка и игра первоклассныхъ артистовъ захватываютъ зрителя съ момента появленія картины и постепенное нарастаніе впечатлѣнія заставляетъ зрителя, съ замираніемъ сердца ждать конца.

Въ 2-хъ большихъ частяхъ.

(См. на оборотѣ).

ПАРИЖСКІЯ ТАЙНЫ.

Драма въ 4-хъ большихъ отдѣленіяхъ, по знаменитому роману Евгенія Сю. Грандіозная картина длиною около 2500 аршинъ.

Колоссальный успѣхъ, выпавшій на долю безсмертнаго произведенія Евг. Сю, переведеннаго на всѣ европейскіе языки и выдержавшаго десятки изданій во всѣхъ странахъ, достаточно общеизвѣстенъ.

Что изъ насъ не зачитывался, хотѣ однажды въ жизни, захватывающими строками этого удивительнаго романа.

Дѣйствительно, нѣтъ другого произведенія въ равной степени доступнаго пониманію самыхъ широкихъ слоевъ читающей публики, настолько волнующаго читателя мастерскимъ развитіемъ интригъ и жизненностью своихъ героевъ.

Теперь, при содѣйствіи лучшихъ артистическихъ силъ и синематографа, характерныя фигуры дѣйствующихъ лицъ этой сложной драмы облекаются въ плоть и кровь, оживаютъ на полотнѣ экрана и еще живѣе заставляютъ зрителя сочувствовать своимъ переживаніямъ, будя въ немъ, то трогательное умиленіе, то глубокое отвращеніе и инстинктивную ненависть.

Наслѣдникъ иллирійскаго престола, эрцгерцогъ Рудольфъ, горячо любитъ дочь Мари, родившуюся отъ его тайнаго брака съ Сарою Макъ Грегоръ.

Молодая мать, узнавъ что отецъ ея мужа усиленно хлопочетъ передъ Ватиканомъ о расторженіи этого неравнаго брака и замысливъ устранить стараго эрцгерцога, посылаетъ своему брату письмо, съ просьбой о помощи.

Это письмо попало въ руки полиціи и Сарѣ ничего не оставалось, какъ бѣжать. Передъ отъѣздомъ она, изъ мести, оставляетъ малютку Мари у одной крестьянки, въ окрестностяхъ Парижа.

Электро-театръ „ЧИТАЛЕЙЛЯ".

Ошеломленный исчезновеніемъ дочери, Рудольфъ бросается на поиски ея, но ему удается узнать только то, что домъ, въ которомъ она жила, сожженъ грабителями и что малютка неизбѣжно должна была погибнуть въ пламени.

Съ этой минуты всѣ помыслы Рудольфа на розыски преступниковъ, которыхъ онъ считаетъ виновными въ смерти дочери.

Между тѣмъ Мари, вынесенная изъ пожара закоренѣлымъ злодѣемъ по прозвищу „Школьный учитель", живетъ среди подонковъ общества, терпя лишенія и даже побои.

И только черезъ 12 лѣтъ, Рудольфъ встрѣчаетъ уже взрослую Мари въ одномъ изъ парижскихъ притоновъ и не зная, что это его давно потерянная дочь, выкупаетъ ее у школьнаго учителя.

Но этимъ еще не закончились несчастія бѣдной дѣвушки.

Трое преступниковъ, среди которыхъ она выросла, воодушевляемые Сарой и ея братомъ, еще много разъ пытались погубить какъ ее самое, такъ и покровительствующаго ей Рудольфа.

Наконецъ, алчность толкнувшая „Школьнаго учителя" на попытку ограбить домъ Рудольфа отдала злодѣя въ его руки и помогла ему найти свою дочь и примириться съ преступной Сарой у ея смертнаго одра.

Черезъ горы Верберга,

Видовая.

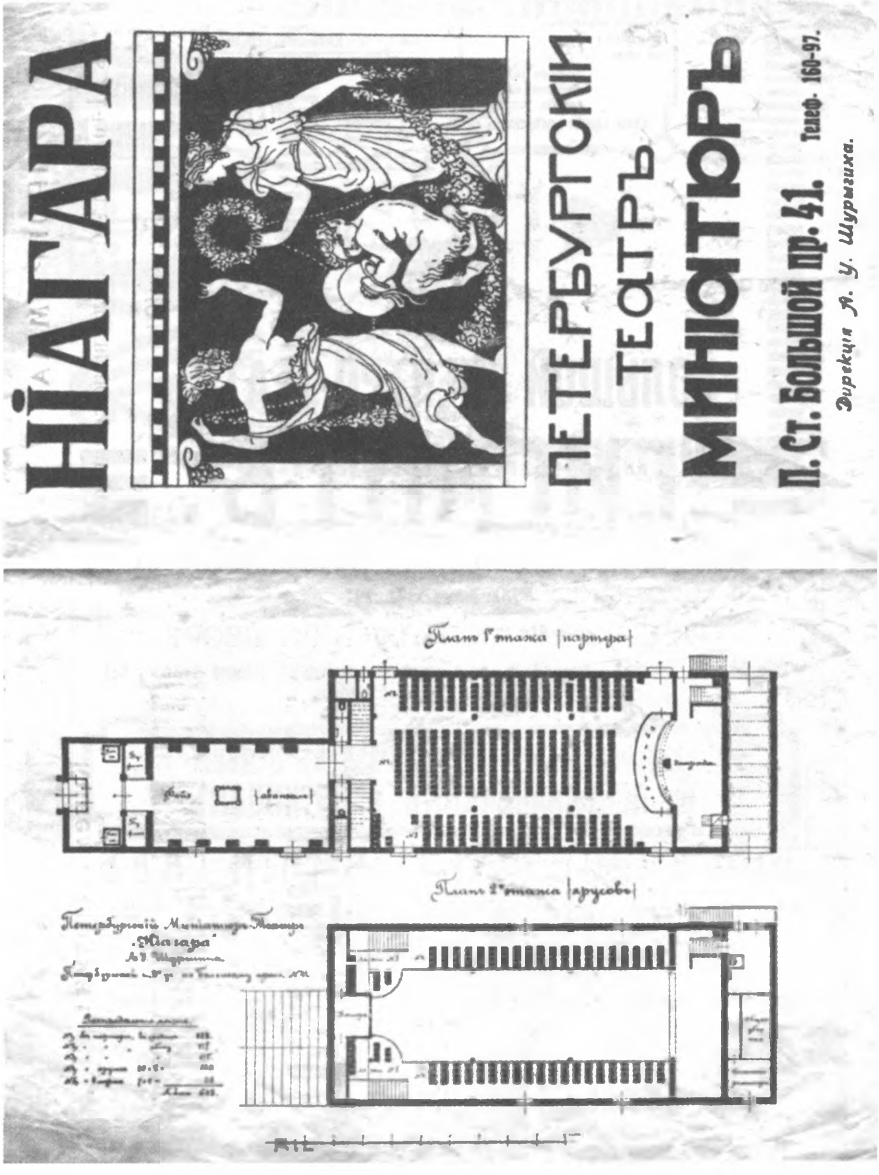
Литля съѣли.

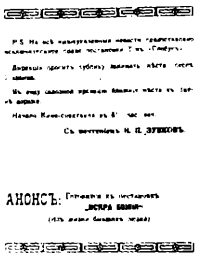
Комическая.

ПРЕДАННОЕ СЕРДЦЕ МАКСА.

Комическія сцены Макса Линдера.

Начало въ будни съ 5 час., а въ праздники съ 1 час. дня.
Въ случаѣ порчи картины дирекція вправѣ замѣнить другой


НІАГАРА
ПЕТЕРБУРГСКІЙ
ТЕАТРЪ
МИНІАТЮРЪ
П. Ст. Большой пр. 41.
Телеф. 160-97.
Дирекція Я. У. Шурыгина.
План 1 этажа (партера)
План 2 этажа (ярусов)



БЕЗПЛАТНО. БЕЗПЛАТНО.

БОЛЬШОЙ ЭЛЕКТРО-ТЕАТРЪ

„ГИГАНТЪ“.

Невскій пр., 100, противъ Николаевской ул.

Телефонъ 134-71.

ГРАНДІОЗНЫЙ ОСОБНЯКЪ ВО ДВОРѢ.

Только въ театрѣ „Гигантъ“ при обширной программѣ можно видѣть всѣ новѣйшія цвѣтныя картины.

ПРОГРАММА МѢНЯЕТСЯ 2 РАЗА ВЪ НЕДѢЛЮ
по ПОНЕДѢЛЬНИКАМЪ и ПЯТНИЦАМЪ.

ОБШИРНОЕ ФОЙЭ ЗИМНІЙ САДЪ.

Первоклассный чайный и фруктовый буфетъ.

Мѣста ненумерованныя.

ЦѢНЫ БИЛЕТАМЪ:

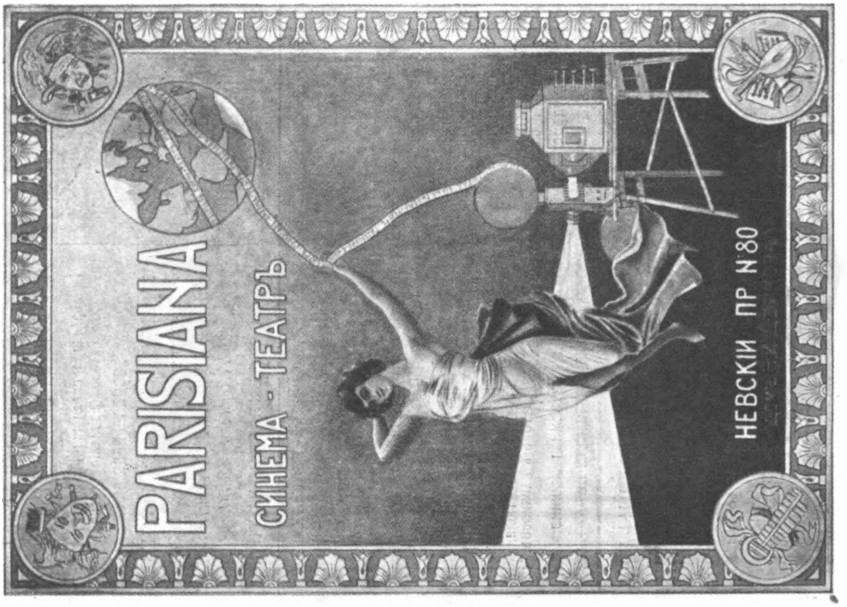
Ложи на 5 перс.	5 р. 50 к.	2-е мѣсто	75 к.
Купонъ въ ложу	1 „ 10 „	3-е „	50 „
Кресло	1 „ 50 „	4-е „	35 „
1-е мѣсто	1 „ — „		

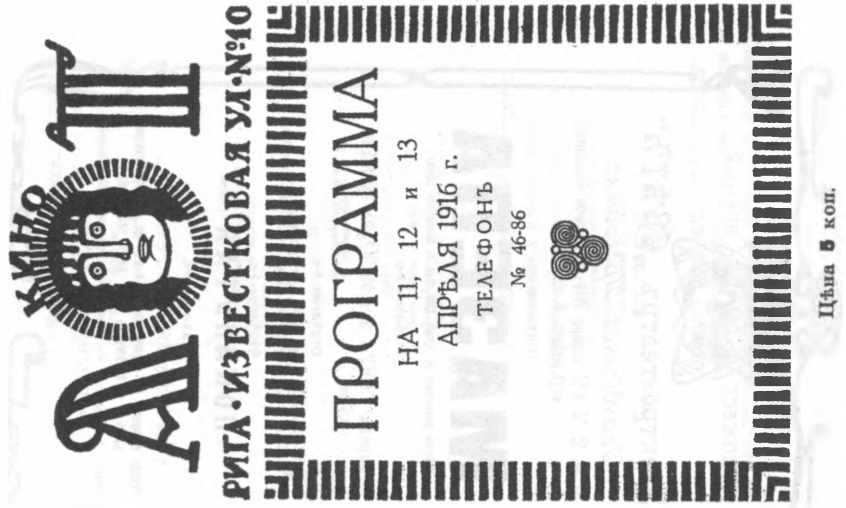
ДѢТСКІЕ: 1-е мѣсто 75 к., 2-е мѣсто 50 к. и 3 мѣсто 35 к.

Театръ открытъ въ будни съ 5 час., въ праздники съ 2-хъ час.
Окончаніе сеансовъ не позже 11½ час. вечера.

Храненіе верхняго платья 10 коп.

СНИМАТЬ ВЕРХНЕЕ ПЛАТЬЕ НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО.


PARISIANA
СИНЕМА - ТЕАТРЪ
НЕВСКІЙ ПР № 80


РИГА · ИЗВЕСТКОВАЯ УЛ · №10
ПРОГРАММА
НА 11, 12 и 13
АПРѢЛЯ 1916 г.
ТЕЛЕФОНЪ
№ 46-86
Цѣна 5 коп.

خودوژستوینی ایلکتروتیاتر

«سفریت»

بو گون 17-16-15-14 نجی مینوارده، کوریه‌جك چك رسملرك

پروگرامی

بیش آتدیلینده، آلتی کارتینده

۱) مازیپا (۸) پرده مصر باشنه ملاریده، واقع . . . درامه

۲) نجی آتدیلینده

۳) غلغ نهرینك ساحللری . . . . . (کمدیسی)

۴) صورت تورجی لیوبیتل . . . . . (کمدیسی)

۵) نجی آتدیلینده

۶) رسامنك ارج آکوری . . . . . (میلودراما)

۷) نجی آتدیلینده

۸) طالعلانمان . . . . . (درامه)

۹) نجی آتدیلینده

۱۰) قاراقنك جیلمسی . . . . . (کمدیسی)

بلسلر بیوم تولی کوریلوده ساعت ۲ دن باشلاناجاق.

بیوم مرسه کوریلوده ساعت ۲ دن ۱۱ گه قدر.

باس اژنه ایشکان کیمسه‌لرگه بلیتلر ساتیلمه‌جك‌در.

احترام ایله دیرکتور، نیاتری اداراسی

Типогр. Вл. Карташевъ. Печать свободна.

Товарищество „МИЗРАХЪ"
ОДЕССА, Базарная 50,18.
ТЕЛЕФОНЪ 59-72.

חברת „מזרח"
אודיסה.

Списокъ титровъ и кинематографическихъ картинъ 1-ой серіи:

„ЖИЗНЬ ЕВРЕЕВЪ въ ПАЛЕСТИНѢ".

I.

חיי היהודים בארץ־ישראל

ЖИЗНЬ ЕВРЕЕВЪ въ ПАЛЕСТИНѢ.

DAS JÜDISCHE LEBEN in PALÄSTINA.

II.

מסע בארץ־ישראל

Поѣздка въ Палестину.

Eine Reise nach Palästina

III.

בדרך בין אודיסה ליפו

По дорогѣ между Одессой и Яффой.

Untervegs zwischen Odessa und Jaffa.

1. Посадка пассажировъ на пароходъ.
2. Отходъ парохода.
3. „
4. Босфоръ.
5. „
6. „
7. „
8. „
9. „
10. „
11. Отъѣздъ изъ Константинополя.
12. Ая-Софія съ парохода.
13. Дарданеллы.
14. Смирнская гавань.

IV.

יפו ותל־אביב

Яффа и Телъ-Авивъ

Jaffa und Tel-Awiw.

15. Видъ Яффы съ моря.
16. Телъ-Авивъ.
17. Засѣданіе Телъ-Авивскаго вада.

V.

בית־מדרש למורות ובית־הספר לבנות

Семинарія и женская школа.

Lehrerinnenseminar und Töchterschule.

18. Семинарія и выходъ семинаристокъ.
19. Расхожденіе учениць по классамъ.
20. Работа учениць въ саду.
21. Возвращеніе съ работы.
22. Гимнастика учениць.

VI.

הגמנסיה העברית ביפו וטיול התלמידים

ЯФФСКАЯ ГИМНАЗІЯ и прогулка учащихся.

Das Hebräische Gymnasium zu Jaffa und ein Gymnasiastenausflug.

23. Видъ гимназіи.
24. Маршировка.
25. Прыжки.
26. На параллеляхъ.
27. Первый выпускъ учениковъ гимназіи.
28. Выходъ учениковъ изъ гимназіи.
29. Общая прогулка.

Начало представленій въ будни съ 3½ часовъ.

Въ праздники съ 1½ час. дня до 11½ час. веч.

ЗВѢРИНЕЦЪ-ТЕАТРЪ

Уголъ Садовой и Гороховой, д. Воденникова.

Живая, поющая и говорящая фотографія.

ВЪ ОСТАЛЬНОМЪ ПОМѢЩЕНІИ

выставка живыхъ обезьянъ, птицъ, рыбъ и проч.

Съ Понедѣльника, 19-го Октября,

НЕРОНЪ

или

ПОЖАРЪ РИМА

3-е ОТДѢЛЕНІЕ

Гастроли всемірно знаменитаго драматическаго артиста трансформатора **прозваннаго за-границей**

Человѣкъ Молнія
УГО УЧЧЕЛЛИНИ (настоящаго)
И ЕГО ДѢТЕЙ
АДЕЛЬЖИЗЫ (прозванной САРРОЙ БЕРНАРЪ) и АНДРЭ

Сегодня представлено будетъ:

ГРАНДЪ-ВІО

Комич. оперетта въ 1 актѣ, 9 лицъ 150 трансформацій.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

1. Прологъ . . . . . .
2. Прачка . . . . . .
3. Кавалеръ . . . . . .
4. 1-й Жуликъ . . . .
5. 2-й Жуликъ . . . .
6. 3-й Жуликъ . . .
7. 1-й Гвардеецъ . . .
8. 2-й Гвардеецъ . . . .
9. Полицейскій чиновникъ

Всѣ роли исп. трансформат. УЧЧЕЛЛИНИ одинъ.

Главный помощникъ *М. Бежанъ* Режиссеръ *Янни*
2-й „ *Н. Баланъ* Управляющій г. *Уччеллини А. Холодовъ.*

При театрѣ устроена электрическая минутная фотографія. Выполненіе всевозможныхъ фотографическихъ снимковъ и увеличительныхъ портретовъ.

Тип. «Сотрудникъ» Одесса *Дирекція Д. П. Ляшенко*

Перемѣна картинъ по Субботамъ и Вторникамъ

Театръ „ЭКСПРЕССЪ"
Д. П. Ляшенко

ОДЕССА, Дерибасовская № 26, противъ ПАССАЖА. Тел. № 23-88.

КАЖДУЮ СУББОТУ и ВТОРНИКЪ ПОСЛѢДНІЯ НОВИНКИ!

Необходимо прочитывать до начала демонстрированія картинъ

Дирекціи предоставляется право замѣнить одну картину другой обозначенной въ программѣ, а также, въ случаѣ порчи, совершенно отмѣнить ее.

ПРОГРАММА

Съ Субботы 19-го по 20-е Февраля 1911 года

I-е ОТДѢЛЕНІЕ.

1. Изъ быта Арабовъ Удивительно хорошіе снимки съ натуры

Эта картина представляетъ громадный этнографическій интересъ, его даетъ намъ нѣсколько наиболѣе яркихъ моментовъ изъ быта арабовъ. Вотъ сборъ винныхъ ягодъ и ихъ очистка. Вотъ отправка рогатаго скота въ Европу, въ высшей степени оригинальная сценка; на особыхъ блокахъ, упирающихся животными, поднимаютъ на берегъ корабля. Вотъ туземка, приготовляющая національное любимое кушанье арабовъ —„кускуу", родъ каши, приготовленной изъ просѣянной муки. А вотъ и мѣстное кафе, гдѣ передъ нами проходятъ интересные моменты время препровожденія арабовъ.

2. Соучастница Драма

Кѣмъ любуется въ настоящее время Парижъ? Окомъ говорятъ въ салонахъ и кто пожинаетъ лавры славы? Это безспорно всеобщая любимица, танцовщица Наперковская, Посмотримъ же теперь на нее въ заглавной роли предлагаемой пьесы. Артистка исполняетъ роль особы ея профессіи. По сценарію она—танцовщица. Гибкая, стройная, стрѣтная, съ глубокими темными глазами мечущими снопы сверкающихъ искрей—она всеобщая любимица, все склоняется къ ея ногамъ и самъ знаменитый банкиръ Роджеръ добивается ея взаимности, за которую онъ осыпаетъ золотомъ юную красавицу. Но артистка любитъ другого. Порочный сухой эгоистъ все забывающій за виномъ и игрой таковъ другъ ея сердца. Но какое дѣло женщинѣ до недостатковъ того кого она любитъ? она любитъ—и этимъ сказано все. Сегодня онъ пришелъ къ ней мрачный, разбитый безсонною ночью. Ему не везло и утромъ лопатка крупье унесла у него золотой. И игроку нужно денегъ, много денегъ, чтобы снова продолжать безумную игру. Женщина должна стать его соучастницей. Она со-

Спѣшите видѣть! **Вездѣ фуроръ!**

Театръ-Иллюзіонъ „Слонъ“

С. И. Саркизова и Ко. Мясоѣдовская 24,

Пріобрѣвъ заграницей самый послѣдній усовершенствованный
Аппаратъ Хронофонъ ЖИВОЙ ФОТОГРАФІИ

ПОЮЩІЯ И ГОВОРЯЩІЯ картины

Демонстрируя и совершая Европейское Турнэ побывавъ во многихъ большихъ городахъ заграницей а также въ Россіи, какъ напр.: въ Москвѣ, Петербургѣ, Кіевѣ, Варшавѣ, Ригѣ и др. городахъ. Будетъ демонстрироваться аппаратъ, который является **Чудо XX вѣка** Послѣднимъ словомъ науки и искусства въ области синематогр. **Всюду фуроръ!** и ничего общаго съ видѣнными до сего времени не имѣетъ т. к. картины минимально совпадаютъ со звуками исходящими съ аппарата, пѣніе, разговоры, шопотъ и пр. получаемые посредствомъ электрической энергіи и сжатаго воздуха, почему и получается полнѣйшая иллюзія чего и добивались долголѣтними усилія и великіе люди Эдиссонъ и другіе. Аппараты вѣсятъ десятки пудовъ, стоимостью 5000 р. Демонстрація производ. двумя спеціально опытными демонстраторами.

Съ 28 Февраля с. г. выступаютъ ПОЮЩАЯ КАРТИНА

ШАРЪ исп. знаменитая артистка **МЕЛИКЕТИ**

и Говорящая картина

„ОЙ ОЙ ВСЮДУ ДѢЛО СКВЕРНО“ исп ИЗВѢСТНЫЙ АВТОРЪ

Куплетистъ Любимецъ Московск. Харьковской Одесской публики **САРМАТОВЪ.**

А также будутъ демонстрироваться послѣднія боевыя новинки:

Рейнъ отъ Кельна до Бингена | **ЛЮБОВЬ АРИСТОКРАТА**
ДЕНЬЩИКЪ ЗАБАВЛЯЕТСЯ | **КЛІЕНТЪ изъ ПРОВИНЦІИ**
ГРѢХИ МОЛОДОСТИ | **Господинъ преслѣдуетъ женщинъ**

Еврейская свадьба Лэ Хаимъ. **(За жизнь)**

Россія и Польша, собственно говоря, единственныя страны, гдѣ евреи почти всецѣло сохраняютъ свою самобытность. Наблюдая поэтому особенности этой національности тамъ, гдѣ она „у себя дома“, мы видимъ что за отдающими ветхозавѣтной исторіей костюмами, за Моисеевымъ закономъ и Талмудомъ у нихъ есть еще жизнь, не менѣе богатая, чѣмъ какая-либо иная; и драмами и страданіями, и глубокими душевными переживаніями Вотъ Рохеле, красавица-дѣвушка, дочь всѣми чтимаго дряхлаго еврея Ребъ-Мойше. У нея не можетъ быть недостатка въ женихахъ когда ей

СМ. НА ОБОРОТѢ.

АРТИСТИЧЕСКІЙ ИЛЛЮЗІОНЪ
„Сфинксъ“
Варшава, Маршалковская 116.

БЕЗДНА

ИСТОРІЯ ПАДЕНІЯ ЖЕНЩИНЫ

Кинематографическая драма
въ 2-хъ частяхъ.

УРБАНА ГОДЪ.

Датскій Фильмъ Даръ.

ЛИЦА:

Ева Вангъ	г. Аста Нильсенъ
Падеръ Сваие	г. Н. Нергаардъ
Кнудъ Сваие его сынъ	г. Р. Динеесенъ
Рудольфъ Штернъ цирковый артистъ	г. П. Ромеръ
Кельнеръ	г. Штрибольтъ.

Артисты — Шансонистки — Апаши — Велосипедисты — Прислуга — Публика — Толпа.

Картина эта выполняющая часовый сеансъ пріобрѣтена въ исключительную всеобтвенность Пасв. О-ва „Сфинксъ“.

Запрещено перепечатывать.

Тип. Лепперта и К-о, Варшава.

Пауза 3 минуты.

Съ Субботы 4-го Іюля
ГАСТРОЛИ
извѣстныхъ Чешскихъ салонныхъ жонглеровъ
г-на **Жори** и м-lle **Потоцкой**

ЕЗДЪ ФУРОРЪ

ВЕЗДѢ УСПѢХЪ

ВЫХОДЪ ВЪ КОНЦЪ КАЖДАГО СЕАНСА.

Въ виду большихъ затратъ и малаго помѣщенія театра **цѣны** по Субботамъ, Воскресенымъ и праздничнымъ днямъ 1, 2 и 3 ряда 20 коп., остальные ряды 15 коп. мѣста на скамьяхъ 10 коп, въ остальные будніе дни **цѣны понижены**.

Аккомпанируетъ подъ картины извѣстный піанистъ **Миша Перчиковичъ** пользующійся у публики большимъ успѣхомъ.

Въ фойэ имѣется буфетъ съ прохладит. напитками

Въ случаѣ порчи картины Дирекція замѣняетъ ее другою.

Съ почтеніемъ **Дирекція**.

На основаніи Высочайше утвержденнаго Устава и учрежденія, 8 марта 1909 г. правило взимать сборъ въ пользу рублевъ и копеекъ, въ лежащ. бюджетъ зачислется дополнительный сборъ въ пользу Императрицы Маріи, отмѣченные нарядами безъ нумеръ билеты «свободительными».

Лиц. разр. 3 іюня 1909 г. Пос. цен. Корочинский Тип. „Сотрудникъ“ ул. Конкретовко 18 Одесса.

Либретто синематогр. картинъ № 135-й.
Электро-ЖЕЛѢЗНО-ДОРОЖНЫЙ театръ.
Asta Nielsen 1912.
АСТА НИЛЬСЕНЪ.
на 6 октября 1913 года.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТРЪ
„ОДЕОНЪ"
Со Среды, 4-го Апрѣля
колоссальная выдающаяся программа
до 1,500 метр.

Сегодня гвоздь программы.
Выдающаяся драма въ 2-хъ большихъ частяхъ 700 метровъ
ДАМА СЪ КАМЕЛІЯМИ
по роману Александра Дюма.
Роль МАРГАРИТЫ ГОТЬЕ исполнена міровой артисткой
Саррой Бернаръ

Любовь исчезла погибла жизнь.

ДРАМА.

Часто дочь любитъ одного, а ее прочатъ за другого, но дочь рыбака Дженъ настаиваетъ на своемъ и всѣми правдами и неправдами устраивается, наконецъ, въ своемъ гнѣздышкѣ съ любимымъ мужемъ, начинающимъ сыщикомъ Миллеромъ, выйдя за него несмотря на гнѣвъ и проклятія отца. Черезъ пять лѣтъ Джо увлекся флиртомъ съ хорошенькой переписчицей, и Дженъ, не желая быть лишней, переносить измѣну Джо, бросается со скалы на утесы. Разбитую, умирающую, ее находятъ побѣжавшіе на поиски отецъ и бывшій женихъ. Дженъ не нужна человѣческая помощь и ея душа жаждетъ отцовскаго прощенія, получивъ которое, она оставляетъ примиренная любившее и страдавшее тѣло.

ЕЯ СВѢТЛОСТЬ.

ФАРСЪ.

1-й актъ	2-й актъ	3-й актъ
Хадячая скромность.	Процессы молодости.	Хитрости любви.

Принцъ Кетценштейнъ-Дюренбургскій, желая устроить бракъ своей дочери Викторіи съ наслѣднымъ принцемъ Шлештадтъ-Ангерштейнскимъ, всячески расхваливаетъ прекрасныя душевныя качества и добродѣтели молодой дѣвушки. По его словамъ, Викторія—верхъ скромности, приличія, образцовая хозяйка, а между тѣмъ, въ дѣйствительности принцесса является полной противоположностью этому. Бойкая и рѣшительная она не желаетъ признавать выгодъ задуманнаго ея отцемъ брака и безцеремонно отвѣчаетъ отказомъ на предложеніе принца Отто. Въ наказаніе за эту выходку принцессу отправляютъ съ компаньонкой въ уединенное курортное мѣстечко, гдѣ въ это время лѣчится второй сынъ принца Ангерштейнскаго —Гансъ-Оскаръ. Молодые люди быстро знакомятся другъ съ другомъ, причемъ одна называется вымышленнымъ именемъ Генріетты Мюллеръ, другой лейтенантомъ Шульцемъ IV. Вскорѣ знакомство переходитъ въ пылкую любовь, такъ что придворной дамѣ приходится спѣшно вызвать отца Викторіи. Послѣдній является съ твердымъ намѣреніемъ какъ слѣдуетъ посчитаться съ дерзкимъ Шульцемъ IV, но его воинственный пылъ быстро пропадаетъ, когда онъ узнаетъ, что Шульцъ IV—принцъ Ангерштейнскій. Зато на этотъ разъ почтенному папашѣ не надо прилагать много усилій, чтобы заставить свою сумасбродную дочку отвѣтить „да" на предложеніе Ганса Оскара.

Драма въ кабарэ № 13

ФУТУРИСТОВЪ.

Въ 2-хъ частяхъ.

Участвуютъ г. Ларіоновъ, Гончарова, М-ЕЕ М., художникъ Максимовичъ, танцовщица Эстнеръ.

1) Футуристы готовятся къ вечеру въ кабарэ № 13. 2) Часы пробили 13. Футуристы собираются въ свое кабарэ. 3) Кабарэ футуристовъ. 4) Поэтъ А. Лотовъ передаетъ содержаніе картины стихотвореніемъ, посвященнымъ Наталіи Гончаровой. 5) Футуристическій Танго въ исполненіи г-жи Эстнеръ. 6) Посвященіе танца Наталіи Гончаровой. 7) Футуристическая четчетка. 8) Декламація футустихотворенія.

Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ. Ъ Ъ. Ъ.
03. 333. 333. 0.
ХА ДУР. ТАН.
ЕМ. ЕМ.
САНДАЛ. ГАДАЛ.
СИ СИ
ПА
НИ—Ц.

9) Жребій футу-танца смерти палъ на М-ЕЕ М. 10) Финалъ футу-танца смерти. 11) Футу-погребеніе. 12) Футу-судъ надъ футуристомъ за любовный поцѣлуй трупа. 13) Приговоръ футу-суда: „Исключается изъ числа футуристовъ". 14) Жизнь внѣ футуризма стала ненужна. 15) Футу-хладнокровіе къ смерти футуристовъ. 16) Жертва футуризма.—

Торговый Домъ женится.

ФАРСЪ.

ПАТѢ-ЖУРНАЛЪ

ХРОНИКА МІРОВЫХЪ СОБЫТІЙ.

ПРОГРАММА МУЗЫКИ:

Среда.	1. Фант. изъ оперы „Карменъ" муз. Бизе. 2. Серенада изъ балета „Арлекинъ и Дриго".
Четвергъ.	1. Увер. „Въ погонѣ за счастьемъ" Зуппе. 2. Вальсъ „Флиртъ" муз. Стэкъ.

Въ случаѣ порчи картины дирекція имѣетъ право замѣнить ее другой или же исключить изъ программы.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ ОБЫКНОВЕННЫЯ.

Редакторъ-Издатель Н. Хейфецъ.

Либретто-Картинъ № 400

Эл.-театръ „ПРОГРЕССЪ".

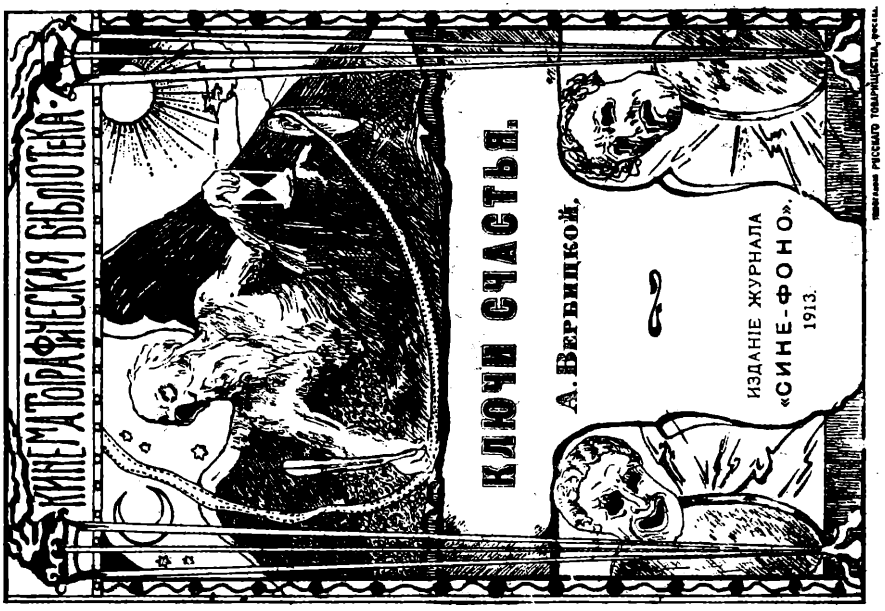
Канавино, Москов. шоссе д. бр. Кисельниковыхъ Тел. № 14-93

на 7 и 8 іюня 1913 г.

ФАНТОМАСЪ или неуловимый бандитъ

Исценированный романъ пьера Сувестра и г. Алленъ.
Драма въ 4-хъ частяхъ.

Фантомасъ наложилъ на городъ свою тяжелую руку и городъ застоналъ и заметался, безсильные поймать неуловимаго бандита. Первый разъ появился въ роскошномъ отеллѣ «Ройаль Палась», въ квартирѣ княгини Пелидовой. Княгиня только что получила изъ кассы сто двадцать тысячъ рублей и, возвратившись поздно ночью съ бала, положила деньги и драгоцѣнности въ ящикѣ своего стола. Вдругъ портьера раздвинулась, и передъ нею появился человѣкъ во фракѣ. — Не безпокойтесь!—произнесъ незнакомецъ и подалъ ей свою карточку. Затѣмъ быстрымъ движеніемъ, онъ выхватилъ деньги и драгоцѣнности и скрылся изъ закрытаго дома. Княгиня стала звать на помощь, сбѣжалъ весь домъ и нашли въ подъемной машинѣ раздѣтаго машиниста. Нелидова, дрожа, сжимая въ рукахъ карточку, на которой стали выступать бувы «Фантомасъ». Самъ знаменитый инспекторъ тайной полиціи Жувъ принялся за розыски Фонтомаса, но слѣды преступленія были заметены. Прошло не больше недѣли. и новое преступленіе созрѣло. Лордъ Бельтамъ, милліонеръ безслѣдно исчезъ, оставивъ безутѣшную вдову. Руководство розысками взялъ на себя инспекторъ полиціи Жувъ. Прежде всего, онъ отправился въ особнякъ княгини. Онъ засталъ ее въ слезахъ но на столикѣ лежалъ чей-то щегольскій котелокъ. Жувъ воспользовался моментомъ схватилъ его и прочелъ на подкладкѣ фамилію Грунъ. Подозрѣніе глухое и неясное закралось къ Жуву. Узнавъ какъ бы между прочимъ фамилію и адресъ Грунъ, о которомъ княгиня говорила о своемъ родственникѣ, Жувъ тотчасъ же отправился въ гостинницу гдѣ остановился родственникъ княгини. Здѣсь ему сказали вотъ уже пять дней не возвращается нашъ постоялецъ Въ тотъ моментъ когда осматривалъ большіе сундуки Груна вошли грузчики,—Приказано забрать Что-то странное... мелькнула въ головѣ Жува. Онъ тотчасъ велѣлъ вскрыть одинъ самый большой изъ сундуковъ. И всѣ съ ужасомъ от-



ПИКОВАЯ ДАМА

КИНО-ИЛЛЮСТРАЦІЯ

ПОВѢСТИ

А. С. ПУШКИНА.

І. Н. Ермольевъ, Москва.

Лиза.
(В. Г. Орлова).

Германнъ.
(И. И. Мозжухинъ).

Графиня Анна Федотовна.
(Е. И. Шебуева).

Граф. Анна Федотовна.
(Т. И. Дувинъ).

Графъ Сенъ-Германъ.
(Н. В. Панова).

Пиковая дама.

Пиковая дама означаетъ тайную недоброжелательность.
Новѣйшая гадательная книга.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

А въ незнатные дни
Собирались они
Частѣ;
Гнули—Богъ къ чрезмѣ—
Отъ шестидесяти
На сто;
И выигрывали
И отыгрывали
Мѣлокъ.
Тѣмъ въ незнатные дни
Занимались они
Дѣломъ.

Однажды играли въ карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незамѣтно; сѣли ужинать въ пятомъ часу утра. Тѣ, которые остались въ выигрышѣ, ѣли съ большимъ аппетитомъ; прочіе въ разсѣянности сидѣли передъ пустыми приборами. Но шампанское явилось, разговоръ оживился, и всѣ принялись въ немъ участіе.

— „Что ты сдѣлалъ, Сурминъ?" спросилъ хозяинъ.

— Проигралъ, по обыкновенію. Надобно признаться, что я несчастливъ: играю мараидолежъ, никогда не горячусь, ничѣмъ меня съ толку не собьешь, а все проигрываюсь!

— „И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставилъ на р у т е?.. Твердость твоя для меня удивительна".

— А каковъ Германнъ!—сказалъ одинъ изъ гостей, указывая на молодого инженера:— отъ роду не бралъ онъ карты въ руки, отъ роду не загнулъ ни одного короля, а до пяти часовъ сидѣть съ нами и смотрѣть на нашу игру.

— „Игра занимаетъ меня сильно", сказалъ Германнъ: „но я не въ состояніи жертвовать необходимымъ въ надеждѣ пріобрѣсти излишнее".

— Германнъ—нѣмецъ: онъ разсчетливъ, вотъ и все!—замѣтилъ Томскій.

— А если кто для меня непонятенъ, такъ это моя бабушка, графиня Анна Ѳедотовна.

— „Какъ? что?" закричали гости.

— Не могу постигнуть,—продолжалъ Томскій:—какимъ образомъ бабушка моя не понтируетъ.

— „Да что-жъ тутъ удивительнаго," сказалъ Нарумовъ: „что восьмидесятилѣтняя старуха не понтируетъ?"

— Тѣмъ вы ничего про нее не знаете?

— „Нѣтъ! право, ничего!"

— О, такъ послушайте! Надобно знать, что бабушка моя, лѣтъ шестьдесятъ тому назадъ, ѣздила въ Парижъ и была тамъ въ большой модѣ. Народъ бѣгалъ за нею, чтобы уви-

Рашит Янгиров (Москва)

Олег Лекманов

ТЫНЯНОВ И МЕРЕЖКОВСКИЙ*

В 1924 году Тынянов с упреком писал о Борисе Пильняке: «...в истории у Пильняка плохие источники – например, ни в коем случае нельзя считать авторитетом исторической науки Мережковского, а в "Kneeb Piter Kommondor" Пильняк его пересказывает»[1] ("Литературное сегодня").

Три года спустя М.М. Бахтин поделился со своей ученицей Р.М. Миркиной впечатлениями о недавно вышедшем романе самого Тынянова: «"Кюхля" носит тот же характер, что и трилогия Мережковского: это собрание материалов по схеме. Но если у Мережковского серьезные материалы, то у Тынянова и материалы плохие и схема плохая»[2].

Цель нижеследующей заметки – показать, что активное отталкивание Тынянова-романиста от "схем" Мережковского и усвоение Тыняновым-романистом базовых элементов этих "схем" непротиворечиво соотносятся друг с другом в рамках его концепции литературной эволюции.

В первую очередь отдадим должное бахтинской наблюдательности: следы соревнования с Мережковским и в разной степени успешных попыток преодолеть его влияние, действительно, отыскиваются едва ли не в любом художественном произведении Тынянова. Для большей наглядности кратко сопоставим здесь "Смерть Вазир-Мухтара" и "Александра I".

Их сходство и их полемическое различие, исподволь культивируемое Тыняновым, кажется очевидным как в целом, так и в мелких деталях. Начать можно было бы с того, что второй романист как бы подхватывает первого. Мережковский эффектно обрывает "Александра I" накануне 14 декабря 1825 года – Тынянов берет старт после этого дня. Само событие, ключевое для обоих романов, остается за кадром, но нити, в две стороны протянувшиеся от этого события, составляют основу повествовательной ткани произведений Тынянова и Мережковского.

Героя своего романа, князя Валерьяна Голицына, Мережковский, у которого персонажи всегда отчасти дублируют и отражают друг друга, сделал двойником Грибоедова. Вот Голицын, увиденный глазами романного Александра

---

* Я признателен А.А. Долинину, А.С. Немзеру, Р.Д. Тименчику и А.П. Чудакову, принявшим участие в обсуждении моего доклада на XII Тыняновских чтениях, положенного в основу настоящей заметки.

Одоевского: "сходство с Грибоедовым <...> в этой <...> как будто недоброй усмешке давно заметил он в Голицыне, и оно не нравилось ему <...>" (ч. 3, гл. 3). А вот из дневника самого романного Голицына: "Сочинитель Грибоедов живет у Одоевского. Они – друзья. А я не люблю Грибоедова. Иные – ножом, иные – пулей, иные – петлей, а он смехом себя убивает. Я, говорят, на него похож. Не дай Бог. Неужели и у меня такой же смех – точно мертвые кости из мешка сыплются? <...> Может быть, я не люблю его, потому что себя не люблю, боюсь его, как двойника своего" ("Записки князя Валерьяна Михайловича Голицына", ч. 3, гл. 6). Герой романа Тынянова – это уже и в какой-то степени – двойник вымышленного князя Голицына из "Александра I". Показать, что Мережковский схематизировал и обезличил сложный характер Грибоедова, – это, как представляется, входило в художественный замысел "Смерти Вазир-Мухтара".

Обоих беллетристов отличало пристрастие к анекдоту, к нелепым пророчествам, к словечкам эпохи – к детали, причудливо выламывающейся из обычного порядка вещей. С известной долей осторожности поэтику обоих романистов можно было бы назвать *поэтикой кунсткамеры*. Чтобы продемонстрировать отчетливое сходство между Мережковским и Тыняновым в этом отношении, достаточно будет процитировать здесь знаменитые зачины: "Очки погубили карьеру князя Валерьяна Михайловича Голицына" ("Александр I"); "На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой" ("Смерть Вазир-Мухтара"). Отсутствие прямых мотивных перекличек между двумя приведенными фрагментами лишь оттеняет, на наш взгляд, сходство материала и сходство приема, с помощью которого этот материал подается: мелкая, анекдотическая, но цепляющая внимание деталь соседствует с масштабным событием, личным или историческим (крушение карьеры главного героя у Мережковского; крушение эпохи 20-х годов у Тынянова)[3].

Впрочем, в целом ряде случаев они используют не просто типологически сходный, а общий – один и тот же материал[4]. При этом речь, на наш взгляд, должна идти о сознательном использовании младшим романистом тех же фактов, которые интерпретировал в своих книгах старший.

Так, и Мережковский (ч. 3, гл. 6), и Тынянов (вступление к роману) цитируют словцо Грибоедова о тайном обществе в России как о "сотне прапорщиков". И Мережковский (ч. 3, гл. 3), и Тынянов (гл. 5, 22-23) рассказывают историю дуэли между Шереметевым и Завадовским из-за танцовщицы Истоминой и приводят реплику одного из секундантов, гусара Каверина: "Вот тебе, Вася, и репка!". Весьма сходно изображают романисты Ивана Андреевича Крылова: "На своем обычном месте <...> сидит баснописец Крылов <...> лицо жирное, белое, расползшееся, как опара в квашне <...>" (Мережковский, ч. 1, гл. 2), – "На почетном месте сидел Крылов, раздувшийся, бледный и отечный" (Тынянов, гл. 2, 34). А также Греча и Булгарина. У Мережковского

"Грибоедов называет Булгарина своим Калибаном" – у Тынянова он говорит ему: "– У тебя журнал, сплетни, хорошая жизнь, Калибан Венедиктович", не забывая упомянуть о булгаринской полуводевильной Танте – "не то теще, не то жениной тетке".

Если мы уже перешли к деталям, перечислим здесь еще некоторые мотивные переклички. Стоит, наверное, сразу же отметить, что отсылками к роману Мережковского густо насыщены именно первые страницы романа Тынянова, из чего можно сделать вывод о скрытой полемике как о сознательной тактике. К середине романа дух соревнования с автором "Александра I" из "Смерти Вазир-Мухтара" почти выветривается – необходимость решать собственную творческую задачу перевесила изначальную установку.

Тыняновская характеристика декабриста Лунина – "Он не был легкомыслен <...> – он был *легок*"* (вступление к роману) противостоит доминирующему свойству того же Лунина, как оно изображено Мережковским: "<...> в слишком упорном взоре – что-то *тяжелое* <...> Он смотрел на него своим *тяжелым*, ласковым взором, и никогда еще Голицын не чувствовал так очарование этого взора" (ч. 5, гл. 4)[5]. Тыняновский коллективный портрет людей 20-х годов – «<...> у них был такой "масонский знак", взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие не понимали. *Усмешка почти детская*» (вступление к роману)[6] – восходит к многочисленным сходным индивидуальным портретам людей той эпохи из романа Мережковского: "– Русские дети взяли Париж, освободили Европу, – даст Бог, освободят и Россию! – восторженно *улыбнулся Рылеев и сделался еще больше похож на маленького мальчика*" (ч. 2, гл. 1); "<...> *улыбнулся* Пестель неожиданной, простодушной улыбкой, от которой лицо его вдруг изменилось, *помолодело* и похорошело" (ч. 2, гл. 3); Пестель "налил воды в стакан, насыпал порошок и, прежде чем выпить, *улыбнулся детски беспомощно*" (ч. 5, гл. 5). А тыняновское сравнение "Как затравленный унылый зверь, Грибоедов смотрел на свое черное платье" (гл. 1, 1) вызывает в памяти целую вереницу аналогичных сравнений из романа Мережковского, оправданных в его случае тем, что "Александр I" входит в трилогию "Царство Зверя" о русских императорах и заговорщиках.

Тыняновское уподобление Николая I женщине перекликается с близким сравнением, отнесенным Мережковским к Александру I: "Он привык, как женщина, много думать о том, что о нем говорят и что думают, и поэтому обращение его было не мужское" ("Смерть Вазир-Мухтара", гл. 2, 25) – «Что если вспомнят слова Наполеона: "Александр тонок, как булавка, остер, как бритва, фальшив, как пена морская; если бы надеть на него женское платье, то вышла бы прехитрая женщина"» (Мережковский). Тыняновское описание поведения Паскевича ("Он был занят недоверием к окружающим. Он все высматривал не смеются ли над ним" – гл. 5, 10) так же варьирует соответствующую характе-

---

* Здесь и далее курсив в цитатах везде мой. – *О.Л.*

ристику Александра I («"Подозрительность его доходила до умоисступления, – рассказывала впоследствии Марья Антоновна Нарышкина: – достаточно ему было услышать смех на улице и увидеть улыбку на лице одного из придворных, чтобы вообразить, что над ним смеются"» – ч. 4, гл. 3).

Возвращаясь теперь к началу нашей заметки, позволим себе сделать следующее предположение: расплывчато говоря своей молодой слушательнице о "серьезных" материалах Мережковского и о "плохих материалах и плохой схеме" Тынянова, Бахтин подразумевал в первую очередь метафизическую составляющую романов Мережковского и демонстративное отсутствие таковой у автора "Кюхли" и "Смерти Вазир-Мухтара".

Неудивительно поэтому, что противопоставление "плохих" и "хороших" схем отсутствует в горестном и жестком высказывании (1927) Лидии Яковлевны Гинзбург, которой метафизические устремления Мережковского совершенно не грели душу, как они грели душу Бахтину, но которой был дорог Тынянов – филолог и учитель в науке: «Недавно я заходила к Тынянову по делу; он прочитал мне несколько отрывков из еще не изданной части романа <...> Он с восторгом говорил мне о том, что всех охаял: ни одного порядочного героя, все ошельмованы. "Каково снижение?" – спрашивал он с веселостью изобретателя. И этот человек, литературовед почти гениальный, не понимает, что он показывает публике давно заплесневелый фокус, которому название (обратное общее место) придумал еще И.С. Тургенев. Достаточно посмотреть в Мережковского с его бестолковыми прапорщиками декабристами (в "Ал. I"), обжорливым и льстивым Крыловым, хитрым Жуковским и проч.»[7].

Автор "Кюхли" и "Вазир-Мухтара" воспринимал жанр символистского историософского романа à la Мережковский как глубоко периферийный для отечественной литературной ситуации конца 1920-х – начала 1930-х гг."Ахматова говорит, что Мережковский был бульварный писатель" – такова типичная оценка прозы Мережковского из 1931 года[8]. Почти не рискуя ошибиться, можно предположить, что тыняновское "снижение" должно было стать одним из тех конструктивных приемов, которые привели бы к "смещению системы" (в терминах Тынянова-филолога)[9] и возвращению исторического романа нового типа в центр этой системы, превращению его в "литературный факт". Тынянова в данном случае правомерно было бы сравнить с конан-дойловским Шерлоком Холмсом, пытающимся в одном из рассказов совершить преступление, пользуясь, как отмычкой, своим предшествующим сыщицким опытом.

Парадоксальным образом выразительные "снижения" Мережковского-романиста, бросавшиеся в глаза Л.Я. Гинзбург, Тыняновым, как близким современником, замечены не были, поскольку оказались начисто заслонены мистикой автора "Александра I". Сравним с оценкой творчества старшего писателя, данной В.Б. Шкловским: "Мистика — плохая мистика Мережковского — должна быть удалена, вычеркнута из его романов — и не за то, что она мистика, а за то, что она плохая"[10].

Как известно, Мандельштам, прослушав первые главы "Смерти Вазир-Мухтара", заметил, что ему это напоминает исторические балеты[11]. Он, конечно, не знал или не помнил о том, что "философским балетом" обозвал П.С. Коган исторические романы Мережковского еще в 1911 году[12].

Держал ли это в памяти Тынянов, которому мандельштамовское сравнение "явно не понравилось"[13] и который оскорблялся, когда его сравнивали с Мережковским?[14]

Примечания

1 ПИЛК. С. 163.

2 *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 тт. Т. 2. М., 2000. С. 410.

3 Не будем упускать из вида того, что с упоминания об очках Голицына начинается развертывание "грибоедовской" темы романа "Александр I".

4 Аналитический обзор использованных Тыняновым сведений о грибоедовском времени см., прежде всего, в работе: *Левинтон Г.А.* Источники и подтексты романа "Смерть Вазир-Мухтара" // ТТЧ. С. 6-14. Дело будущего – сопоставление исторических романов Тынянова (прошедшего в свое время филологическую выучку у С.А. Венгерова) с русскими историческими романами писателей второго и третьего ряда об Александровской эпохе.

5 Оставляем сейчас за скобками частный, но важный вопрос: насколько для Тынянова было существенным то обстоятельство, что фигура Лунина в романе Мережковского отчетливо спроецирована на образ Ставрогина?

6 Ср. далее в романе Тынянова: "Грибоедов сказал с открытой, почти детской улыбкой" (гл. 2, 8).

7 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 383. См. здесь же сопоставление "пустой многозначительности" "Восковой персоны" Тынянова с "подлинной многозначительностью" Мережковского (с. 415).

8 Там же.

9 ПИЛК. С. 255 и сл.

10 *Шкловский В.Б.* О Мережковском (1920) // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи – Воспоминания – эссе (1914-1933). М., 1990. С. 112.

11 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 44. Подробнее об этой мандельштамовской формуле см.: *Ронен О.* Устное высказывание Мандельштама о "Смерти Вазир-Мухтара" и тыняновский подтекст "Египетской марки" // ЧТЧ.

12 *Коган П.С.* Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Вып. 3. М., 1911. С. 80. Из работ, затрагивающих тему "Тынянов и Мережковский – беллетристы", особо отметим следующую: *Блюмбаум Аркадий.* Фрагменты поэтики "Восковой персоны" // ТСб 10; впрочем, в последовавшей затем книге автор сообщает, что "большинство положений" этой работы ему "пришлось пересмотреть" (*Блюмбаум А.* Конструкция мнимости. К поэтике "Восковой персоны" Юрия Тынянова. СПб., 2002. С. 21; о негативных оценках "Персоны" у Л.Я. Гинзбург см. с. 41-45).

13 Свидетельство А.В. Федорова (Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983. С. 99).

14 Свидетельство Л.Я. Гинзбург (*Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 417).

Елена Михайлик

БУЛГАКОВ, ШКЛОВСКИЙ, УЭЛЛС И "КОСНОСТЬ ЗЕМЛИ"

Михаил Булгаков носил монокль. Когда кампания против "Дней Турбиных" достигла апогея, Булгаков заказал несколько своих фотографий с моноклем в глазу и стал раздавать их друзьям.

Он использовал монокль – неизменную примету классового врага, присутствующую на всех антибуржуйских карикатурах, – как знак своей приверженности дореволюционным ценностям. И как нарочитый вызов тем, кто со всех трибун клеймил его контрреволюционером.

Интересно то, что в оплакиваемом Булгаковым дореволюционном мире данный зрительный прибор воспринимался совершенно иначе и был, как правило, видимым признаком германофилии или светской аффектации. Свой традиционалистский вес и значимость монокль приобрел в России только после Октября. В некотором смысле фотография с моноклем может считаться классическим примером булгаковского "высказывания", ибо Булгаков заявлял о своих консервативных ценностях, используя язык нового времени.

Первый его роман "Белая гвардия" начинался словами: "Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй". Этой строчке предшествовал еще более мрачный эпиграф, взятый из Откровения Иоанна Богослова: "И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими..." (Откр. 20, 12). Сам роман давал апокалиптическую картину осажденного мирового города, сначала сражающегося с "безвидной" бесформенной тьмой, а затем поглощенного ею. Книга пронизана ощущением катастрофы, причем катастрофы космической, где в конфликт вовлечены и яркий пятиконечный Марс, и багровая Венера. Злобная вьюга, провозвестившая конец старого мира в "Двенадцати" Блока, долго еще бушевала в текстах разных идеологических направлений.

Булгаков со своими персонажами разместился по противоположную – от нового мира – сторону снежной завесы, но там, где речь шла о природе и силе бурана, он оставался в рамках красно-белой биполярной мифологии.

В последней версии "Мастера и Маргариты" есть вопрос, "изменились ли эти горожане внутренне". И ответ:

> "Ну что же... они – люди как люди. ... Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их..." (Булгаков 1990: 123).

И читателям приходится положиться на мнение персонажа, ибо персонаж этот как никак является главным авторитетом в области человеческой природы и, конечно же, зла.

Что же изменилось в промежутке между "Белой гвардией" и "Мастером и Маргаритой"? Что заставило Булгакова допустить мысль о том, что вьюга страшного 1918 года и года 1919-го, еще более страшного, не внесла сколько-нибудь заметных изменений в мир – во всяком случае, в области профессиональной компетенции профессора Воланда?

Еще более интересно то, что это высказывание не только противоречит предыдущей позиции самого Булгакова, но и резко расходится с красно-белой мифологией, которая считала революцию полным разрывом с прошлым, исключала возможность существования невовлеченного наблюдателя – даже иностранные гости (Уэллс) были или "за нас", или "против" – и была равно принята постфактум по обе стороны разлома.

В 1924 г., еще до того как был завершен последний вариант "Белой гвардии", Булгаков открыл для себя новый жанр. Большая часть его прозы того времени была данью гоголевской фантасмагории и представляла собой бытовые и не вполне бытовые зарисовки с отчетливым запахом серы, что должно было казаться вполне естественным, ибо жизнь после конца света по определению фантастична. Однако повесть "Роковые яйца" относится к чрезвычайно популярному в 20-е годы жанру "научной фантастики".

На первый взгляд, сюжет "Роковых яиц" стоит на двух классических клише этого жанра – образе "безумного ученого" и истории неправильно употребленного изобретения. Повесть легко было воспринять как попытку пересадить "Пищу богов" Уэллса на тучные почвы нэпа. Виктор Шкловский в статье "Михаил Булгаков" (1926) назвал успех повести "успехом вовремя приведенной цитаты".

В этой же статье Шкловский выделяет принцип "общей техники романов Уэллса", позаимствованной Булгаковым, – "изобретение не находится в руках изобретателя". (Естественно, тут присутствует достаточно отчетливый намек на то, что Булгаков – точно такой же профан, похищающий приемы и не знающий, как и на что употребить свою добычу.)

Однако есть обстоятельства, которые не позволяют нам согласиться с мнением Шкловского – как высказанным, так и подразумеваемым. Ибо Александр Семенович Рокк, несмотря на характерный недостаток образования и избыток энтузиазма, не сводим к одному из механизмов сюжета – типичному уэллсовскому постороннему, случайно завладевшему вещью много умнее себя. Александр Семенович – представитель правительства с мандатом из

Кремля (профессору Персикову кажется забавным, что рок может нуждаться в "бумаге").

Более того, Рокк есть священное чудовище русского реализма – типический характер в типических обстоятельствах. Он – назначенец. Верный член партии, направленный на производство проводить партийную политику. К 1924 г. назначенец уже успел стать популярным персонажем советской литературы, хотя шеренга литературных назначенцев еще не пополнилась образами Давыдова из "Поднятой целины" и Алексашки Меньшикова из "Петра Первого". Но даже в 1924-м Рокк был уже фигурой достаточно знакомой, чтобы читатель знал, что безграничная энергия и безграничное невежество персонажа (заведующий птицеводческим совхозом не способен опознать куриное яйцо) являются не его индивидуальными свойствами – как это было бы у Уэллса, – а формообразующими приметами подвида.

Любопытно, что ангелы-хранители Персикова, с легкостью остановившие нашествие журналистов и иностранных шпионов, не смогли защитить профессора от Рокка. Это, впрочем, вполне естественно – даже ГПУ бессильно против фатума, особенно когда у фатума есть и соответствующий документ.

Как писала Мариэтта Чудакова, "Персиков гибнет <...> не осознав своевременно возможных последствий нормальной научной деятельности в ненормальной социальной действительности" (Чудакова 1991: 281).

Катастрофа как неизбежное последствие состояния общества – концепция, отдающая скорее собственно Марксом, а не фабианцем Уэллсом. Следует отметить, что в статье Шкловского это обстоятельство не рассматривается вовсе.

Но если Шкловский обходит молчанием социокультурную природу катастрофы, то генеалогию события, положившего бедствию конец, он рассматривает довольно подробно. С одной стороны, августовский мороз «равен бактериям, которые уничтожили марсиан в "Борьбе миров". С другой стороны, этот мороз уничтожил Наполеона. Вообще, это – косность земли, взятая со знаком плюс» (Шкловский 1990: 301).

Следует добавить к этому, что жестокий августовский мороз – это еще и типично булгаковский вариант счастливого избавления – катастрофа, отмененная другой катастрофой, как изгнание Петлюры из Киева Красной Армией. И вполне закономерный финал для сатирической повести.

Однако нам кажется любопытным, что Булгаков – эволюционист, паладин разума и нормы, полагает слепую косность природы единственной силой, способной ввести в рамки последствия человеческой деятельности[1].

Это обстоятельство заставляет задуматься – а было ли причиной катастрофы именно неправильное использование изобретения?

Потому что в следующем булгаковском произведении этого жанра открытие остается у создателя. Собственно, главной проблемой изобретателя является теперь невозможность избавиться от дела рук своих.

Если изобретение профессора Персикова обрушило в пучину бедствий окружающий мир, то профессор Преображенский принес катастрофу в собственный дом – и хотя дом этот после всех ужасных происшествий все же остался стоять, ему уже никогда не стать прежним. Преображенский, сам того не подозревая, создает гомункулуса – совершенного люмпен-пролетария. Каковой немедленно начинает использовать свои классовые атрибуты – от дешевой риторики до новоприобретенного револьвера – против своего создателя.

"Собачье сердце" также опирается на западную традицию. В повести можно найти отзвуки не только "Острова Доктора Моро", но и "Франкенштейна". Но если в романах Уэллса и Мэри Шелли причиной трагедии является неспособность ученого прометеевского склада наделить свое создание всеми свойствами человека, то в "Собачьем сердце" ошибка персонажа-творца заключалась в том, что он сделал свою работу слишком хорошо. То, что создал Преображенский, было воистину человеком – собаки все же, как правило, не принуждают к сожительству беззащитных машинисток, угрожая им сокращением штатов.

> "И поймите, что коты – это лучшее из всего, что он делает. Сообразите, что весь ужас в том, что у него уж не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе!" (Булгаков 1991: 161).

Последнее доказательство человеческой природы Шарикова не заставило себя ждать – гомункулус, вдохновленный "квартирным вопросом", написал донос на своего создателя, обвинив Филиппа Филипповича в контрреволюционных речах, меньшевизме и хранении оружия[2]. И только его уцелевшая собачья составляющая, та самая косность природы, позволяет Преображенскому и Борменталю превратить мерзкое человеческое существо в симпатичного пса.

В "Роковых яйцах" косность земли спасла страну от чудовищ, порожденных агрессивным невежеством[3]. В "Собачьем сердце" бастионом агрессивного невежества является гиперактивный домовый комитет (каковой естественно представлен неким инвариантом всех прочих комитетов, в том числе и тех, что не подлежат упоминанию). Однако ни Швондер с товарищами, ни куда более серьезные вышестоящие организации не имели отношения к созданию люмпен-гомункулуса.

Конечно, можно сказать, что Швондер внес существенный вклад в превращение пьяницы, балалаечника и мелкого воришки в по-настоящему жуткого совслужащего. Но это предположение опровергает и сам создатель Шарикова. Он утверждает, что поведение нового гражданина Страны Советов в основном диктуется личностью донора, Клима Чугункина, и что перевоспитать Шарикова физически невозможно. "Тут уж ничего не поделаешь – Клим"

(158). Так что домовый комитет прямой ответственности за метаморфозы Шарикова не несет.

Приходится заключить, что выделенная Шкловским уэллсовская схема "большая вещь попадает в руки профана, не способного ее понять", в данном случае совершенно неприменима. Полиграф Полиграфыч Шариков является произведением в высшей степени компетентного ученого – отчего последствия не становятся менее катастрофическими. При этом операция по приживлению собаке человеческого гипофиза описывается как "нехорошее, пакостное дело, если не целое преступление", а обратная процедура представлена уже как преступление несомненное – как с позиций морали (ибо не преступно ли отбирать у мыслящего существа способность мыслить?), так и с чисто юридической точки зрения. У этого своеобразного убийства есть даже некий исторический привкус – Борменталь пытается задушить Шарикова подушкой, как если бы начальник подотдела очистки был Павлом I, а не подзаборным пролетарием. И после того как дело было сделано, в квартире воцарилась "полнейшая и ужаснейшая тишина"[4].

Целый ряд критиков в разное время предполагали, что "Роковые яйца" и "Собачье сердце" на самом деле – сатирическая дилогия и что объектом сатиры являются задачи, которые поставила перед собой советская власть:

– построение нового мира;

– создание нового человека.

Согласно этой гипотезе, Булгаков попытался смоделировать ситуации, в которых эти цели могли бы быть достигнуты, и затем спроецировал результат на то, что в двадцатые годы считалось нормальной жизнью.

Катастрофические последствия эксперимента должны были продемонстрировать нежизнеспособность советской программы. Как сказал профессор Преображенский:

> "Ну так вот-с, будущий профессор Борменталь: это никому не удастся. Конечно. Можете и не спрашивать. Так и сошлитесь на меня, скажите, Преображенский сказал. Финита, Клим!" (159).

Но если целью Булгакова было всего лишь опрокинуть и дискредитировать утопические построения советской власти, почему он выбрал в качестве экспериментаторов ученых, не имеющих ничего общего с режимом и уж точно не разделяющих его идеологию? И почему Булгаков с его моноклем и консерватизмом изображает гордо носящих свои предреволюционные регалии профессоров в столь странном и пугающем виде?

Персиков похож на жабу и разговаривает "квакающим" голосом[5]. Гибель редкого экземпляра жабы суринамской он воспринимает куда более остро, нежели смерть бессменного институтского сторожа Власа. Его верный помощник, новый зоологический сторож Панкрат, относится к профессору с "мертвенным ужасом". Вспомним также "невинную" просьбу Персикова

расстрелять осаждавших его журналистов и готовность пользоваться электрическим оружием ГПУ[6] – и сделаем вывод, что у читателя были основания хотя бы усомниться в принадлежности профессора к роду человеческому.

Научная деятельность Персикова также представлена достаточно амбивалентно. Например, описывая какой-то мелкий эксперимент, Булгаков встраивает в эпизод точку зрения препарируемой лягушки.

> «Там, на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от страха и боли лягушка была распята на пробковом штативе, а ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп. <...>
>
> Лягушка тяжело шевельнула головой и в ее потухающих глазах были явственны слова "Сволочи вы, вот что..."» (10).

И уж не ее ли укоризненные глаза испугали потом Рокка во время его визита к Персикову ("в сыром темном отверстии мерцали безжизненно, как изумруды, чьи-то глаза" (43)).

Что касается чудесного открытия, то оно даже не подозрительно – автор просто не оставляет никаких сомнений относительно его природы. "Затем, конечно, камеры, в которых как в аду, мерцал малиновый, разбухший в стеклах луч". Организмы, подвергшиеся воздействию луча, резко меняются. "Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны" (14). Описывая последствия контакта с красным лучом, и рассказчик, и ассистент профессора Иванов, и сам Персиков все время используют слово "чудовищно".

Итак, открытие Персикова несло в себе зародыш катастрофы еще до того, как попало в руки к невежественным и преисполненным энтузиазма представителям советской власти на местах.

Профессор Преображенский, нераскаянный и неперековавшийся эпикуреец, неустанный исследователь, пожиратель гоголевских яств, противник насилия, любитель оперы и ненавистник пролетариата, не испытывает недостатка в человеческих свойствах, эмоциях и аппетитах. На протяжении всей повести он часто служит для автора своеобразным рупором, весело и решительно излагая слегка утрированные эволюционистские идеи самого Булгакова. В некотором смысле Преображенский – это воплощение давней булгаковской мечты. Он человек настолько влиятельный и нужный, что может защитить свое жилье от посягательств домового комитета. (По этому параметру он приходится близким родственником Бегемоту из "Мастера и Маргариты" – существу, которое может позволить себе сказать гражданам чекистам "Извините, не могу больше беседовать...".)

Однако при ближайшем рассмотрении образ Преображенского также обнаруживает явные признаки амбивалентности. Описывая операцию, учиненную над Шариком, рассказчик сравнивает Преображенского с языческим жрецом, вдохновенным разбойником и сытым вампиром. Во внутреннем монологе Шарика квартира профессора названа "похабной", а дела Филиппа

Филипповича "ужасными". Недаром экспериментатор творит свою некромантию, напевая "к берегам священным Нила...", – древний Египет считался едва ли не родиной черной магии.

И если мы обратимся в поисках корреляций к тексту "Белой гвардии", то обнаружим знакомую сцену – с тем же страшным электрическим светом, длинным операционным столом, золотыми пушками микроскопов и человеком в "жреческом кожаном фартуке". Это морг, куда Николка и Ирина пришли забрать тело полковника Най-Турса. В этом описании присутствует дополнительная подробность – невыносимый, отвратительный запах смерти и разложения.

А в глубинах "Мастера и Маргариты" существует громадный зал "освещенный тысячесвечовыми лампами", – в нем на трех цинковых столах лежат разлученные останки Михаила Александровича Берлиоза.

Таким образом, можно сказать, что в текстах Булгакова присутствует достаточно стабильная связь между ярким электрическим светом[7], лабораторными исследованиями и смертью[8]. Последний профессор в цепочке, начатой безымянным человеком в жреческом фартуке, – Воланд. Образная система Булгакова достаточно явно постулирует родство науки с той силой, которая творит благо только потому, что хочет зла. При этом изобретатели и открыватели у Булгакова, несомненно, хотят только блага.

Вернемся теперь к Виктору Шкловскому, как известно, послужившему прототипом для мелкого беса Михаила Шполянского в “Белой гвардии”.

Я полагаю, что выше в некоторой мере удалось продемонстрировать, что две рассматриваемые повести Булгакова не “сделаны из Уэллса”. Булгаков использовал сюжетные линии и повествовательные приемы, позаимствованные из Уэллса, модифицируя, опрокидывая и отбрасывая их по мере художественной необходимости.

Можно даже предположить, что основная функция Уэллса в булгаковских повестях – это роль реперной точки, координаты, позволяющей читателю оценить дистанцию между кошмарами туманного Альбиона и повседневной жизнью советской России. При этом следует помнить, что реальные последствия переноса одного западного изобретения на российскую почву были у всех перед глазами.

И в этом контексте любопытно, что Шкловский умолчал о литературной игре, заявлявшейся вполне открыто, – ассистент Персикова Иванов в “Роковых яйцах” прямо ссылается на Уэллса и “Пищу богов”.

Однако второе положение Шкловского – о позитивной роли косности – заслуживает дальнейшего рассмотрения, особенно в свете еще одной характерной черты булгаковской фантастики. В обеих повестях изобретение утеряно. За гибелью изобретения неизменно следует счастливый конец – густо окрашенный иронией, но от того не менее легитимный.

Итак, мы можем заключить:

– при несомненном восхищении наукой, Булгаков в этих повестях изображает работу исследователя как нечто само по себе сомнительное, чреватое смертью и бедствиями;

– после ликвидации изобретения ситуация возвращается к норме (заметим, что профессор Персиков, отстаивавший свою работу до конца, гибнет, а раскаявшийся профессор Преображенский остается в живых и даже одерживает победу над ненавистным домовым комитетом).

Это позволяет нам предположить, что "косность земли", о которой говорит Шкловский, может быть направлена не против собственно катастрофы, вызванной неправильным – или правильным – использованием изобретения, а против самого изобретения. Соответственно катастрофу можно рассматривать как избранный природой способ прервать путь изобретения и вернуть ситуацию в ее первоначальное – безопасное – состояние.

И здесь мы возвращаемся к вопросу – почему Булгаков рассматривает "со знаком плюс" ту "косность земли", которую он сам в "Записках юного врача" называл "тьмой египетской"?

Более того, в первой, неопубликованной версии "Роковых яиц" объединенные силы голых гадов, анаконд, крокодилов и страусов сделали то, что оказалось не под силу "белым гадам" Колчаку и Деникину, – победили Красную Армию и взяли Москву. В финальной сцене первой редакции огромный змей посреди мертвой Москвы обвивал кольцами колокольню Ивана Великого (Чудакова 1991: 281-282). В. Левшин утверждал, что альманаху "Недра" очень понравился этот вариант, – и все-таки Булгаков изменил концовку, пригласив в повесть "морозного бога на машине" и отдав победу "косности земли"[9].

Почему Булгаков решил восстановить статус-кво? Зачем "контрреволюционеру" спасать красную Москву – пусть даже и на бумаге?

Нам кажется, что фантастические повести Булгакова представляют собой нечто большее, нежели попытку опровергнуть советскую пропаганду.

Как и многие люди, пережившие конец своего мира, автор повестей жил в хронологической системе, в которой Армагеддон был событием вчерашнего дня. Булгаков не мог не попытаться определить свойства этого нового континуума, равно как и природу катастрофы, разрушившей прежний мир. Доктор Булгаков, в полном соответствии с научным методом познания, попробовал создать контролируемую и обратимую модель некоторых аспектов Апокалипсиса – и таким образом зафиксировать и описать механизмы этого события.

Результаты экспериментов, вероятно, удивили его. Ибо из них следовало, что Апокалипсиса вовсе не было, несмотря на страшную вьюгу года 1918-го. Катастрофа – сколь угодно ужасная – не обязательно подразумевает перемены. А в данном случае, возможно, даже указывает на то, что какие-то изменения все же возникли, но были пресечены.

И мы возвращаемся в мир "Мастера и Маргариты" – мир, где сбылись все страхи Турбиных, где террор стал образом жизни, где Степа Лиходеев,

обнаружив на двери Берлиоза казенную печать, немедленно делает вывод об аресте (возможность того, что Берлиоз, например, попал под трамвай, вовсе не приходит Лиходееву в голову), где незнакомец, подсаживающийся к вам и называющий вас по имени-отчеству, будет принят или за иностранного шпиона, или за сотрудника НКВД. Но все эти обстоятельства не отменяют существования страны и ее жителей[10].

Неудивительно, что Воланд с такой иронией говорит о техническом прогрессе:

> "– Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая...
> – Аппаратура! – подсказал клетчатый" (Булгаков 1990: 117).

То, что интересует Воланда, не изменилось и вряд ли изменится. И безумная гроза – летняя родственница вьюги из "Белой гвардии" – возвещает не конец света, но только конец истории – одной из многих.

Шкловский прочел "Роковые яйца" походя. Булгаков внимательно читал "Сентиментальное путешествие", опубликованное в 1923 г., и был знаком с мнением Шкловского о том, что главная проблема русской революции заключалась в том, что никакой революции не произошло:

> "От старой дореволюционной культуры он <Блок> уже отказался. Новой не создалось.
> Уже носили галифе. И новые офицеры ходили со стеками, как старые.
> А Катьку посадили в лагерь. А потом все стало как прежде.
> Не вышло" (Шкловский 1990: 243).

Так что, пройди он дальше Уэллса, Шкловский обнаружил бы, что его литературный противник фактически встал на его точку зрения. Хотя то несоответствие между создаваемыми человеком механическими и понятийными аппаратами и самим человеком, которое так огорчало Шкловского, для Булгакова было скорее фактором положительным. "Косность земли" и косность людской природы оставляли надежду на восстановление прежней, хотя бы частично человеческой жизни.

Михаилу Булгакову нравилось носить монокль.

Примечания

[1] Особенно если учитывать, что консерватизм самого Булгакова не шел дальше монокля и ботинок с прюнелевым верхом, а его творческая манера была очень многим обязана модернизму.

[2] Пожалуй, даже у Шварца создание не расправлялось с создателем посредством доноса.

[3] Я полагаю, что крамольная цитата из Гойи была встроена в сюжет вполне намеренно.

[4] Мариэтта Чудакова совершенно, на наш взгляд, справедливо связывает этот эпизод с опубликованным в 1926 году рассказом "Я убил", где врач нарушает клятву Гиппократа и убивает во время перевязки петлюровского полковника – негодяя и убийцу.

[5] Высказывались также предположения, что лысина Персикова, его манера демонстрировать собеседникам крючок из указательного пальца, прищур, а также инициалы В.И. должны связывать профессора с другим известным экспериментатором того времени.

[6] Последнее позаимствовано скорее у Жюля Верна, нежели у Уэллса.

[7] Красный луч профессора Персикова выделялся только из искусственного света.

[8] При этом Булгаков не имеет предпочтений и, подобно Абадонне, ко всем областям науки относится одинаково. См., например, профессора Евфросинова из пьесы "Адам и Ева" и его "солнечный газ".

[9] Можно было бы предположить, что Булгаков руководствовался соображениями цензурного характера, но известно, например, что Горький, которому "Роковые яйца" в целом понравились, жалел, что Булгаков не использовал "чудовищно интересную" картину похода гадов на Москву. И "Недра", принявшие повесть к публикации в первоначальном варианте, – похоже, не предвидели никаких идеологических нареканий.

[10] По черновикам "Мастера и Маргариты" можно проследить, как год от года менялось представление Булгакова о надлежащей реакции мироздания на советский строй. Мировой пожар, поглощавший столицу в ранних вариантах, в позднем тексте сведен к двум локальным поджогам. А от великой битвы свиты Воланда с Красной Армией на Воробьевых горах и вовсе осталось только состязание в свисте.

Литература

Булгаков М. Великий канцлер. М.: Новости, 1992.

Булгаков М. Две повести, две пьесы. М.: Наука, 1991.

Булгаков М. Собрание сочинений в пяти томах. Том первый. М.: Художественная литература, 1989.

Булгаков М. Собрание сочинений в пяти томах. Том пятый. М.: Художественная литература, 1990.

Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

Чудакова М. Неосуществившийся вариант судьбы // *Булгаков М.* Две повести, две пьесы. М.: Наука, 1991.

Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990.

Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» М.: Пропаганда, 2002.

Мария Котова

КАК СОЗДАВАЛАСЬ ПОВЕСТЬ М. ЗОЩЕНКО "ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЖИЗНИ"

В январе 1934 г. в издательстве "История фабрик и заводов" вышла книга "Беломорско-Балтийский канал им. Сталина: история строительства", в написании которой приняли участие М. Горький, Л. Славин, С. Буданцев, М. Козаков, В. Шкловский, Вс. Иванов, Вера Инбер, В. Катаев, Л. Никулин, М. Зощенко[1], А. Толстой и др. Книга, по замыслу руководившего издательством Горького, должна была являть собой образец коллективного творчества. Идея коллективного писательского труда, приравненного к работе производственных бригад, лежала в основе книг, выпускавшихся "Историей фабрик и заводов" (далее – "ИФЗ"). На протяжении нескольких лет Горький старался привлекать самых разных писателей для подобной деятельности, но без особого успеха, о чем с горечью сообщал Г. Корабельникову зимой 1936 г.: "Вижу, что лично Вами сделано все, что можно было сделать в условиях крайнего равнодушия наших литераторов к работам коллективного характера. <...> Это не снимает с нас обязанности продолжать попытки вовлечения литераторов в работу"[2].

Книга о строительстве Беломорско-Балтийского канала должна была не только продемонстрировать всему миру гуманность пенитенциарной системы СССР, способной перековать преступников с помощью физических работ, но и показать преимущества коллективного литературного труда над индивидуальным[3]. Об этом также свидетельствует статья И. Грузинского, касающаяся обстановки в редакции: "Именно создание книги о Беломорстрое ввело в отечественную литературу и упрочило понятие коллективной писательской работы. Характер и организационные формы постановки работы над этой книгой может служить образцом для всех коллективных начинаний"[4].

Книгу начали готовить к печати 22 августа 1933 г. после возвращения писателей из поездки на канал. Редакторами значились С. Фирин, М. Горький и секретарь редакции "ИФЗ" Л. Авербах, который выполнял основную часть работы и постоянно информировал о ее ходе Горького, уехавшего в конце октября – начале ноября 1933 г. в Крым[5]. Сначала между писателями были разделены автобиографии заключенных, которые нужно было литературно обработать, и сквозные темы книги: вредительство, борьба с прорывами, истории заключенных и рассказы об их перековке, описание технической

части строительства и т. д.[6]. Так, например, рядом с фамилией В. Шкловского в первом варианте плана книги значилось лаконичное: "Всю технику пишет т. Шкловский"[7]. К 20 октября первый этап работы над книгой был закончен – писатели сдали в редакцию готовые рукописи[8] и после этого началась самая сложная часть подготовки всего труда — надо было выработать окончательный его план и собранные авторские рукописи разделить на мелкие фрагменты, из которых формировались отдельные главы. И. Грузинский вспоминал: "В этом также участвовал весь авторский коллектив целиком. Каждые три дня авторы собирались, зачитывали свои рукописи, обсуждали их, перерабатывали, редактировали"[9]. И далее Грузинский сообщает, что если автор "не мог понять, что от него требуется <...> он подкреплялся соавтором, большей частью писателем, давшим наиболее ценные указания и поправки при обсуждении рукописи. Небольшие вставки просто дописывались всеми, кому они удавались, всем, кому они были нужны"[10].

Каждую главу в редакции перекомпоновывали и перемонтировали не менее чем по три раза[11], при этом главной проблемой оказалась разностильность, которая влекла за собой неоднородность фрагментов той или иной главы[12]. На выравнивание стиля и затушевывание швов в тексте ушло больше всего времени, а затем к уже готовому коллективному тексту Горький написал вступление (1-я глава – "Правда социализма") и заключение (15-я глава – "Первый опыт")[13].

Одна глава – 12-я являла собой разительное исключение из общего правила: ее под названием "История одной перековки" написал единолично Зощенко. В этой главе от первого лица повествуется о заключенном Абраме Исааковиче Ройтенберге: его жизни, воровских аферах и перековке в Белбалтлаге. Как же эта индивидуально написанная глава попала в книгу, главным и необходимым условием участия в которой была готовность к коллективному сотворчеству?

Чтобы попытаться объяснить этот факт, необходимо реконструировать в некоторых чертах историю поездки Зощенко на открытие канала. В письме к М. Шагинян от 18 августа 1933 г. писатель сообщал о своем нежелании отправляться на канал: «Еду на Беломорстрой в растрепанных чувствах – только что кончил свою повесть ("Возвращенная молодость". – *М.К.*) – надо бы править, а тут поездка»[14]. Однако он все-таки поехал с писателями смотреть на результаты "перековки" заключенных, и, скорее всего, принять участие в "экскурсии" ему предложил лично Горький, которому Зощенко не мог отказать[15]. В уже цитированном письме к М. Шагинян он писал: "Знаете, Горький очень вдруг расхвалил мою повесть. Я рад – не будет больших нападок – у меня что-то нервы слабоваты выдерживать нападения"[16]. Сразу по возращении Зощенко целиком погрузился в правку повести "Возвращенная молодость", чтобы отдать ее в печать для отдельного издания[17], и принимать участие в книге о строительстве канала, по-видимому, не собирался. В самом первом

литературном плане книги он среди будущих авторов не упоминается, но зато были названы имена И. Ильфа и Е. Петрова: "4 глава. Уголовник Пинсбург (дать биографию и стенограмма) (как подсобный материал Квасницкого)"[18]. Предполагалось, что Ильф и Петров обработают автобиографию заключенного Пинцбурга, которая затем будет разделена на куски и вмонтирована в другие главы, но в итоге участие соавторов в коллективной книге не состоялось[19].

Б. Лапин и Г. Гаузнер должны были дать для 1-й главы "4 сквозных биографии: Предсельсовета, Ананьев, Руденко, Ротенберг"[20]. Рядом стояла пометка: "Ротенберга делает Никулин" и ниже на том же листе: "Необходима беседа с ЯГОДОЙ И ГОРЬКИМ". Дальше в карточке значилась фамилия "Никулин" с пояснением: "1 глава. Ротенберг (подсобный материал Мирера о Квасницком)"[21], но по невыясненным причинам ни Лапин с Гаузнером, ни Никулин так и не написали биографии Ройтенберга. На этом и всех последующих этапах работы редакции имя Зощенко не упоминалось ни разу. Впервые его имя появилось среди авторов в статье "Писатели работают над книгой о Беломорско-Балтийском канале", помещенной 23 ноября 1933 г. в "Литературной газете": «М. Зощенко пишет о бывших "тридцатипятниках" Ройтенберге и Пинцбурге» [22]. Вскоре "Литературный Ленинград" с тревогой сообщал о том, что "никаких сведений, скажем, о работе М. Зощенко, которому также поручена глава в сборнике, у нас нет. Между тем последний срок сдачи материала в набор – 1 декабря"[23]. Все это свидетельствует о том, что Зощенко подключили к работе буквально в последние дни подготовки книги к печати. В своих воспоминаниях В. Тулякова-Хикмет воспроизводит диалог Н. Хикмета и Зощенко, состоявшийся в 1954 г. Н. Хикмет был удивлен тем, что писатель согласился принять участие "в этой страшной книге": "– Как? – сильно удивился он (Зощенко – *М.К.*). – Меня о сотрудничестве попросил сам Алексей Максимович! А Горькому я добром обязан"[24]. Что скрывается за этой фразой?

В сентябре 1933 г., когда Зощенко пытался издать свою повесть "Возвращенная молодость", он, вопреки ожиданиям, столкнулся с серьезными цензурными сложностями[25]. В октябре И. Груздев написал об этом Горькому: "По возвращении из Москвы я узнал, что наш Горлит <…> не то, что требует изъятия каких-нибудь мест, а вообще зачеркивает все целиком, наносит удар самому замыслу автора. <…> Сейчас он очень усталый поехать отдыхать (в Коктебель)[26]. Известие о запрещении опять сорвет его с места. Как бы помочь ему?"[27] С этим письмом Груздев прислал Горькому продолжение и окончание повести "Возвращенная молодость", напечатанные в 8-10-м номерах "Звезды" за 1933 г.

13 ноября 1933 г. в ответном письме Горький информировал своего корреспондента: "Прилагаю письмо в Горлит по поводу повести Зощенко. <…> Сообщите Михаилу Михайловичу – не волновался бы, отстоим!"[28] и добавлял: "Вы – верно характеризуете: замечательную вещь написал он!"

25 ноября Груздев сообщал Горькому: "Зощенко был очень растроган, узнав, что Вы приняли участие в его заботах. В течение месяца велись переговоры с горлитовскими работниками – Ваша поддержка поможет ему урегулировать вопрос с повестью окончательно"[29]. Присланное Горьким через Груздева письмо в Горлит с просьбой "пропустить" повесть оказало желаемый эффект. В.В. Зощенко отметила в своем дневнике: «В середине месяца (судя по всему, ноября. – *М.К.*) <Михаил> сообщил, что ему разрешают, наконец, "Возвращенную молодость", с небольшими "купюрами" в комментариях. <...> Говорил, что отношение к нему со стороны цензуры "почтительное"»[30].

По-видимому, Горький так высоко оценил новую книгу Зощенко не только потому, что в ней автор нанес "замечательно крепкий и меткий удар по мещанству"[31], но и потому, что главной темой "Возвращенной молодости" являлась чрезвычайно интересовавшая и Горького идея переделки человеческого сознания.

В своей повести Зощенко предложил читателям рецепт возвращения молодости и здоровья, главным элементом которого он считал сознательную "переделку всей психики" человека[32]. По мнению писателя, человек, попав в новые условия, должен перестроить и работу психики, а люди, "не попавшие в эту переделку, те люди <...> которые, вопреки всему, старались сохранить свои навыки и прежние традиции <...> они все терпят катастрофу"[33]. Очевидно, что в перековавшихся заключенных на Беломорско-Балтийском канале он видел подтверждение своей теории о том, что любой человек может управлять своей психикой и работой мозга[34]. О таком восприятии идеи перековки свидетельствует очерк Зощенко о Беломорско-Балтийском канале, названный, как и повесть, – "Возвращенная молодость" и помещенный 5 сентября 1933 г. в газете "Литературный Ленинград": "...писателя должна заинтересовать собственно единственная и громадная тема – подлинность перестройки и перевоспитания правонарушителей в обстановке труда. <...> И я на самом деле увидел подлинную перестройку, подлинную гордость строителей и подлинное изменение психики у многих (сейчас можно назвать так) товарищей"[35].

Примечательно, что Зощенко начал работать над повестью о Ройтенберге во второй половине ноября – после того как узнал, что Горький помог ему разрешить вопрос с публикацией повести без серьезных цензурных изъятий. Как кажется, Горький в октябре прочитал повесть Зощенко целиком и решил поручить именно ему литературную обработку истории перековки Ройтенберга, так как увидел в этих двух текстах (уже созданном и потенциальном) общее зерно. Зощенко, первоначально не собиравшийся участвовать в сборнике, в благодарность Горькому за помощь все же взялся в самый короткий срок написать о перековавшемся заключенном. Кроме того, ему нужны были деньги[36].

Зощенко начал работать над повестью о Ройтенберге в 20-х числах ноября, а уже 14 декабря 1933 г. в "Литературном Ленинграде" был напечатан

отрывок из нее – "История одной жизни". Для книги о Беломорканале глава была переименована, по-видимому, Л. Авербахом, который с письмом, датированным "до 23 декабря 1933 г.", прислал Горькому гранки книги и оглавление, где текст Зощенко назван "История одной перековки"[37].

По-видимому, разбить рукопись Зощенко на фрагменты и вмонтировать их в книгу составители просто не успевали, тем более что для этого пришлось бы вновь взяться за уже смонтированные остальные главы. Отказываться же вовсе от красочной биографии опытного афериста в редакции не хотели – Ройтенберг был очень яркой, живой иллюстрацией действительно перековавшегося преступника. Известный международный вор, аферист, в свое время невероятно богатый и удачливый, случайно на пароходе попал в Советскую Россию и был отправлен на строительство Беломорско-Балтийского канала. В лагере он сначала не хотел работать, но потом, после задушевных бесед с начальником отделения Сапроновым и чаепитий с ним, стал ударником производства. Он следил "за питанием лагерников", сделался младшим воспитателем, затем – старшим. А потом был продвинут еще выше. В книге он так говорит о себе: "А в настоящее время я – шеф штрафного изолятора и инструктор КВЧ"[38].

Ройтенберг упоминается и в отчетах о литературных вечерах, на которых писатели делились впечатлениями от поездки. В одном из таких отчетов (Ройтенберг ошибочно именовался в нем Ройтерманом) говорилось: «Н. Вагнер, бывший и на канале и на историческом слете каналоармейцев в гор. Дмитрове, дает портреты некоторых типов, которые "просятся" быть описанными. Вот, например, Абрам Ройтерман, никогда не работавший, имеющий 22 года мошеннического стажа, кочевавший не только по СССР, но и за границей, проповедывал, что работать должны "либо дураки, либо лошади". И вот – новый Ройтерман, который не хочет уходить со стройки...»[39]. История жизни и перековки Роттенберга оказалась необычайно важна для составителей. Настолько важна, что написанная перед самой сдачей книги в печать повесть Зощенко была включена туда целиком, не подвергаясь литературному монтажу.

Необходимо также отметить, что на фоне нейтрального стиля, максимально сгладившего индивидуальные черты писателей, повесть Зощенко с характерными для него синтаксисом и лексикой выглядела еще более чужеродно.

"История одной жизни", написанная, как мы попытались показать, под воздействием Горького, интересна в первую очередь в свете языковых задач, которые писатель ставил перед собой в начале 30-х гг.В это время Зощенко экспериментирует с различными жанрами – в 1929 г. выпускает книгу "Письма к писателю", в 1933 г. – уже упоминавшуюся повесть "Возвращенная молодость", вызвавшую широкий резонанс в писательской и научно-медицинской среде. Автор попытался, по его словам, "сделать равномерный упор как на беллетристической повести, так и на серьезных комментариях. Одно пополняет другое и в конечном счете дает единую картину"[40]. Как кажется, повесть "История одной жизни" стала еще одним жанровым и языковым опытом, а

выработанные в процессе этого эксперимента приемы определили развитие прозы Зощенко в 1930-е гг.

В первой половине десятилетия он принимается за сложнейшую задачу построения нового языка литературы и, как пишет М.О. Чудакова, "отходит от своего проверенного многолетним успехом у читателя пути, чтобы написать вещи гораздо менее выигрышные, но крайне важные для него самого"[41]. Он выступает в роли реформатора и общего литературного языка, пытается создать образцовый, понятный читателю язык, который дал бы возможность писателю говорить "от себя", выразить себя в прямом авторском слове[42]. С другой стороны, Зощенко был озабочен тем, чтобы разрыв между этим искомым языком и существующим повседневным, разговорным – был невелик[43]. В повести "История одной жизни" он делает первые подступы к решению им самим поставленной литературной задачи.

Как и другие авторы книги, Зощенко получил машинописную копию автобиографии героя, о котором писал. Этот текст представляет собой связный рассказ о себе, написанный для конкурса, объявленного руководством Белбалтлага[44]. Предполагалось, что статьи о строительстве канала, которые нужно было сдать до 1 октября 1933 г., войдут в книгу "Беломорско-Балтийский водный путь", а авторы лучших статей получат денежные премии[45]. Косвенно это подтверждается словами Зощенко в повести: "Этот человек за несколько дней до своего выхода на волю написал свою биографию. И эту биографию дали мне для литературной обработки. Его удивительная жизнь, описанная им самим, – необычайна. Но еще более необычайна перемена его жизни.

На 26 машинописных листах А. Ройтенберг изобразил свою жизнь с детства до 1933 года[46]. Предваряя повествование Ройтенберга, Зощенко пишет: «Я "причесал" эту рукопись. Но я сделал это как бы рукой самого автора. Я сохранил его язык, его стиль, его незнание литературы и собственный его характер»[47]. Впервые повествование (пока только в начале и в конце повести) ведется от автора напрямую, без масок-посредников, и "мы постоянно слышим твердый голос человека, знающего, что он хочет сказать и какими именно словами"[48]: "Скажу правду, я скептически подошел к вопросу о перевоспитании. Я полагал, что эта знаменитая перековка людей возникла на единственном и основном мотиве – на желании выслужиться, на желании получить волю, блага и льготы. Я должен сказать, что в общем счете я чрезвычайно ошибся"[49]. То, чего Зощенко не мог добиться в только что законченной "Возвращенной молодости", оказалось единственно возможным в "Истории одной жизни". Как отмечено исследователем, форма документального материала, послужившего основой повествования, существенно повлияла на поэтику повести[50]. Действительно, писатель почти целиком перенес лексику автобиографии (язык героя) в повесть и не добавлял "зощенковских" словечек, которые принесли ему славу в 20-е гг., т. к. действовал в рамках совершенно другой литературной задачи. На машинописном экземпляре автобиографии пометок Зощенко практически

нет — размечена разбивка на главки и кое-где его рукой внесена небольшая стилистическая правка[51].

Писатель также несколько сократил описания приключений главного героя в разных странах и, наоборот, расширил часть повествования, связанную с его пребыванием на канале. Так, одну фразу Ройтенберга: "Работа оказалась очень тяжелой" (л. 21) Зощенко развернул в подробное описание душевного состояния: "Мне тут очень не понравилось. И хотя была весна, но тут лежал снег. И природа была чахлая, и так мне было тут удивительно тяжело, что я не предвидел конца. <...> И я приехал на этот пункт, как на кладбище. И тогда шел дождь, и деревья тут были маленькие, и даже травы не было, и только торчали камни, и я думал, что я на этих камнях помру, не дождавшись новой участи" [52].

Протокольный стиль автобиографии Ройтенберга Зощенко оживил многочисленными диалогами. Так, центральный эпизод повести, изображающий разговор Ройтенберга с воспитателем Сапроновым, после которого заключенный полностью перековался, в автобиографии занимает 5 строк: «Я пришел, у него был приготовлен чай, печенье, хорошие папиросы. Он начал со мной разговаривать, спрашивать кто я такой и начал меня убеждать. Говорит: "Ты везде побывал и видишь какая заграницей воспитательная политика". И угощал меня. На следующий день я уже дал не 38, а 87 процентов» (л. 22). Зощенко превращает этот небольшой эпизод в целую главку и дописывает патетическую речь Сапронова: "Вот ты везде побывал и везде видел, какая за границей воспитательная политика. Тебя крошили дубинками и били в морду. Но мы не за приличное отношение требуем работы. Да, конечно, у нас не рай. У нас трудно. Но если бы у нас был рай – к нам бы все стремились и делали бы преступления. Но мы этого не хотим. А мы требуем работы – мы работаем для себя, а не для капитала. И мы хотим, чтоб наша страна процветала"[53]. Таким же образом были сочинены и другие диалоги Ройтенберга – с заключенными-отказниками, которых он призывал работать, и с начальником 7-го отделения Прохорским[54]. Зощенко добавил несколько идеологических мотивировок, которые должны были выразительнее показать процесс перековки, скупо поданный в исходной автобиографии.

И все же наибольшим изменениям текст подвергся не на уровне лексики и идеологических мотивировок, а на уровне синтаксиса. "Причесывая" автобиографию Ройтенберга, Зощенко не ставил перед собой задачу "исправления", приближения стиля к нормам литературного языка, что обычно подразумевается при обработке писателем текста, написанного непрофессиональным автором. Зощенко, наоборот, самой последовательной правке подверг синтаксис оригинала, чтобы имитировать разговорную речь рассказчика, отсутствовавшую в автобиографии. Вместо того чтобы сделать текст более литературным, пригодным для включения в сборник, Зощенко добивался обратного эффекта устного рассказа. При этом он использовал два устойчи-

вых приема – во-первых, длинные предложения разбивал на ряд коротких и, во-вторых, включал в текст сказовые конструкции, начинающиеся с союзов "и", "и вот", "и тогда", "а" и т. д.[55]. В автобиографии Ройтенберга таких фраз, начинающихся с союзов-связок, – 3% от общего количества. У Зощенко количество фраз такого же типа вырастает до 20% от общего числа предложений. При этом Зощенко не пользуется этими конструкциями во вступлении и заключении, написанными от его лица, а включает их только в повествование от лица Ройтенберга. Например, Ройтенберг пишет: "У моего отца было пять сыновей и две дочери. Самый старший это я" (л. 1). В повести Зощенко меняет синтаксис фразы: "А у отца было пять сыновей и две дочки. А самый старший был я"[56]. Или: «Затем я начал заниматься в школе плохими делами. Например украду книги и продам букинисту, а на это куплю лакомств. Сперва это не замечали, а потом увидели и позвали мою мать и сказали: "Ваш сын занимается нехорошим делом, возьмите его из школы". <...> Я стал опять воровать, ходил по базарам» (л. 1-2). Ср. в повести: "Тогда, чувствуя себя обиженным судьбой, я стал в школе таскать книги и учебники и продавал их букинисту. А на эти деньги тоже покупал себе лакомства. И, делая так, я думал: я свое возьму. Но вот меня заметили в этом некрасивом деле. И вот позвали мою мать. <...> И вот я перестал ходить в школу. И я стал ходить по базарам"[57]. Позднее Зощенко будет активно пользоваться этим приемом имитации устной речи, особенно в "документальных" (написанных на основе документальных материалов) повестях середины 30-х гг."Черный принц" и "Возмездие". По подсчетам М.О. Чудаковой, в "Черном принце" "заметное предпочтение" оказано синтаксическим ходам, («особенно "и вот", заместившее собой письменное "таким образом"»), позволяющим сохранить структуру устного рассказа[58].

По-видимому, повесть Зощенко показалась сильно выбивающейся из всего сборника не столько по лексике (специальных, жаргонных слов в повести крайне мало), сколько из-за синтаксиса, ориентированного на передачу устной речи. Остальные участники сборника, наоборот, сглаживали эту особенность полученных материалов и старались писать стилистически нейтрально.

Парадоксальным образом именно повесть Зощенко, противоречащая главному принципу книги, стала литературным событием. М. Слонимский в письме Вс. Иванову от 24 декабря 1933 г. рассказывал: "О том, как делалась книга, слышал много. Из питерцев, кажется, лучше всех дал Зощенко? Если так – то не удивлен"[59]. Многочисленные рецензии строились по общей схеме, включавшей в себя общие фразы о достоинствах книги и затем анализ отдельных ее частей. Так, в ряду достижений числились – коллективная форма работы, правдивое изображение перековки преступников, опровержение теории врожденной преступности Ломброзо и т. д. Далее критики переходили к разбору и оценке текста книги и писали, главным образом, именно о двенадцатой главе "История одной перековки". Например, А. Болотников в "Литературной газете" высоко оценил историю Ройтенберга, "так хорошо

стилизованную Зощенко": "Можно смело утверждать, что знакомый всем стиль Зощенко нашел в Роттенберге своего подлинного героя"[60]. В небольшой рецензии И. Эвентова выше всех в книге оценена глава Зощенко ("с высоким мастерством <...> стилизовал автобиографическую речь международного жулика"[61]). Лишь в одном отзыве среди похвал главе был назван и недостаток: "чрезмерная стилизация жаргона"[62], она показалась рецензенту излишней[63]. В обзоре коллективно написанных книг, вышедших под маркой "ИФЗ", М. Шагинян осенью 1934 г. анализирует и труд о Беломорканале. Признавая его в целом неудачей издательства, она делает исключение лишь для главы, написанной Зощенко: «Вопреки замыслу коллектива именно целого и не получилось в этой книге. Вся она, имеющая видимость целого, предстает перед вами как мешок с пестрыми разбитыми черепками, где чудом уцелела "фарфоровая ваза" работы Зощенко и "металлическая деталь" работы Б. Агапова (лучшие вещи в книге: "История одной перековки", глава XII, и отрывок "Френкель" из главы VIII). Только в этих вещах и присутствует идея целого, но присутствует как раз от недостатка их с точки зрения общей методики книги, т. е. от неприспособления данных авторов к воображаемому целому и выпадения их из общего текста»[64].

Вероятно, после похвал критиков Зощенко счел возможным выпустить свою повесть отдельным изданием, и в мае 1934 г. она поступила на прилавки магазинов под первоначальным названием "История одной жизни"[65]. В 1936 г. вышло второе издание этой повести, в котором Зощенко напечатал небольшое послесловие и привел отрывки из писем С. Фирина, сообщавшего о дальнейшей жизни Ройтенберга; писатель привел также фрагменты двух писем бывшего заключенного[66].

В 1935 г. писатель получил от Фирина письмо отца бывшего заключенного. В этом письме, помеченном 13 ноября 1935 г., Исаак Давидович Ройтенберг так благодарил за перековку сына:

> "Милый и дорогой товарищ прошу вас принять мое сердечное благодарность за сына моего Абрама Ройтенберга которого вы перевоспитали и перековали его, я отец его считал раньше, что ничто и не кто не сможет исправить его, взрослаго человека, сошедшаго с Истиннаго пути, только Советская власть в вашем лице смогла бывшаго закоренелового преступника, проведшаго почти всю свою жизнь в тюрмах, сделадь полезным для нашей Советской власти, приучив его к полезному труду"[67].

Письма читателей с отзывами на "Историю одной жизни", по-видимому, также убедили Зощенко, что биографические книги, написанные на документальном материале, необычайно востребованы и популярны у массового читателя[68].

Вынужденная поездка на Беломорско-Балтийский канал и участие, помимо желания автора, в коллективном издании, способствовали увлечению Зощенко "документальной" литературой, т. е. полубеллетристикой, но напи-

санной на документальном фактическом материале. Интерес к ней Зощенко и взгляды Горького на необходимость такого рода литературы были очень схожи. В интервью газете "Литературный Ленинград" в октябре 1934 г. Зощенко говорил: «...я считаю, что поиски новых художественных приемов абсолютно необходимы, и я начал их еще книгой "Письма к писателю". У современного читателя – и у нас и на Западе – необычайная любовь к документальному жанру, истории, мемуарам, очеркам и вместе с тем явное охлаждение к вымыслу»[69].

В дальнейшем на протяжении 30-х годов Зощенко создал несколько "документальных" повестей, откликаясь на призыв Горького описывать успехи "социалистического строительства" с опорой на документальный материал. В повестях "Возмездие", "Керенский", "Черный принц" и др. он активно разрабатывал этот род прозы, но перенес его из плоскости "социалистического строительства" в исторический и бытовой планы.

Другой принцип литературной политики Горького – идею коллективного писательского труда – Зощенко счел менее актуальной и перспективной и в марте 1936 г. на обсуждении материалов для книги об "ЭПРОНе" в редакции "ИФЗ" подвел краткие неутешительные итоги: "Я так полагал: материал будет различный и по стилю, и по жанру, и по установке. Казалось, что нет никаких литературных средств для того, чтобы все это объединить в одну книгу. Ведь все прежние опыты кончались неудачей, как например, с книгой о Беломорстрое. Тут сложность очень велика"[70].

Примечания

1 За разрешение ознакомиться с материалами архива Зощенко приношу искреннюю благодарность сотрудникам Государственного литературно-мемориального музея М.М. Зощенко: директору музея И.В. Ольховской, зам. директора Н.Е. Арефьевой и главному хранителю Н.В. Силинской.

2 Горький и его корреспонденты. М., 2005. С. 626.

3 Подробно об этом см.: *Клейн И.* Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 231-262.

4 ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 8. Ед. хр. 226. Л. 154.

5 Вернулся в Москву в январе 1934 г. (Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып. 4. М., 1960. С. 335, 343).

6 [*Авербах Л., Агапов Б., Берзинь А. и др.*] Книга о Беломорстрое // Литературная газета. 1933. № 59. 23 декабря. С. 3.

7 ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 7. Ед. хр. 55. Л. 12. О поездке В.Б. Шкловского на канал и встрече с братом Вл. Шкловским см.: О судьбе Владимира Борисовича Шкловского (два письма Виктора Шкловского В.Ф. Шишмареву) / Публ. Л.Г. Степановой и Д.В. Устинова. Предисл. и примеч. Л.Г. Степановой // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения акад. В.М. Жирмунского. СПб., 2001. С. 29-36.

[8] *В.* Сказочная быль // За индустриализацию. 1934. № 19. 22 января. С. 4. Эти сведения подтверждаются воспоминаниями И. Грузинского (ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 8. Ед. хр. 226. Л. 151).

[9] ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 8. Ед. хр. 226. Л. 150.

[10] Там же. Л. 152.

[11] Ср. шуточный лозунг В. Инбер: "Кто не монтирует, тот не ест". [*Авербах Л., Агапов Б., Берзинь А. и др.*] Книга о Беломорстрое // Литературная газета. 1933. № 59. 23 декабря. С. 3.

[12] Об этом свидетельствуют отзывы авторов на уже смонтированные главы книги. Например, С. Буданцев так оценил монтаж 6-й главы: "Глава не имеет стержня. <...> Успенский тут эпизодичен и дан в кусках. Зато превосходен Ледеркин, но хаотично, спутано начало, полное безразличных описаний, включая и неудачный отрывок Пришвина. <...> Итак, нужна авторская правка всем (Габриловичу и Хацревину очень мало) и нужен общий дух главы. Без этого, по-моему, глава к печати не готова. 9/XII 33" (ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 7. Ед. хр. 75. Л. 10). См. также замечания Вс. Иванова, С. Гехта, Б. Лапина и др. в этом деле.

[13] Коллективное писательство было непривычно, и в конце работы возникли споры о том, как подписывать тексты: ставить имена авторов после каждого фрагмента или только в начале книги. См. об этом: Горький и его корреспонденты. М., 2005. С. 626). В итоге все авторы подряд были перечислены в самом начале книги (на отдельной странице вслед за титульным листом), а в оглавлении после названия каждой главы указаны ее сочинители. Сами же главы в тексте книги печатались без указания авторства.

[14] Михаил Зощенко – Мариэтте Шагинян. Из переписки / Публ. Е. Шагинян // Таллинн. 1989. № 2. С. 93.

[15] Синтия Рудер так описывала (со слов Е. Габриловича) состояние Зощенко во время поездки: "During the course of the trip everyone demanded to see Zoshchenko. For the most part, Zoshchenko lay on his bunk in a black suit and didn't go out anywhere. When he did go out, there was a thunderous ovation" (*Ruder Cynthia A.* Making history for Stalin. The Story of Belomor Canal. Un. press of Florida, 1998. P. 81).

[16] Там же. С. 93-94.

[17] Повесть публиковалась в журнале "Звезда" (№ 6, 8-10 за 1933 г.).

[18] ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 7. Ед. хр. 55. Л. 7.

[19] С. Гехт вспоминал, что "когда группа писателей засела по возвращении за коллективный труд о Беломорканале, Ильф с Петровым разумно отказались от участия в этом труде" (Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове. М., 1963. С. 108). Скорее всего, они не смогли принять участие в сборнике из-за отъезда за границу в сентябре 1933 г. (*Ильф И.* Записные книжки. 1925-1937. Первое полное издание / Сост. и коммент. А.И. Ильф. М., 2000. С. 362).

[20] ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 7. Ед. хр. 55. Л. 8.

[21] Там же. Л. 9.

[22] Литературная газета. 1933. № 54. 23 ноября. С. 4.

[23] Литературный Ленинград. 1933. № 17. 30 ноября. С. 1.

[24] Вспоминая Михаила Зощенко. Л., 1990. С. 409. По-видимому, Зощенко действительно поверил в искренность перековавшихся на канале преступников, восхвалявших заботу о них тов. Фирина и Советской власти (см.: *Иванова Т.* Еще о "на-

следстве", о "долге" и "праве". Был ли Всеволод Иванов "ждановцем"? // Книжное обозрение. 1989. № 34. 25 августа. С. 6). Об этом же свидетельствует разговор М. Чудаковой с В.В. Зощенко, младший брат которой был осужден на 10 лет за то, что в его доме переночевал человек, названный позднее шпионом: "<В. Зощенко:> На Беломорканале их поселили в отдельном домике, он был там бухгалтером. Мама к ним ездила, *и даже она* сказала, что им хорошо. Там действительно занимались перековкой" (*Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко. Постскриптум // *Чудакова М.О.* Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 239). Не менее важным представляется тот факт, что Зощенко, поставивший перед собой задачу создания новой литературы для нового читателя, по точному замечанию М. Чудаковой, воспринимал социальный "*заказ* как *литературную* эволюцию", поэтому и принял идеологию Беломорканала, а потом согласился участвовать в создании книги о нем (Там же. С 244). О Горьком и Зощенко см., в частности: *Томашевский Ю.* Об одном посвящении (Попытка психологического комментария) // Октябрь. 1985. № 10. С. 195-200.

[25] В.В. Зощенко записала в дневнике 14 октября 1933 г.: "У Михаила неприятность с повестью – запретили все комментарии. <...> эти комментарии – результат его 3-летней работы, этот труд – его любимое детище" (Личность М. Зощенко по воспоминаниям его жены (1929-1958) / Публ. Г.В. Филиппова и О.Ю. Шилиной // Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. Кн. 3. СПб., 2002. С. 22.).

[26] Вернулся он из отпуска 25 октября 1933 г. (Хронологическая канва жизни и творчества Михаила Зощенко / Сост. Ю.В. Томашевский // Лицо и маска Михаила Зощенко. М., 1994. С. 352).

[27] Архив Горького. Т. XI. М., 1966. С. 329.

[28] Там же. С. 330.

[29] Там же. С. 331.

[30] Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. Кн. 3. СПб., 2002. С. 23.

[31] Архив Горького. Т. XI. М., 1966. С. 330.

[32] *Зощенко М.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 2002. С. 111.

[33] Там же. С.122.

[34] Соотнесенность идеи перековки сознания заключенных в Белбалтлаге с главной темой "Возвращенной молодости" неоднократно отмечалась. См.: *Иванова Т.* Еще о "наследстве", о "долге" и "праве". Был ли Всеволод Иванов "ждановцем"? // Книжное обозрение. 1989. № 34. 25 августа. С. 6.; *Брагин В.* "Не очень-то подходящее время для искусства..." // Таллинн, 1989. № 2. С. 85-89.

[35] Эта статья была включена затем в повесть в качестве предисловия.

[36] В уже упоминавшемся письме к М. Шагинян перед отъездом на канал Зощенко жаловался: "Думал, кончу повесть – начну жить и веселиться, но опять надо работать – денег нету. Под повесть почти все получил" (Михаил Зощенко – Мариэтте Шагинян. Из переписки / Публ. Е. Шагинян // Таллинн. 1989. № 2. С. 93).

[37] Горький и его корреспонденты. М., 2005. С. 627. Далее мы будем называть повесть по ее первому заглавию, данному автором, – "История одной жизни". Именно под таким названием повесть вышла отдельным изданием в 1934 г.

[38] Беломорско-Балтийский канал им. Сталина: История строительства. М., 1934. С. 523.

[39] Литературный Ленинград. 1933. № 12. 26 сентября. С. 4.

[40] Вступительное слово Мих. Зощенко на диспуте о "Возвращенной молодости" в столовой Ленкублита // Литературный Ленинград. 1934. № 12. 15 марта. С. 2.

[41] *Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко // *Чудакова М.О.* Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 177.

[42] Там же. С. 172.

[43] Ср. в статье Зощенко "Основные вопросы нашей профессии": "И у нас должен родиться, вернее, отстояться новый язык. И он рождается. И не благодаря образцам старой литературы, а путем той живой речи, которая существует. <...> И наше писательское дело – фильтровать этот новый язык <...> Но тут требуется величайшая осторожность. <...> тут нельзя делать слишком резкий разрыв между существующим языком и литературным. Иначе получатся, так сказать, "очи" и "глаза" и вообще та поэтическая оторванность, которой всегда избегали наши самые замечательные мастера, как, например, Пушкин" (Литературный Ленинград. 1934. № 40. 14 августа. С. 3). Подробно об этом см.: *Чудакова М.О.* Указ. соч. С. 169-172.

[44] Ср.: Там же. С. 167.

[45] *Дмитриев Ю.А.* Беломорско-Балтийский водный путь. (От замыслов до воплощения). Петрозаводск, 2003. С. 230-234. Идея сделать силами заключенных сборник, посвященный строительству Беломорско-Балтийского канала появилась первоначально у руководителей Белбалтлага, и к августу 1933 г. были накоплены сотни автобиографий заключенных, которые позднее подверглись литературной обработке и легли в основу книги о канале. См.: ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 7. Ед. хр. 32. Ответственный редактор Белбалтлага по изданию монографии "Беломорско-Балтийский водный путь" А. Могилко 8 августа 1933 г. написал на имя зам. начальника ГУЛАГа С. Фирина письмо, в котором сообщал следующее: «При сем составленная мною статья о Белморстрое с 10 иллюстрациями в тексте, по объему рассчитанная на сплошной – двойной подвал в "Правде" или "Известиях", могущая быть помещенной и в журнале, напр. "Прожектор".

Тов. Горький принимает особо живое участие в обсуждении тем, касающихся Белморстроя. Если найдете возможным, прошу дать ему на просмотр, замечания о необходимых переделках и указания, куда лучше поместить материал» (ГАРФ. Ф. 7952. Оп. 7. Ед. хр. 53. Л. 1). Возможно, именно в это время у Горького появилась идея перепоручить составление сборника профессиональным литераторам.

[46] Государственный литературно-мемориальный музей М.М. Зощенко. КП-342. РД-144. Далее при цитировании указываем в тексте в скобках только номер листа.

[47] Беломорско-Балтийский канал им. Сталина: История строительства. М., 1934. С. 496.

[48] *Чудакова М.О.* Указ. соч. С. 166.

[49] Беломорско-Балтийский канал... С. 494.

[50] *Чудакова М.О.* Указ. соч. С. 167. Современный Зощенко критик Е. Трощенко в рецензии 1935 г. указал на эту особенность "Истории одной перековки" скорее как на недостаток: «Он (Зощенко. – *М.К.*) всегда ведет сложную двойную игру с читателем, и при чтении главы о Роттенберге иногда проскальзывает как бы тень этого приема (сказа. – *М.К.*), и это естественно. Писательская индивидуальность не может оставаться нейтральной, какая бы работа ни выполнялась, даже простое редактирование. Однако все же в этой главе довлеет не Зощенко, а сам документ

и его герой и автор Роттенберг. И записки, составленные Роттенбергом, и "обведенные" рукой Зощенко, не представляют собой художественного произведения, сколь ни типична история человека и сам этот человек. В основе художественного произведения может лежать документ, факт, фактическая история, но в художественном произведении она происходит как бы наново, происходит во второй раз. Она воспроизводится, а не излагается» (*Трощенко Е.* Заметки о Беломорстрое // Знамя. 1935. № 4.С. 252.

[51] Ср. в автобиографии: "Мать отдала нас (Ройтенберга и его братьев и сестер. – *М.К.*) в еврейское благотворительное общество, где учили бесплатно. <...> Когда я учился в еврейском благотворительном обществе, то нам в школе давали молоко, завтрак, а когда я приходил домой, то часто там не было никакого кушания, потому что мой отец начал играть в домино и все свои заработки проигрывал, а матери было тяжело с детишками" (л. 1). Вот так этот фрагмент выглядит в главе Зощенко: "Мать отдала меня в еврейское благотворительное общество, где учили бесплатно. Это было в своем роде шикарное училище, где давали ученикам на завтрак пирожки, кипяченое молоко и булки. А когда я приходил домой, то дома часто не было никакой еды. Мой отец, игрок по натуре, все дни проводил за домино и вдребезги проигрывался" (Беломорско-Балтийский канал... С. 496.

[52] Там же. С. 517.

[53] Там же. С. 518.

[54] Там же. С. 518-519. Прохорский действительно был начальником отделения, в котором работал Ройтенберг, и периодически выступал со статьями в лагерной газете "Перековка". Напр.: *Прохорский.* Наш первомайский подарок // Перековка. 1932. 5 мая. № 32 (147). С. 1 (РГАЛИ. Ф. 1885. Оп. 3. Ед. хр. 32. Л. 15).

[55] О том, что наиболее явными признаками синтаксиса разговорной речи являются короткие фразы и находящиеся в начале предложения союзы "а", "и" в "начинательно-присоединительной функции", см.: *Прокуровская Н.А.* Незнаменательная лексика // Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского литературного языка. М., 2003. С. 169-171; *Лаптева О.А.* Русский разговорный синтаксис. М., 1976. С. 145. Важно также, что в разговорной речи "начинательно-присоединительные" союзы образуют многократно повторяемые цепочки.

[56] Беломорско-Балтийский канал... С. 496.

[57] Там же. С. 497.

[58] *Чудакова М.О.* Указ. соч. С. 165.

[59] Там же. С. 166.

[60] *Болотников А.* Книга, достойная своей темы. Люди и дело Беломорстроя // Литературная газета.1934. № 8. 26 января. С. 2.

[61] *Эвентов И.* Командиру о советской художественной литературе // Морской сборник. 1934. № 5. С. 154.

[62] Интересно, что жаргон Ройтенберга, перенесенный писателем из автобиографии в повесть, показался критикам искусственной стилизацией.

[63] Коммунистическая молодежь. 1934. № 7 (апрель). С. 6.

[64] *Шагинян М.* Три поколенья книг // Известия. 1934. № 264. 12 ноября. С. 2-3.

[65] О том, что издать повесть в "ИПЛ" Зощенко решил скорее всего весной 1934 г., свидетельствует тот факт, что в годовом плане издательства повесть не значилась.

[66] С А. Ройтенбергом Зощенко переписывался до 1940 г. Письма Ройтенберга к нему хранятся в Пушкинском Доме (РО ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 3. Ед. хр. 288. 11 л. (1935-1940 гг.)). Во время подготовки статьи эта единица хранения была закрыта для исследователей.

[67] РО ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 4. Ед. хр. 263. Л. 1. (Воспроизводим написания оригинала; то же – далее.)

[68] Так, например, в сентябре 1934 г. Зощенко получил письмо, в котором читатель сообщал, что прочел эту книгу "в какие-нибудь 40 минут. <...> И когда я прочитал у меня осталось такое чувство как будто бы мне дали попробовать чего то очень вкусное, но досыта поесть не дали.

Хорошо было бы если бы вы на этом материале написали большую книгу примерно раз в 10 больше этой и показали бы как живет тоже Мария Корниенко и как сейчас живет тов. Р. Жизнь Р была полна приключений и если бы эти приключения описать подробнее это было бы тоже искусство" (РО ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 3. Ед. хр. 400. Л. 1). Другой читатель писал 20 августа 1935 г.: "Эту книжонку я взял у тов. и тут же прочел ее потому что история такой жизни меня очин антиресует тоесть я ошибаюс меня интересует не такая жизнь какой жил праково пишет Зощенка а меня интересует то как в нашом советском Союзе перековывают людей где большую заботу проявляет к живым людим наша партия ВКПб, наше пролетарское правительство и вождь пролетариата т. Сталин я выражаю свою благодарность автору данной книги где он отражает действительность что только совесткий <sic!> союз переделовает людей" (Там же. Л. 7-7об.).

[69] *Танк Евг.* О книгах М. Зощенко и письмах к нему // Литературный Ленинград.1934. № 53. 20 октября. С. 3. Ср. статью Зощенко "Основные вопросы нашей профессии": "Но мне думается, что именно тут в области факта (я беру широко – история, наука, воспоминания) – могут быть открыты новые жанры. А те жанры, какие мы знаем, – литература вряд ли на них остановится. Тут нужно побольше смелости, риска и поисков" (Литературный Ленинград. 1934. № 40. 14 августа. С. 3).

[70] ГАРФ. Ф.7952. Оп. 7. Ед. хр. 534. Л. 57.

М.О. Чудакова

А. МИТРОФАНОВ, "ПРОЛЕТАРСКИЙ" ПИСАТЕЛЬ

Самой трудной была всегда для русской литературы большая форма на национальном материале.

Ю.Тынянов

1

В середине 30-х годов Бабель так характеризовал А.Г. Митрофанова, рассказывая Л. Боровому о встрече в редакции "Красной нови":

> "Он у них сидит на прозе, но, к сожалению, ничего не решает. И очень жаль! Потому что Митрофанов человек с замечательным чутьем и безукоризненным вкусом. Человек, который в самом деле понимает, что такое литература. Поразительный человек, одно из высших оправданий нашей революции, если бы она, святая, нуждалась в оправданиях! Сын, как он сам охотно рассказывает, вечно пьяного сапожника и его сожительницы, женщины очень сомнительного поведения. А как хорошо он видит и слышит литературу, как умеет просмотреть ее ткань! *Никому я так не верю, как Митрофанову!* И больше чем кого-либо боюсь его. *Как жаль, что сам он пишет не всегда так, как ему хотелось бы и как мне бы хотелось"*[1].

Л. Разгон, работавший в конце 20-х – начале 30-х годов в "Комсомольской правде", отвечая на мой вопрос, вспоминал:

> "Я помню его – на писательских собраниях... В "Комсомолке" он не бывал. Он не был похож на писателя! Был похож на мастерового.
> – Одеждой?
> – И языком" (19 января 1997 г.).

Таковы впечатления и от немногих его фотографий.

Время вступления Митрофанова в литературу и наиболее заметного пребывания в ней – 1929-1934 годы[2].

В 30-х годах он и остался[3]; позже его вспоминали редко – например, С.П. Бородин, рассказавший в мемуарной книге, как перед войной стал писать исторические романы[4].

Литераторы, вступившие в те годы в советский литературный процесс, несут на своих текстах отпечаток едва ли не последнего взлета надежд на

обновление страны, людей и искусства (следующий возник в конце войны, и так же был оборван). Мы хотели бы подчеркнуть – именно *отпечаток* надежд, во многом неосознанных.

Решительно все тексты Митрофанова – и беллетристика как таковая, и авторские к ней пояснения – необычны на советском литературном фоне. Его первую повесть "Июнь-июль"[5] (обращающую на себя внимание уже заглавием) сразу выделил из этого фона как "исключение" и назвал "талантливой" и "интереснейшей"[6], а также "во многих отношениях замечательной"[7] добросовестный эмигрантский наблюдатель Г. Адамович.

Он отнес повесть к литературе "собственно пролетарской", которая до сих пор, "по самой снисходительной и беспристрастной оценке, была беспомощна – вся, за исключением разве одного только Фадеева <...>. Теперь к имени Фадеева надо прибавить имя Митрофанова". Отмечая, что он, "говорят, совсем молод", по профессии – рабочий, а в литературе «появился за год до пресловутого "призыва ударников"», Адамович пишет, что в его повести «схема соответствует наивно-добродетельному построению почти всех произведений "мобилизованных" авторов, т. е. развивается по схеме "от мрака к свету"». Адамович сравнивает это с тем, как

> "раньше беллетрист этого уровня рассказывал, как честный земский врач <...> борется с тьмой, встречает сопротивление среды, <...> порой изнемогает и в конце концов одерживает победу. Ныне, у нового автора, «партиец», служащий в советской типографии, приходит в ужас от прогулов и бессознательности коллектива, начинает бой "за повышение норм" и после длительной борьбы добивается своей цели... Именно такова фабула повести Митрофанова. С первой страницы знаешь, что "нормы" будут, непременно будут повышены, как в былое время можно было быть уверенным, что добродетель в лице земского врача победит. Повторяю, *схема наивна. Но это – только остов книги, не совпадающий с ее содержанием и не исчерпывающий ее*"[8].

Только к тому периоду на рубеже десятилетий, рамки которого обозначил В. Милашевский (см. прим.2), можно отнести оценку Адамовича: «... *Как и многие другие советские книги, "Июнь-июль" – вещь до крайности двусмысленная.* <...> Недоверие живого и внутренне свободного человека к всеразъясняющим формулам он передал отчетливо»[9]; в том же 1932 году Адамович повторит эту оценку: "У Митрофанова *разработка двусмысленна*: он или боится говорить, или нетвердо знает, что сказать"[10]. "Двусмысленность" выразительней всего пронизывает "Зависть" Олеши, ставшую символом этого именно периода; как черта живого процесса внутренней борьбы она исчезает из литературы вслед за концом периода[11].

Развернутая автобиография Митрофанова, которую точнее будет называть литературным манифестом, публикуется вскоре после выхода первой повести в сугубо "пролетарском" журнале "Рост" и в рубрике "Пролетарские писатели

о себе". В том, что Митрофанов – писатель *пролетарский*, ни у него самого, ни у других сомнений нет. Это была одна из немногих ярких (притом осознанных) попыток создания новой и именно "пролетарской" литературы: ставший привычным преимущественный *биографический* аспект этого определения в применении к писателю оттеснялся под его пером аспектом *литературным*.

"Писал я с большим подъемом – с таким подъемом любят, дерутся, ненавидят"[12] – самохарактеристика по контрасту заставляет вспомнить начало тыняновского "Литературного сегодня": "Нерадостно пишут писатели, как будто ворочают глыбы" (ПИЛК. С. 150).

Статья Тынянова пишется главным образом на материале прозы тех, кого мы относим к *первому* советскому поколению (ограничивая его приблизительно 1882-1897/1898 годами рождения[13]). Они открывали *первый* (начавшийся уже в конце 1917-го года, а закончившийся в начале 40-х) из двух циклов, в рамки которых уложился литературный процесс советского времени, с усилием ("будто ворочают глыбы") стремились войти в этот процесс, предварительно поняв условия вхождения.

Второе поколение ведет свой отсчет от ровесников Андрея Платонова (р. 1899 г.) – Артема Веселого, Олеши, Вагинова, а также Митрофанова. Им не надо было думать о том, как войти в новую эпоху (совпав с временем их юности, она быстро стала для них своей) и изменить письмо. Они легко *обжили* новый мир, в нем и о нем начинали писать, вступая в литературу в конце 20-х – начале 30-х скорее радостно, чем *нерадостно*, – "с подъемом", по признанию Митрофанова. Эта общность не затемняет того, что колорит и пафос прозы Олеши и Митрофанова, во многом сходный, – совсем иной, чем прозы Платонова или Вагинова.

Суженность непосредственно идеологических воззрений и политических императивов – черта второго поколения – сплелась в манифесте Митрофанова с мироощущением и словом одаренного литератора, неудовлетворенного литературой, в контекст которой он вписан. Другого примера столь интенсивного самоописания, такой осознанности своего литературного дела у дебютирующего автора в литературе 20-40-х годов, пожалуй, не найти. Он оказался в ряду тех немногих, кто не только писал, но и постоянно осмысливал текущий литературный процесс – в статьях, выступлениях, письмах: Пастернак, Мандельштам, Зощенко, Платонов, Шаламов. Наиболее важным фактом этого осмысления станут в 1936 г. две его пародии на современную прозу.

29-летний Митрофанов, работая над первой повестью, не чувствует себя начинающим литератором, равно как и приобщающимся к культуре пролетарием[14]. "Написав повесть, я понял, что я хотел в ней выразить..." ("О себе", 14). В этом утверждении органики творчества – оппозиция к сложившемуся официальному стандарту, по которому "идея" должна предшествовать воплощению.

Что же именно он хотел выразить?

«...а) В нашу эпоху для настоящего большевика "личная трагедия" – штука трудная.

б) В меру малых сил своих показать, что большой культурой языка, свежестью образов и т. д. рабочий может состязаться с любым попутчиком (возможно, что сие заявление – самонадеянно).

в) Поднять вопрос о пролетарской лирике.

г) Противопоставить рассудочной, вялой, "бытовистской" литературе вещь, эмоционально насыщенную, жизнерадостную, вещь, в которой сталкиваются и бушуют "страсти"».

Последний пункт особенно значим. Еще в 1922 году Мандельштам назвал насущные литературно-эволюционные задачи[15] – отказ от бытописи "знаньевцев", скованной с "психологией" (как каторжник со своей тачкой, по Мандельштаму), "акмеистическое" жизнелюбие, восприятие внешнего мира как яркого, залитого солнцем, а не сумрачного и хмурого "петербургского" мира Достоевского и символистов, любая динамика, экспрессия – от фабульной остроты до интенсивной, выделенной детали[16].

Все это мы найдем в прозе Митрофанова; она преодолевает и "бытопись", и "психологию". Осознанность его "акмеизма" очевидна в авторском предисловии к первой повести:

«Повесть, если можно так выразиться, весьма "бурно-пламенная". Люди, действующие в ней, – люди, жадные до жизни, с горячей красной кровью[17]. В повести любят, ненавидят, кто-то злобно тянется к предательству... Жарко и сумбурно шепчет листва, грохочет гром, рушится ливень – июльский, июльский, июльский!» (5).

Последующие самозадания отсылают уже к Пастернаку:

«д) Противопоставить дешевому драматизму многих наших вещей подлинный трагизм, который преодолевается волею к жизни и целеустремленностью "героя".

е) Посмеяться и "поозорничать" – назло многим нашим авторам и критикам, грешащим мелким глубокомыслием: про них можно сказать:

Их здравый смысл был тяжелей увечья,
А путь – прямей и проще тупика. (Борис Пастернак)» ("О себе", 14).

Пастернак упомянут не всуе – он выдвинут демонстративно и не "разово". Очевидно стремление Митрофанова к эмоциональной насыщенности прозы, значимость для него листвы, грома и ливня, а поиски нового "подлинного трагизма" заставляют вспомнить сетования Пастернака пять лет спустя насчет вытеснения *трагического* из описаний современности в советской литературе.

"Пролетарская лирика" – по-видимому, та поэтическая проза, которую хочет строить сам Митрофанов. У него Олеша переплетается с Пастернаком, прозаическая изобразительность и динамика – с поэтической метафорикой.

> "Неожиданно над крышей выплыло облако, пролил бурный короткий дождь. Потом облако мягко треснуло, в комнату вошли, теснясь, ветер, солнечный луч и весело предостерегающие звонки трамваев" (48).

Пастернак присутствует и во втором, гораздо более обширном, сочинении Митрофанова – повести "Северянка" (печатавшейся в "Красной нови" в 1933-34 гг.). Там он вкраплениями возникает в рассказе поэта Хазарова, одного из главных персонажей[18].

Примечателен на этом "пастернаковском" фоне эпизод встречи в те же самые годы (1928-1929) Митрофанова с юным Шаламовым: после неудачи в "Новом Лефе" Шаламов вспоминал, как

> «яростно писал стихи – *о дожде, о солнце,* о всем, что в "Лефе" запрещалось.
>
> Отнес в "Красную новь", консультантом там был Митрофанов – автор повестей "Июнь-июль" и "Северянка". Писатель не настоящий, <стихи> даже взять отказался.
>
> – Возьмите эти пастернаковские стихи. Вся Россия пишет под Пастернака. И вы тоже. И знаете, идите домой, не приносите пастернаковских стихов" ("Моя жизнь – несколько моих жизней")[19].

То, что в середине 30-х Твардовский (младший во втором поколении – р. 1910) сделает в поэзии[20], Митрофанов делает на несколько лет раньше в прозе – конструирует новый социальный универсум. Это иные, чем прежде, отношения отца и сына (дочери) – молодые герои мало связаны со своим детством и отрочеством, отчуждены от родителей, даже если у них общее трудовое поприще. По-иному, чем в русской традиции, выстраивается любовный треугольник. Иное – какое-то беглое, мимоходное – отношение к смерти. И – иной рисунок дружеских отношений.

Посмеяться и поозорничать – часть личного плана построения "пролетарской" литературы. В первой же повести предложен новый, "пролетарский" этикет. Поведением своих персонажей автор демонстрирует новые нормы коммуникации и нерелевантность для ее участников любого нарушения их приватных границ. Этих границ, самоочевидных в прошлой литературе, они вовсе не ощущают: например, – независимо от личных отношений – эти люди практически не остаются наедине: в комнате непременно находятся несколько человек. Отношения сотоварищей по работе и приятелей – сугубо *свойские*, вне "старого" словаря и этикета, как и вне какой-либо деликатности и тонкости, признаваемых, видимо, излишними в этом коллективе (с одобрения автора) и тоже устаревшими; они заменены грубовато-простецкими розыгрышами (сотоварищу, "скромно жаждущему общения с компанией" и с этой целью заглянувшему в окно, плещут в лицо воду из стакана).

2

В 1936 в журнале "Красная новь" (№ 9 и №10), в сатирическом разделе "Свисток!" Митрофанов напечатал две едких пародии на современную прозу[21]. Они подтверждают приведенную мемуаристом оценку Митрофанова Бабелем ("Человек, который в самом деле понимает, что такое литература"). В сгущавшейся атмосфере 1936 года практически не встречались подобные тексты – такие, в которых оценка современного литературного процесса (в том числе средствами пародии) оставалась бы в границах художественной проблематики, не окрашиваясь идеологией.

«О деде Никандре, о сохатом и инженере Клюгге

Хвала вам, представители вальдшнеповской линии в литературе!

Прочтешь ваш очередной роман, и взор туманится слезою: словно перелистал комплект альманаха "Шиповник" за тысяча девятьсот двенадцатый год.

Хвала. Это вы бродите с ружьем за плечом по лесам, оврагам и весям, многозначительно смотрите на колхозных девушек и глубокомысленно вдыхаете на околице запах куролепа.

Это вы возродили в литературе бодрого дедушку Никандра, которому восемьдесят семь лет отроду, но который еще ходит со своей берданкой на сохатого и который имеет дочь – и еще какую дочь! Зеленоглазую, с загорелыми икрами, так и ждущую, что из центра приедет гидролог или почвовед с красивой фамилией – Ланге или Клюгге – и втетерится в нее. Тут-то и пойдет: осень, запах антоновских яблок, рассуждения о природе, лирические реминисценции Клюгге (или Ланге) из комплекта "Шиповник" за 1912 г., которые в другой главе он будет разнообразить выдержками из сборников "Фиорды" за 1910-11 гг.

А там и сохатый появится. И морозные зори.

А весной – тоскующие тетерева. Дымка... Запах перегноя... Дед Никандр, бодрый как лешак, ладит силки для пташек...

Все может меняться, – но озеро, сохатый или тетерева (токующие!), девушка и инженер (или гидролог) Ланге (или Клюгге) обязательно наличествуют в повествовании.

Вальдшнеповец торжественен, он присутствует "в храме искусства и в храме природы". Он никогда не скажет: "Я подумал, что сосны..." Нет, он сообщит с затяжным вздохом: "Подумалось, что сосны..." Что ни слово – то самовар, что ни фраза, то дед Никандр и сохатый.

Иногда вальдшнеповец уходит к океану. Там, на его берегах, он рассуждает о космосе. Греки... Шопенгауэр... Брокгауз-Эфрон... Эллада... Недра... Вечный океан.

Произведения вальдшнеповцев могут быть и благородно-утонченными. Выходит из кустов боярышника девушка и зовет собаку: "Глан! Глан!" Клюгге снимает шляпу и склоняется в долгом поклоне. Настурции цветут, старинный пруд подернут ряской, ведутся разговоры о роке и странностях

любви... Словом – ...девушка чудная, чайка прелестная, над озером тихо, спокойно жила, шутя ее ранил охотник безвестный, шутя ее ранил, сам скрылся в горах...

Но иногда вальдшнеповец припадает к груди прародительницы земли ("словно Антей", как сказал бы интеллигент старой формации).

Тогда ядреные казачки начинают парить мужей в бане, тогда грохочут русацкие свадьбы, начинаются простонародные разговоры[22] у плетня о любви, на каждой странице пекут пудовые пироги, и усатые крепыши выпивают на каждой странице по четверти казенного вина. Но после всей артиллерийской подготовки появится-таки интеллигент (только теперь он подозрительно напоминает Оленина из "Казаков" Льва Толстого) и ввергнет в пучину противоречий простонародную душу какой-нибудь молодой казачки (зеленоглазость почти обязательна).

Вальдшнеповцы, – неужели вам самим не наскучила мрачная и добросовестная торжественность?»

Часть разговора Бабеля с Митрофановым, пересказанная в воспоминаниях Л. Борового, смыкается с приведенной пародией:

«Так вот, этот Митрофанов говорит мне: "У нас теперь, понимаете, только две линии в прозе: вальдшнеповская и высоколобая. Несут и несут нам какие-то записки охотников. И все больше из тайги. Но не в этом дело. Пришел сегодня бледный старый человек. Такой, кажется, сроду не держал в руках ружья. Ему бы в самый раз подумать о спасении души. А он кладет мне на стол большущий роман. "Напазончили, стало быть?" – говорю я. Он очень смущен: "Вам уже сказали, черти?" – "Никто, говорю, не сказал, сам знаю". – "А "пазончить" здесь не к месту, – отвечает с большим достоинством этот несчастный. – Посмотрите в словаре. "Пазончить", да будет вам известно, означает – обрубать конечности и даже голову... Это вы будете пазончить мою рукопись". А то приносят что-нибудь под Хаксли или под Джи Эйч Лоренса. Знаете этого великого интеллектуала, автора "Детей и любовников", "Любовника леди Чаттерлей" и прочего? Не смешивать с другим Лоренсом. Но на это у нас есть свой интеллектуал, специалист по высоколобым. Ему, конечно, лучше, чем мне – иногда у его авторов бывает так плохо, что даже вроде бы хорошо!.." Очень мил этот Митрофанов!»[23].

Острый взгляд Митрофанова зафиксировал момент расслоения литературы середины 30-х годов. Оценивается работа тех, кто, стремясь избежать давления, уходят (спасаются) от уже накатанной магистральной колеи советской литературы разными путями – в том числе и возвращаясь к сюжетно-повествовательной традиции 1910-х годов, с которой сам Митрофанов энергично и успешно разорвал. У него нет сочувствия к этим путям.

"Вальдшнеповская линия" в литературе середины 30-х – это, конечно, школа Паустовского-Пришвина – тот поворот к "охотничьему рассказу" (включая сюда и рассказы о рыбной ловле – например, печатавшийся в том же 1936 году цикл рассказов Паустовского "Летние дни"), который совершили

они сами, да еще активно звали за собой молодых. "Дед Никандр, бодрый как лешак", через год после Митрофанова с неодобрением выделен в "Летних днях" Паустовского и Шкловским[24].

Б.К. Зайцев в очерке о Паустовском (он заметил его в 40-е годы и воспринял с понятным остранением – откуда и несколько ироничный оттенок в очерке), рассматривая его книжку 1946 года "Новые рассказы", почти повторяет митрофановскую характеристику "вальдшнеповцев" (с неизменным дедом), но в снисходительном освещении:

> «Что-то бродяжническое есть и в Паустовском, непоседливое – в духе бродяжничества "Записок охотника". Хоть и не охотник, но так же норовит в деревню, в леса, к каким-то озерам, лесникам, объездчикам, природе. Природу очень знает, любит. (Пишет о ней проще Пришвина.) <...> Не только замечательная природа – все эти волшебные леса, озера, травы, цветы, благоухания (ср."Настурции цветут, старинный пруд подернут ряской..." – у Митрофанова. – *М.Ч.*),но и люди первый сорт. Героев особенных не замечаю, никаких чудо-богатырей и могучих доярок[25], но вот автору нравится описывать *разных умных стариков в лесах*, славных и любознательных мальчишек, трогательную в любви своей кружевницу Настю, смиренного стекольного мастера Васю, мечтающего отлить из хрусталя рояль»[26].

Социальная жизнь людей к началу 30-х была уже регламентирована в качестве объекта литературного изображения. Оставалось свободным от регламента изображение *предметов* (их и выбрали очеркисты, оказавшись при этом в жанровом тупике – поскольку жанр очерка не был рассчитан на инвентаризацию предметов вне людей), в еще большей степени – изображение *животных* и *растений* (взаимоотношения человека с деревьями или зайцами регламентировать еще не успели).

В эти же годы была нащупана и такая форма, как маленький рассказ, где человек представлен в виде автора-наблюдателя, автора-естествоиспытателя или охотника. Когда литературные ворота неожиданно открылись в сторону "ненаселенки" – безлюдной флоры и фауны, – стрелка социального вектора вильнула, давление снизилось.

Периодически вспыхивала борьба с "формализмом". Одна из таких вспышек пришлась на литературную ситуацию 1932-1933 гг.Двусмысленность термина открывала широкие перспективы. Обличали "формализм", но одобряли *мастерство*. Вот почему социальный вектор довольно неожиданно указал в начале тридцатых годов в сторону жанра *маленького рассказа* как неправомерно забытого. Возвращаясь, он тематически стал рассказом по большей части о животных.

Все это выразительно зафиксировал и эксплицировал М. Пришвин в своей речи на первом пленуме Оргкомитета будущего съезда писателей осенью 1932 года:

> "У нас охотничьи рассказы, маленькие рассказы перестали писать. Стали писать романы. <...> Есть замечательная литература, которой я занимаюсь, и достиг в ней, как вы знаете, вероятно, высокой степени совершенства, это маленький рассказ – охотничий, на бытовую тему. Чем проще рассказ – тем его трудней писать. <...> А вот этого у нас нет. Мне вот пишут письмишко из редакции – не напишете ли нам маленький рассказ о собаках или о чем-либо таком. *Возвращается что-то немножко, пахнет свободой какой-то. (Смех)*".

Последняя (выделенная нами) фраза[27] показалась слушателям-литераторам смешной, но вряд ли она могла показаться им абсурдной. Свобода *писать о собаках* была в известной степени завоеванием – так обозначилось ослабление диктата *темы*[28].

"Охотничьи рассказы" – т. е.рассказы на *экзотические* для многих читателей темы – стали реакцией не столько на *урбанизацию*, как могло бы показаться, сколько на прочно укрепившуюся в городах *идеологизацию* всей советской жизни. *Экзотика* восстановилась в правах в начале 30-х[29]. Повествование о природе и животных стало и единственной возможностью философствования на темы человеческого бытия[30]. Характернейшим примером была повесть Пришвина "Жень-шень" (1933): жизнь в приморских субтропиках, среди "несказанной красоты" экзотической для европейца природы, вблизи прекрасных животных, рядом с китайцами – неизбежно экзотическими для русского, хотя и неоднократно представленными в русской литературе. Изданная в том же году повесть Р. Фраермана "Никичен", несмотря на некоторую идеологизацию, воспроизводила быт и психологию эвенков (тогда называвшихся тунгусами) как в точном смысле экзотический, то есть необычный и привлекательный мир. В. Бианки описывал понимание природы у хакаски ("Емуранки", 1936).

Интерес к "охотничьему рассказу" и у писателей, и у читателей далее резко возрастает. Экзотические подробности охоты облекают фабулу, где в основе – смерть либо зверя, либо человека – с кровавыми подробностями. Так вспучиваются в литературе вытесненные, запретные темы кровавой реальности (рассказы В. Бианки "Рябчик", 1934, "Джульбарс", 1936).

Довольно быстро тема и жанр перешли в руки эпигонов. У них обнажалась неполноценность советской литературы и в этом ее "вальдшнеповском" изводе – та самая, которую различил и Б. Зайцев – у Паустовского и которую у него же различал Митрофанов, но не мог пояснить ее так, как Б. Зайцев:

> «Чехов-то о Сахалине писал... а вот как Паустовский написал бы о каторге советской... Но если он пишет о России очаровательной, это ему позволят. И опасности нет, и книжка благополучно выйдет. Ибо эту очаровательность "мы, мы устроили, теперь все *у нас* замечательно. А что там классики писали, это их дело. Тогда еще зла много было. А у нас зла не полагается – упразднили". <...> Но тут возможно и защищать Паустовского. Ведь может же существовать писатель, которому просто природно не дано

писать о зле. <...> Ведь вот и я сам выбрал такого Паустовского, потому что он мне ближе. А отлично знаю, что другие – иные. Но писать мне интересно все-таки о нем <...> Но вот тут положение "вольного" писателя благоприятней. Потому что он делает *по своей воле*, ни на кого не оглядываясь. Его трудней заподозрить. Хочу и делаю. А советский, даже если вполне искренен и действительно его влечет лишь "положительное", всегда подвержен сомнению. Поди, различи дозу искренности и необходимости у того же Паустовского»[31].

К концу 30-х годов ситуация претерпела еще одно изменение.

Не только фауна, но география обнаружила возможности литературной ниши. Малонаселенные окраинные территории советской империи предоставляли авторам некоторую свободу сюжетной застройки. Резко повысился интерес к давним, начала 20-х годов, книгам В.К. Арсеньева "По Уссурийскому краю" и "Дерсу Узала". Пишется детская повесть Р. Фраермана "Дикая собака Динго или Повесть о первой любви". Здесь именно дальневосточный колорит (экзотика природы), а также вернувшийся в связи с затуханием интернационализма (нивелировавшего все различия кроме классовых) и надежд на мировую революцию интерес к экзотике человеческих характеров у малых народностей – оттянули на себя контролирующее внимание. И вместо советской "школьной повести" (на которую автором был заключен договор с издательством) получилась повесть с тонким анализом человеческих чувств, практически избегнувшая печати советскости.

В 1937 году М. Пришвин прочитал в немецком переводе "замечательную книгу индейца (как он пишет в дневнике. – *М.Ч.*) Серая Сова"[32] и резюмировал: "...так считаю, что я больше его много как писатель, но он больше меня как человек"[33]. Его решение пересказать эту книгу по-русски – важный факт литературной эволюции советских лет. Это – едва ли не высшая точка отечественного интереса к экзотике[34] далеких стран, но отнюдь не далеких времен – к *другой* жизни, которой живут современники советского читателя. Под пером Пришвина книга, печатавшаяся в 1938 году в журнале "Молодая гвардия", а в 1939-м вышедшая отдельным изданием[35], конечно, становится фактом отечественной литературной жизни, а ее успех открывает нечто новое в литературе и обществе тех лет.

Если на поверхностном уровне экзотикой для советской литературы попрежнему была дикая, девственная природа (ее стремятся сохранить от уничтожения герои повести "Серая Сова"), то на глубинном – и с очень мощным, не выявленным открыто потенциалом – ею к концу 30-х годов становилась уже не природа, а *частная жизнь* и свобода *личного поступка*. "Серая Сова" становилась апофеозом свободы человека распоряжаться своей жизнью – того, что было уже утрачено русским читателем и писателем на родине.

3

Вторую, "высоколобую" линию современной прозы Митрофанов отразил во второй пародии, напечатанной тогда же. Там писатели этой линии разделены на "метафористов"[36] и "антиметафористов".

«НАШИ ПРОСТАКИ ЗА ГРАНИЦЕЙ

У метафориста нет почти никакого жизненного опыта. Он знает, однако, что в Париже есть Монмартр и гризетки, что французского попа называют "кюре", он знает несколько поистине роковых для него слов, вроде "коктэйль", "гарсон", "джаз", он, при случае, может даже упомянуть о "полотне Сезанна или Матисса". Сюжеты он придумывает самые бурлескные – чем нелепей, тем лучше (можно лишний час проторчать в редакции, уверяя редактора, что он написал гротеск о разлагающейся буржуазии).

Мобилизовав несложный свой словарь, метафорист начинает работать. Он сравнивает черта в ступе с дамским саквояжем, а если ему удается унизиться до сравнения луны с обмылком – он положительно чувствует себя счастливым. Все на месте: метафоры, коктэйль, гарсон, Матисс – остается только поставить хлесткое заглавие.

Закончив свое мрачное интермеццо, метафорист з а б р а с ы в а е т его в редакцию.

Большинство метафористов почему-то циники. Редактор тихо ругается, а метафорист хохочет и кричит:

– Конечно, навоз, а другие разве лучше пишут?

И он подкидывает свой "бурлеск" в редакцию другого журнала. Ан, глядишь, и вещичка под забористым названием: "Мистер Грэхэм ловит блох" – тиснута!

Однако есть метафористы тихие, даже печальные. Эти не подбрасывают, а вручают рукопись. Грешат они жалостно и обреченно. После того, как рукопись их отклоняют, они любят вкрадчиво поговорить о Вийоне, французах, Монмартрах и прочих Пикассо. Впрочем, один из таких юношей недавно поразил редакцию. Получив отвергнутую новеллу (ах, конечно же, новеллу!), метафорист удалился ровно на две минуты. Мы думали, что он выходил по каким-то своим делам, но метафорист положил перед нами рукопись, глядя на нас глазами преданного, печального сенбернара. А рукопись была кардинально переделана: С е з а н н был заменен М а т и с с о м, вместо г а р с о н а появился б о й и т. д.

Исправить метафориста очень трудно, ибо мыслить и наблюдать он не умеет: до такой степени обалдевает он от непрестанного метафоротворчества.

P.S. Новелла (ах, конечно же, новелла!) из дореволюционного прошлого или живописующая современность – пишется по тому же рецепту, с той только разницей, что здесь в построении новеллы участвуют – хе, хе! – другие “компоненты”.

Антиметафорист пишет сдержанно, сурово, скупо. Умственный багаж его несложен: он состоит из трех переведенных с английского книжек Эрнеста Хемингуэя, нескольких подержанных цитат из Екклезиаста и кое-каких собственных домыслов, на редкость убогих.

Метафору он отвергает принципиально и даже с некоторым отвращением. Стоит послушать, как он спорит с братом своим метафористом!

Пишет ли наш Екклезиаст с Собачьей площадки о случае в Парке культуры и отдыха, о любви ли, о цветах – все равно! – вещи его преисполнены стоицизма, печали, пессимизма. Что наша жизнь!..

Наиболее ярко эта скорбная сдержанность проявляется в диалоге.

"– Ты пьян, – сказал Митя.

– Черт подери, я хочу освоить этого парня в морду.

– Ты пьян, – сказал Митя.

– Я пойду к этому парню и освою его в морду, – сказал Андрей.

– Ты пьян, – сказал Митя".

Не беда, что подруга антиметафориста жизнерадостна как белка, что сам он съедает в Доме писателя два бифштекса по-деревенски и метким ударом загоняет в угол пятнадцатый шар, – три книжки Хемингуэя, которого стоически обокрал, сделали его "стиль" навеки унылым.

Навеки? Что вы, что вы! Как вышли из моды лакированные "лодочки" и синие полугалифэ, – выходят из моды те или иные образцы мироощущения и стиля. Глядишь, возникнет на горизонте новая фигура Екклезиаста, который столь долго кормил метафориста, – и начал упражняться... ну, под Жионо, что ли, или – один дьявол! – под Луи Селина...»

"Метафористы" Митрофанова близки, видимо, к тем, кого причисляли в 20-е годы к "орнаментальной прозе". Это – те из них, кто дошли до середины 30-х, умерив свой "орнаментализм" и соединившись с "деревенской" тематикой, – те, про кого Эйхенбаум в 1929 году писал: «Оттого, что в одной главе "выглянуло дебелое, как спелое яблоко, солнце", а в другой – "надавили сверху зеленые сумерки, в зеленое с протемью одеяло укутали деревню", главы эти не срастаются, и вещь не становится литературной»[37]. Позже те, кто уцелел физически после Большого Террора, двинулись дальше, сформировав в конце концов одну из главных линий печатной, т. е. подцензурной советской литературы – расцвеченную "метафорами" и диалектизмами: "метафористы", пройдя чистку от *западного* в 1949-52 гг., соединились с любителями "простонародных разговоров у плетня" и дожили в этом виде до конца 80-х.

Эту манеру еще в 20-е годы пародировал Зощенко, объявляя в одной из "Сентиментальных повестей", что хочет "окунуться в высокую художественную литературу":

"Море булькотело... Вдруг кругом чего-то закурчавилось, затыркало, заколюжило. Это молодой человек рассупонил свои плечи и засупонил руку в боковой карман. ... Трава немолчно шебуршала. Суглинки и супеси дивно осыпались под ногами влюбленных[38]. ... Кругом опять чего-то художе-

ственно заколожило, закурчавилось. И спектральный анализ озарил вдруг своим дивным несказанным блеском холмистую местность..." ("Сирень цветет",1929)[39].

Еще раньше он демонстрирует этот тип современной прозы в пародии 1922 года на Вс. Иванова "Кружевные травы".

Пародия Митрофанова дает возможность вглядеться в огромную тему – переводная литература в советском литературном процессе 30-х годов.

Пародируемый разговор "Мити" и "Андрея" – диалог "под Хемингуэя"[40], возникшего на отечественном литературном поле лишь в 1934 году, когда в нескольких заметных журналах появились его рассказы, а в конце года – сборник рассказов "Смерть после полудня"[41]. Затем – "Фиеста" (1935) и "Прощай, оружие" (1936).

Проза Хемингуэя поколебала представление советского писателя и читателя о качестве и роли *диалога*. В их памяти еще была жива кинжальная диалогическая реплика Бабеля – литераторы ей подражали, а читатель включал в фонд крылатых выражений. Но на фоне по большей части предсказуемых по тематике и построению многословных диалогов в прозе середины 30-х стал новацией (это впечатление повторилось спустя четверть века, в оттепельном конце 50-х) каскад коротких, назойливо повторяющихся, подчеркнуто малосодержательных, но двигающих сюжет реплик героев Хемингуэя. "Ничего не говорящий" диалог подражателей уже этим заманчиво выпадал из советского регламента. Воспринятая у Хемингуэя десемантизация разговоров персонажей (если они не базировалась при этом на шаблонах советской риторики) была определенным вызовом – как и минор, окрасивший авторское повествование.

Митрофанов пародирует "пессимизм" и "скорбную сдержанность" этих диалогов "под Хемингуэя" с двух концов:

– высмеивая любых эпигонов – не умеющих "мыслить и наблюдать", то есть владеть собственным материалом, современным и отечественным ("нет почти никакого жизненного опыта") – как тех, кто пишет "охотничьи рассказы", *сроду не держа в руках ружья*, так и авторов новелл про "мистера Грэхема", не побывавших на Западе;

– уверовав, как советский писатель второго поколения, что новый социальный универсум далек от сурового подвижничества и мрачной жертвенности, а новая литература должна быть жизнерадостной, лишенной унылости и пессимизма.

Литераторы второго поколения весьма скептически отнеслись к тем экологическим норам, которые отрыло себе именно к середине 30-х годов предшествующее первое поколение: это можно вычитать в пародии на *вальдшнеповскую* литературу. Однако подавляющее их большинство было заранее погублено: отрицая старших, они, сами того не замечая, входили в выстроенную при помощи *первого* поколения клетку.

4

Сам Митрофанов, однако, ищет в переводной прозе подступы к "своему" материалу. Трудность обращения к нему многократно засвидетельствовали наиболее проницательные критики: «Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и "чувством природы" – все это стало мертвым», писал Б. Эйхенбаум в 1924 г., а "оживить" его было трудно –

> "оказалось, что с русским материалом ничего не сделать. Ничего, кроме злободневной литературы, не выходит, а ведь линия злободневности – линия наименьшего сопротивления, для писателя рискованная. Большой формы на злободневности не построишь <...>. Злободневность хороша тогда, когда ее нужно выискать, придумать, а не тогда, когда она из каждой водосточной трубы целым потоком льется" ("О Шатобриане, о червонцах и русской литературе")[42].

Несколько лет спустя Эйхенбаум повторит ту же мысль:

> "Попытки строить роман на нашем современном бытовом материале неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен – он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью. Настоящее ему место пока в очерке, в фельетоне или в фельетонном, сатирическом романе, с установкой не на героя, не на сюжет, а на злободневность как таковую"[43].

"Фельетонный, сатирический роман" в это самое время как раз уже появился и оказался в дальнейшем очень влиятельным – это были "Двенадцать стульев" Ильфа и Петрова.

Митрофанов же выбрал путь, противостоящий фельетонности, даже юмору.

В манифесте 1931 года он заявлял: «Говорят о влиянии Олеши ("Зависть" я прочел только в 1930-м г.), полагая, очевидно, что рабочему писателю "французистость" (ее тоже необходимо преодолевать!) нужно приобретать из вторых рук, а не получать из первоисточника (Жюль Ромэн, Жироду и др.)» ("О себе". С. 15). Напомним также Хаксли и "Джи Эйч Лоренса", названных в разговоре с Бабелем.

Сквозь ткань его повествования, действительно, просвечивает проза Олеши, в первую очередь "Зависть", – от деталей внешности персонажей, увиденных подчеркнуто пристальным взглядом, до темы молодости, спорта, открытых пространств, гуляний с духовыми оркестрами в парках. И, конечно, заметна близость в выборе деталей, в строении фразы и абзаца:

> "Под ключицей у него родинка, о которой никто не знает, летом у него больше загорает левая сторона лица, ибо он любит сидеть, подпирая щеку правою рукой"; "Толстый человек за буфетом приподнял портьеру – молния солнца, тяжело блеснув, сковала в пылающий круг бутылки, руки и розетки

с моченым горохом"; "За холмами открылось гулянье. На деревянной эстраде устроился оркестр. Бравурный марш, взыграв под лихими фуражками оркестрантов, медным жаром ошпарил душу[44]. Стало веселее. Вертелась карусель, пели, подражая цыганам, плясали. <...> Трава была почему-то измазана дегтем"; "Навстречу Стремянникову шли две голоногие девушки[45], с веслами на плечах" ("Июнь-июль", 27, 33-34).

Еще ближе к "Зависти" гимнастика, звуки умывания и клозета, стекло и свет сквозь него:

"Повернувшись лицом к окну, он проделал порцию гимнастических упражнений. <...> пройдя по холодному, липнувшему к босым ногам паркету, откинул угол одеяла <...> дворянская, балованная кровь <...> Снова погасив свет, он забрался на постель и сидел несколько минут, вперив глаза в темноту. Вода в уборной, идиллически журча, набегала в бак. Свет, просачивавшийся из коридора сквозь застекленный верх двери, успокаивал"; "Ясно, это умывается на кухне Константин Карлович. По своему обыкновению он проделывал это напористо и шумно. Всхлипывал, рычал; наверное, клал увесистую руку на шею, отпрянув от раковины, смотрел вытаращенными глазами на бьющую из крана струю, потом покорно подставлял под нее голову" ("Северянка" – Октябрь, 1933, № 5. С. 10; № 6. С. 11-12; в издании 1960 г. – неточно).

Но сам автор настаивал на иностранных "первоисточниках". При этом прямая отсылка к переводной литературе говорит о сложности его литературной ориентации. Д. Лоуренс был им упомянут недаром. Выпущенный в 1925 году в Москве роман "Урсула Брэнгуэн" в смехотворном переводе В. Мининой, а затем "Джек в дебрях Австралии" (Л., 1927) в добротном переводе Н. Мартыновой, несомненно, не прошли мимо Митрофанова. Подобно тому как французская проза дала необходимый рычаг Бабелю при подступе к кровавому материалу гражданской войны[46], так Митрофанов оперся на переводного (как в плохом, так и в хорошем переводе) Д. Лоуренса для решения своих задач, связанных с материалом отечественным и современным. Несвойственная русской повествовательной традиции *разъятость* элементов портрета, интерьера или пейзажа, *дробность* описаний (примеры – далее) – все это, кажется, возникло в прозе Митрофанова под влиянием (что нередко бывает) как раз того, чье влияние он, если верить памяти мемуаристов, высмеивал. Новой и влиятельной (помогающей разбить слежавшуюся русскую повествовательную традицию) оказалась, в частности, фиксация незначащих жестов героев, протяженной во времени мимики – как будто под чьим-то пристальным взглядом[47], мгновенного положения предметов или освещения, мгновенных же переходов от одного настроения персонажа к другому и от одного ракурса восприятия к другому. Словом, все то, что заставляет вспомнить о раскадровке киносценария:

"При скрипе двери все обернулись. На минуту девушка замялась, страшно сконфуженная. Ей так хотелось войти с достоинством, а теперь она

невольно остановилась, не зная куда девать свои руки. Ее темные волосы были заколоты сзади, карие, с желтизной, светились глаза, устремленные вперед в пространство. Позади нее в гостиной виднелся мягкий свет лампы над открытыми книгами.<...> От него веяло все более широким, просторным миром, большими, необъятными пространствами и человеческими массами, населяющими его. Ей вспомнилась пчела, приносящая с полей аромат цветов. Это почему-то задело ее" (*Лоуренс Д.* Урсула Брэнгуэн. М., 1925. С. 43, 49).

Но в гораздо большей степени повлияла структура личности персонажей обеих переводных книг – персонажей, уже необычных для советского литературного процесса начиная с конца 20-х годов прежде всего своей полной самодостаточностью и самостоятельностью в поисках собственного жизненного пути (ср."Серая Сова")[48]. Это же качество очевидно в персонажах Митрофанова.

У Митрофанова был свой, не лишенный яркости замысел построения *пролетарской* прозы, где чувства – освобождены, впечатления интенсивны, фабула держится на неотменяемых блоках "советскости" (которой он сочувствовал): выполнение плана, соревнование, среди центральных персонажей – "троцкист" ("Июнь-июль") или группа "вредителей" ("Северянка"). Но зато *сюжет* разрабатывается вольно, со свободным погружением в мимолетные, неясные самому герою чувства и ощущения. Заметим: *неясные* – не значит *темные*. Второе поколение строило новый универсум литературы-жизни, где формировалось уменье описывать радость жизни и не затрагивать темных глубин сознания и подсознания.

Нетривиальный, хоть и утопический замысел был перебит назревающим "соцреализмом", то есть затвердевавшим стандартом "советскости" в литературе, с отмеренной долей психологизма, "биологизма" и проч.[49]

5

Пародируя поиски *ниш*, попытки спастись в них от господствующих схем, пародист утверждает: схема, шаблон – как раз в ваших ланге, клюгге, русацких свадьбах, "заграничных" сюжетах, вычурных сравнениях и хемингуэевских диалогах, во всем, что уклоняется от углубленного изучения материала текущей современности и драпируется в любые готовые традиции.

Сам он раз за разом, в трех больших сочинениях (две повести – "Июнь-июль" и еще не упоминавшаяся "Ирина Годунова", роман "Северянка") берется только за *свой* материал, будь то типография или завод. В этом он не сходит с магистральной колеи – стремится создать идеальный *производственный роман*. Он действительно знает все детали производства и описывает их умело и привлекательно. Завод – это и есть текущая жизнь его героев под *веселое пенье гудка* (неявное противопоставление Заводу в романе Горького "Мать",

съедавшему людей). Вместо "стоицизма" ("Наши простаки за границей") и гибели во имя будущей прекрасной жизни ("Разгром" Фадеева) – радость сегодняшнего труда во имя текущей жизни. Так его романы становятся художественной иллюстрацией к идее "построения социализма в одной отдельно взятой стране".

В повести "Июнь-июль" можно видеть результат столкновения несомненно сильного таланта со столь же сильной завороженностью большевистской утопией. В повести выстраивается жизнь и труд людей на обломках мечты о мировой революции.

> "Стремянников смотрел на него с досадой. <...> Миросозерцание его было свежо и хило, как только что вылупившийся цыпленок. А каждый настоящий революционер должен быть немного консервативен, для прививки – так думал Стремянников. Человек этот не тоскует по шелковой пижаме и по комнате с видом на Монмартр, ибо он не знает обо всем этом. Он никогда не стоял перед возможностью выбора" (36).

Одни персонажи повести преодолевают ощущение краха этой мечты своей витальностью – жизненным инстинктом, а также верой (в том числе и авторской) в том, что ничто не пропало – выстроены новые отношения людей с их новым отношением к труду. На взгляд же того, кто "стоял перед возможностью выбора", кому было от чего отрекаться, кто отдал Великой Утопии саму душу, они – "крохоборы, которых работа тащит вперед, словно трактор". При этом автор, в отличие от подавляющего большинства участвующих в печатном литературном процессе 1929 года, свободно чувствует себя и в отношении этого своего персонажа – явного "троцкиста". Многочисленные отклики на повесть упрекают автора за мягкотелость в отношении к очевидному "врагу"; сложность литературного замысла оставлена критиками без внимания – "троцкист" в литературном произведении может быть только объектом "разоблачения"[50].

Для автора повести его персонаж не покрывается и не исчерпывается политическим ярлыком. Эпизод за эпизодом рисует драму человека. Попытка Стремянникова рассказать собравшейся компании, как он "брел сегодня в полдень по Москве", безуспешна: его никто не может услышать, этот язык – не их. (Примерно так слушала молодежь Маяковского на одной из его последних встреч с читателями в начале 1930 года, когда он пытался рассказать, как, работая ночами над Окнами РОСТА, подкладывали полено под голову, чтобы не заснуть надолго.)

> "– Я тоже шла по Москве, – проказливо перебила Тоня. Не понимая Стремянникова, она почему-то считала его очень умным, поэтому, взяв с подзеркальника гребенку, стала внимательно слушать, что он скажет. Стремянников лениво продолжал:
>
> – Все было совершенно безнадежно. Акаций на бульваре не забыли подстричь – мелкие листочки, желтенький песочек. Москвички проходи-

ли мимо – кто в мосторговском миткале, кто пощеголеватей. Когда они оглядывали друг друга, в их взорах пылали унылые мысли о суконном кризисе..."

Возвращается предреволюционное граничащее с ужасом отвращение к скуке буржуазной жизни "под абажуром" (так же как в блоковской статье 1906 года "Безвременье"[51], предшествуя настоящему ужасу, о чем герои повести не знают).

«Красные ворота снесли, на Трубной воняет очень жарко и добропорядочно, дворники поливают мостовые ... социалистического государства. У киосков хлопают пробки – "Нарзан" и "Ессентуки". В "Вечерней Москве" было уже несколько карикатур на дачного мужа, кое-где из ворот выезжали груженые подводы... Я задохся!» (18-19).

Его монолог прерван, но, как в чеховской пьесе, персонаж не бросает свою тему.

"– А ведь я жил когда-то! – воскликнул Стремянников.

– А теперь?

– А теперь... теперь опять пытаюсь жить. Но знаешь, мне надо лечиться от самого себя или от коммунизма. Я болен, пожалей меня какой-нибудь цитатой, Герта! Знаешь, молот и серп приобрели уже геральдическую тяжелизну" (20).

Уже готовый к самоубийству, герой повести мысленно перебирает тех, кто остается жить в империи, формирующейся вместо всемирной коммуны, – например, восемнадцатилетний юноша по прозвищу Ионыч.

"Ионыч! От него я в восторге! Он входит в Колонный зал дома Союзов, как в свою комнату; ему наплевать, что здесь было когда-то Дворянское собрание, что за это здание проливали кровь в Октябре. Ему нечего будет вспоминать, когда он начнет работать на вас <...>. Страшно интересно, что вы сделаете со страной, которую мы когда-то пытались объявить центром мира" (38).

Последняя попытка – разговор с другом (Ольшанин – главный герой повести), с которым вместе воевали за революцию; набрасывается абрис этического портрета идеального революционера 20-х.

"– Ты знаешь, что я – человек действия. Без преувеличения: если меня разбудят ночью, скажут, что изобретен аппарат для полета на луну, и предложат мне отправиться в межпланетное путешествие, я заберу папиросы и отправлюсь. <...> Бессребреники, смелые головы! – бормотал Стремянников. – Всякие там министры продаются за деньги, мараются нефтью, а нас ... попробуй-ка нас купить. Мы соль земли. Кто будет представительствовать настоящее мужество на земле, если нас раздавят или повылезут у

нас боевые перья из хвоста? Надо сделать так, чтобы жить стало весело и страшно, чтобы можно было наконец сойтись один на один. <...> Командуй, товарищ Ольшанин, и – ручаюсь головой – я буду не последним солдатом революции. Он хочет получить власть отправить всех портфеленосцев <...> из канцелярий на баррикады!

Ухватившись за край стола, натужившись, Ольшанин заорал:

– Довольно вам щеголять ультра-левой фразой! Довольно мешать партии по-настоящему бить классового врага!

Он прокричал эти слова обиженно и сердито, словно человек, у которого что-то пытаются отнять" (49-50).

Ольшанин не имеет вкуса к спору. В повести вообще нет иных споров, кроме как о производственных вопросах. Нет хотя бы схематичного столкновения суждений, обычной для тех лет имитации идеологических словопрений. В этом резкое отличие повести от общей массы тогдашней беллетристики.

Мучительным размышлениям Стремянникова о несоответствии устройства текущей жизни – ее первоначальному проекту противопоставлена ценность *жизни как таковой*. Жизни, состоящей главным образом из физической работы, усталости от нее, чередующейся с коротким отдыхом (и короткими мыслями), и постоянной физической же радости бытия.

«Ольшанин заложил руки за шею, укоризненно болтнул ногой и лег спиной на подоконник. Он устал. Он знал, что это ненадолго: через определенный промежуток времени он снова должен будет драться, работать и уставать. <...> В голове Ольшанина легко проносились мысли, *смешные и короткие, как воробьиное чириканье*. "Чего, собственно, расшумелся его Дроныч (Стремянников. – *М.Ч.*)? В чем дело?.. Маленький дождик прошел, маленький мальчик упал... Давно грозы не было"» (48-49).

Острому ощущению *качественного* замедления времени противопоставлено чисто *количественное* его убыстрение – усилиями Ольшанина и других персонажей – типографских рабочих. Это то, что выражалось слоганом "Темпы решают все" или названием катаевского романа «Время, вперед!». Художник Милашевский, выделивший эти годы, писал об ощущении "бега", "лета" современной жизни:

"В Москве, конца двадцатых и начала 30-х, не заметить этого полета – значит, было уйти от жизни, уйти в подполье, в преферанс, в собирание марок и экслибрисов... <...> В поле, на работах, когда все торопились, я научился рисовать быстро. <...> Скорость, нервную торопливость, отсутствие академизма в рисунке диктовала не только скорость движений девиц, подбрасывающих на воз охапку сена, но вот это новое ощущение времени, появившееся у всех после революции! <...> Прощайте, первые годы тридцатых! <...> Но как же кипела жизнь!"[52]

Полумысли об этом же Ольшанина пересказаны автором повести так:

«Но время шло...нет, здесь, в стране великой стройки, оно летело, поднимая людей к новым подвигам, круша старое решительно и беспощадно.

"Ну и осел!" – мысленно обругал себя Ольшанин за торжественность" (71).

Но не торжественных, то есть не официальных, слов он не находит даже мысленно.

Стремянников же полон мыслями о судьбе революции.

«...Почувствовал это впервые (еще очень смутно) в день смерти Ленина. Казалось, на мир обрушилось бедствие, что-то вроде всемирного потопа. Снег под окнами скрипел душераздирающе. <...> Раньше время летело, гремя канонадой, теперь, я чувствовал: оно останавливается, раздавливая меня. <...> Ура, возникает Днепрострой! Попробуй теперь, облегчи людей, заставь их перекроить мир! Приобретенные гайки, да еще собранные – с потом и кровью – в Днепрострой, остановят их стальной ручищей: "довольно фантазий". Воды Днепростроя начинают шуметь слишком благодушно...<...> мы создаем тысячи предпосылок к тому, чтобы люди опять самоуверенно влюбились в собственность» (52-54).

Наконец у Ольшанина срабатывает уже закрепившийся рефлекс:

"– Дай сюда свой партбилет!

– Что? – бледнея, спросил Стремянников. – С каких пор нельзя высказать свое мнение?..

– Дай сюда партийный билет!

– Высказать... В комнате товарища... Я за помощью пришел... Это ты уж, Ольшаныч...

Стремянников выбрал на столе место почище и положил партийную книжку" (55).

Позже Ольшанин возвращает партбилет, прибегая не к аргументам, а к ярлыку: "Ренегатство – вот подходящее слово" (65). Потом он находит Стремянникова в его комнате – застрелившимся. Эпизод неброско спроецирован на смерть Свидригайлова – даже "заспанный мальчишка", открывший Ольшанину дверь, сообщает, "что Стремянников, должно быть, уехал" (71).

Митрофанов старается соединить органику творчества с "правильным" мировоззрением. При этом он готов и к механическому соединению (в авторском предисловии к повести "Июнь-июль" или в авторской вставке внутри повести "Ирина Годунова"). В его работе с большой наглядностью проявилась эта важнейшая черта литературного процесса именно 30-х годов – в отличие от 20-х, когда импульс Великой Утопии действовал в искусстве *непосредственно*. Вот почему он отмежевывается (здесь адекватно именно это важное для языка эпохи слово-понятие) во вступлении к повести от своих персонажей, от их построения. Это – черта *второго* поколения. Идеологические вставки, шаблоны которых этому поколению знакомы с юности, привычны, – в опреде-

ленной степени условны и могут жить своей, отдельной от художественных текстов жизнью.

Повесть "Июнь-июль" и роман "Северянка" не были первой попыткой всерьез ответить в прозе на социальный заказ. Первым был Зощенко, объявивший в 1928 году, что он "временно замещает" пролетарского писателя[53]. Но тот "воображаемый, но подлинный пролетарский писатель", которого он, пародируя, замещал (или замещая, пародировал), уже наступал ему на пятки, дописывая свою первую повесть. Литератор следующего поколения посчитал, что его время настало. Он мог бы воскликнуть, как булгаковский герой, – "...Я новый! Я неизбежный, я пришел!" – *подлинный* пролетарский писатель.

Когда-то мы начали статью о поэтике Юрия Олеши словами "Необычно, странно для слуха прозвучала в 1927 году отчетливая и ясная проза Олеши". Не менее необычно прозвучала два года спустя – и новизна звука сохранялась до конца предвоенного времени – проза Митрофанова. В этом нетрудно убедиться и сегодня, открыв ее на любой странице. Почему же она не завоевала стойкого интереса читателей, критиков и исследователей?

Ответ, кажется, есть. В 1936 году в статье "Литература должна быть народной" Зощенко писал:

> «В нашей литературе слишком много внимания уделено "переживанию" и "перестройке" интеллигента и слишком мало "переживаниям" нового человека. У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой главным образом предмет искусства – психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось».

"Разбить традицию" не удалось; в центре литературного произведения по-прежнему оставались "переживания" и "перестройка" интеллигента (хотя сам Зощенко, по точному определению Мандельштама, был "единственным человеком, который нам показал трудящегося"). С автором и его героями, которым незачем было "перестраиваться", неизвестно было, что и делать – они попадали в мертвую зону наблюдения. Именно поэтому, на наш взгляд, с одной стороны, цену Митрофанову знали, а с другой – его повестями интересовались главным образом ангажированные критики – сначала рапповские, затем последующие ортодоксы, сверявшие идеологический рисунок со своими лекалами.

Чтобы повернуть голову *читателя* в сторону героя-неинтеллигента, понадобилась художественная и личностная сила автора "Одного дня Ивана Денисовича".

6

Вторую большую вещь Митрофанов дописывал в начале 1936 года. Третью – повесть "Ирина Годунова" – в 1939-м; она появилась в печати,

когда начала выстраиваться *литература после террора*. Хорошо известно, что террор в реальных его очертаниях не мог попасть на страницы подцензурной советской печати[54]. Но литература не может *никак не реагировать* на катаклизмы такого масштаба. То, что вытесняется, – не исчезает. Дело только в форме этой реакции[55].

Растерянная рецензия – свидетельство того, что автор повести не остался слепым к состоянию сограждан. Критика поразило начало повести – описание первой ночи молодоженов:

> "Пятнадцатого апреля, ночью, Годунов проснулся от стука. Тотчас же, позабыв, отчего он проснулся, Годунов повернул голову и ощутил щекой холодок чистой наволочки. <...>
>
> Стучали в стенку – тревожно, настойчиво, будто внезапно вспыхнул пожар и все выходы отрезаны пламенем".

Он идет в соседнюю комнату, и жена говорит, что ей показалось – все произошло во сне и сейчас на стук войдет не он.

> "– Ты боишься счастья? – спросил Годунов.
>
> Она опустила голову. <...>
>
> – Не бойся, – сказал он.
>
> Ирина встала. Не поднимая глаз, она, как слепая, нашла его голову вытянутыми руками и прижала к своей груди. Пиджак висел на одном ее плече, другое плечо было голое, и рыжие волосы чуть трогали белую кожу. Он услышал тиканье часов на ее запястье, вспомнил все. Сердце его облилось кровью".

Нельзя было не увидеть в этом ночном стуке и боязни потери – отзвук (возможно, и неосознанный) неупоминаемой реальности.

Рецензент писал:

> «Эта вычурная, написанная в манере Пшибышевского сцена не раскрывает, а скорее затемняет характер героини. Истерический припадок, открывающий собой повесть, так же как внезапные переходы Ирины от слез, смешанных "со злостью", к "смеху с ненавистью" или к "дикому хохоту", нисколько не подготовляют читателя к финалу произведения, в котором Ирина разоблачает врагов народа. <...> Истерическая сцена, начинающая собой повесть, служит ключом к тональности всего произведения. С первой же страницы читатель вступает в нездоровую атмосферу, одинаково окружающую и отрицательных, и положительных персонажей повести.
>
> По-настоящему здоровых и нормальных людей в "Ирине Годуновой" почти нет. <...> Персонажи повести без всякого повода говорят друг другу дерзости или ласковые слова, бросаются из крайности в крайность. Поведение их в большинстве случаев иррационально, мотивы их поступков большей частью непонятны, их слова и жесты лишены непосредственности.

В атмосфере неискренних разговоров, бредовых сновидений и маниакальных поступков развертываются основные события повести».

Но "здоровых и нормальных людей" было вокруг уже не так много. Литература же, провозвещавшая с середины 30-х *реализм* как единственную форму словесного и изобразительного искусства, почти полностью отделилась от реальной жизни. Можно было писать о врагах народа, подлежащих казни. Но сам способ описания был строго обусловлен и целиком политизирован. А Митрофанов, набрасывая портреты "врагов", все-таки и здесь шел своим путем, усугубляя растерянность рецензента.

«Еще затейливей раскрывается характер центрального персонажа повести – инженера Ордынца. <...> Неразделенная любовь и ревность доводят Ордынца до состояния, близкого к душевному расстройству. <...> Ордынец – слишком парадоксальная фигура, чтобы его маниакальное поведение, больное воображение и совершенное на личной почве убийство могли подсказать читателю какие-либо общие соображения о политической бдительности. <...> "Ирина Годунова" оставляет впечатление незавершенного, рыхлого по композиции, лишенного внутреннего единства произведения. Характеры героев Митрофанова раскрываются не на главной сюжетной линии, образующей драматический узел произведения, а на ее побочных ответвлениях. Движущей силой поступков Ирины служит ее любовь к Годунову. Движущая сила поведения Ордынца – его ревность к сопернику. Тем самым значительный и напряженный эпизод классовой борьбы приобрел многие существенные черты обычного уголовного происшествия».

Далее – об этой черте Митрофанова: отчетливом разветвлении на *художественное* и *идеологическое*.

«Между тем идейная направленность повести Митрофанова не вызывает никаких сомнений. Да автор и не скрывает, что "Ирина Годунова" – произведение поучительное. Он неоднократно прерывает повествование, чтобы предостеречь читателя: "...Берегись, товарищ, будь зорче и внимательней!" Иногда он разъясняет: "Лишь мы, работники всемирной, великой армии труда, имеем право владеть землей!" <...> Публицистическим высказываниям Митрофанов посвящает целую главу. Эта глава – лучшая глава в повести. Вся она написана как бы одним и искренним порывом сердца. Общеизвестные истины и лозунги писатель сумел развернуть здесь в яркой и свежей форме. Страстность обращения подсказала ему и новые слова, и выразительные образы».

Действительно – диктуемые ситуацией (но не меньше – и собственными взглядами) акценты Митрофанов расставляет в сугубо публицистических кусках, включающих автобиографический материал:

"Десяти лет меня отдали в трактир, и я мыл чашки с семи утра до одиннадцати вечера – шестнадцать часов в день.

Эти предатели хотят вернуть старое. Но оно никогда не вернется.

Столица мира, да будет твой трудовой сон спокоен.

Миллионы трудящихся в огромном грохочущем мире – с нами" (443-444).

Вывод рецензента:

"...При всей поэтичности публицистических отступлений автора, само включение их в сравнительно небольшую повесть свидетельствует о том, что писатель не смог свои мысли и чувства выразить до конца на языке художественных образов"[56].

Но с ним не соглашаются. Довольно неожиданно за Митрофанова вступился – на одном из писательских совещаний, где все высказывания укрупнялись, – Фадеев, не утративший в своем функционерстве живого вкуса, ощутимого даже в текстах целиком официозных.

«Мне, например, непонятно, как т. Рагозин пишет хвалебную статью о повести Козачинского "Зеленый фургон" и в то же время считает плохой вещью "Ирину Годунову" Митрофанова. Повесть Козачинского "Зеленый фургон", написанная вполне грамотно и литературно, напоминает, однако, десятки других повестей о том, что происходило с некоторыми хорошими гимназистами после того, как случилась Октябрьская революция. А в повести Митрофанова чувствуется творческая индивидуальность, свой подход к вещам, свой глаз. В "Ирине Годуновой" есть своеобразная поэтическая лирическая сила. Вряд ли человек, чувствующий искусство, пройдет мимо замечательного, такого внезапного в поэтической ткани остро публицистического отступления, окрашенного ярким чувством»[57].

Дело, возможно, было в следующем. После выхода "Краткого курса истории ВКП (б)" осенью 1938 года и начала срежиссированной кампании его изучения десемантизация политических текстов к весне 1939 года достигла наивысшего уровня. "Краткий курс" уже не был объектом обсуждения (как политические тексты в первые советские годы) – он превратился в новейший катехизис, подлежащий не обсуждению, а заучиванию[58]. Видимо, поэтому Фадеева не оставило равнодушным давно не встречавшееся ему *личное* отношение к политграмоте, проявившееся в тексте Митрофанова (напомним, что оба эти писательских имени были соединены в свое время в статье Г. Адамовича – см. примеч. 8).

Не прошел мимо повести и Андрей Платонов – через полтора месяца после Рагозина он печатает в той же "Литературной газете" свою рецензию на нее.

"Одно из главных достоинств этого произведения, что автор сумел языком поэзии изобразить органическое, чувственное, естественное отвращение народа к троцкизму".

Одна эта фраза Платонова могла бы стать объектом обширного комментария.

В "Ирине Годуновой" некто непременно хочет не менее чем смерти другого человека – и действительно становится убийцей, причем подчеркнуто отвратительным. На обильно представленную в романе рефлексию персонажей-убийц, персонажей, отлепившихся от современной им жизни, ложится отпечаток чудовищных "признаний" на открытых процессах, стенограммами которых переполнена печать этих лет. Перед нами – в каком-то смысле единое пространство "литературы и жизни", единая шкала оценок. И сюда же подверстывается высокая оценка, которую дает повести Платонов, – вернее, само его обоснование этой оценки, пропитанное духом времени. Платонов, говоря о проникновении автора в суть человеческих характеров, которые существуют вне произведения – таков, например, убийца Ордынец, – сам при этом выходит за пределы литературы и дает оценки, напоминающие скорее выступление на суде:

> "Литературное воплощение этого литературного типа является одной из заслуг т. Митрофанова. Не всякого отчужденного от народа человека можно переделать, перевоспитать и сделать полноценным товарищем. Есть люди, почти органически неспособные стать советскими людьми"[59].

Феномен повести "Ирина Годунова" нельзя понять вне статей А. Платонова 1937-39 гг. В 1937 году, к "юбилею" гибели Пушкина, Платонов пишет:

> «Разве не повеселел бы часто грустивший Пушкин, если бы узнал, что смысл его поэзии – универсальная, мудрая и мужественная человечность – совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине. Он, мечтавший о повторении явления Петра, "строителя чудотворного", что бы он почувствовал теперь, когда вся петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно – в тоннах, кубометрах, штуках, в рублях: в ценностном и в количественном выражении)...»[60].

Этот сохраняющийся в публицистическом, политическом "отсеке" сознания писателя (очень отличном от художественного) "пролетарский" оптимизм близок к умонастроению Митрофанова (у которого, правда, он лишен платоновской гротескности) и наглядно демонстрирует нам, что *идеология не иссякла,* а продолжает разрабатываться, риторически и литературно. Но читая рецензию на Митрофанова 1939 года, нельзя забыть и того, что у ее автора взят в заложники пятнадцатилетний сын – он уже год как отбывает в северном лагере десятилетний срок. И мы пока еще практически не можем вычислить угол искривления идеологии в текстах Митрофанова и Платонова после Большого Террора.

Мы, в сущности, не знаем, что думали более или менее известные люди той эпохи, участники культурного процесса о своем времени, прежде чем

были убиты или погасли, вышли в тираж, как Александр Митрофанов, сознательная жизнь которого целиком уместились в сталинском времени: он умер в 1951 году[61]. Только в их творчестве, повторим, мы и можем искать следы их мыслей о происходящем.

Примечания

1 *Боровой Л.* Подарок // Воспоминания о Бабеле. М., 1989. С. 201-202. Курсив в цитатах здесь и далее наш.

2 Современник, человек искусства засвидетельствовал особый характер этих именно лет: "Не только по политическим, историческим и трудовым акциям, а по внутреннему ощущению, по музыкальному тону – эти пять лет от 1928 года по 1933 год были особенными, за их рубежом цвет был уже не тот. Эти пять лет, которым я готов слагать гимны. Гимн их неповторимости, *особой нервной жизненности*..." (*Милашевский В.* Вчера, позавчера...: Воспоминания художника. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1989. С. 263; это – выдающийся по содержательности источник).

3 В дневнике Вс. Вишневского 3 мая 1932 года записан рассказ одного из литераторов о беседе с Пильняком: "В прол<етарской> литературе, по мнению Пильняка, – могут, имеют шансы Вишневский, Митрофанов, Лаврухин и еще кто-то" (РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2069. Л. 319).

4 Бородин вспоминал, как в августе 1940 года А. Митрофанов, тогда секретарь редакции журнала "Красная новь", редактором которого был А. Фадеев, приехал к нему с предложением поставить роман "Димитрий Донской", о работе над которым в редакции знали, на январский номер журнала следующего, 1941-го года (*Бородин С.* Дороги. М., 1965).

5 Она вышла отдельным изданием (М; Л.,1931). Шапка титульного листа оповещала об ориентирах: "РАПП" и "Новинки Пролетарской Литературы". Дале цитаты по этому изданию, с указанием страниц в тексте.

6 *Адамович Г.* "Июнь-июль" А. Митрофанова. – Новые рассказы И. Бабеля // Последние новости. 1931. 24 декабря. Цит. по: *Адамович Г.* Литературные заметки. Кн. 1. СПб., 2002. С. 627, 631.

7 *Адамович Г.* О положении советской литературы // Современные записки. 1932. № 48. Цит. по: *Адамович Г.* Критическая проза. М., 1996. С. 184.

8 *Адамович Г.* Литературные заметки. Кн. 1. СПб., 2002. С. 627, 628.

9 Там же. С. 630.

10 *Адамович Г.* О "пафосе Москвы" // Последние новости. 1932. 26 мая. Цит. по: *Адамович Г.* Литературные заметки. Кн. 2. СПб., 2007. С. 91.

11 Возможно, поэтому повесть не была включена в единственное (однотомное) собрание сочинений: *Митрофанов А.* Избранное: Роман. Повести. Рассказы. Заметки. М., 1960 (далее – Избранное).

12 Рост. 1931. № 16. С. 14. Далее в тексте – "О себе", с указанием страниц.

13 В предшествующих работах мы называли границами этого поколения 1889-1899 гг.; более пристальное рассмотрение привело к переносу начальной границы к 1882 г. – году рождения Б. Житкова и Зоргенфрея, к включению в состав перво-

го поколения С. Ауслендера (1886), С. Маршака (1887), О. Брика, С. Малашкина, В. Нарбута (1888) и других – и сдвиганию второй границы к несколько более ранним годам; костяк первого поколения – это те, кто были или могли быть участниками мировой войны и встретили Октябрь и Гражданскую войну в зрелом возрасте.

[14] В необычном предисловии к повести – "От автора" (обычно предисловие в те годы давала редакция), – он кавычками дистанцируется от официозной постановки проблемы "культурного наследия": «Я решил идти к простоте по линии наибольшего сопротивления, через "критическое усвоение всего культурного наследства". Само собой, мне это очень туго дается на первых порах» (7).

[15] Разделяя во многом эти требования с формалистами, как показал еще в 1986 году Е. Тоддес в работе "Мандельштам и опоязовская филология" (ВТЧ).

[16] См. об этом в статье о Бабеле "Разведенный пожиже" в нашей кн.: Новые работы: 2003-2006. М., 2007.

[17] Кажется предвосхищением "красного дыханья" мандельштамовского "Ламарка".

[18] В рассказе поэта (прототипом которого считали Маяковского) нетривиальным для "пролетарской" литературы образом сделана попытка передать творческую жажду: "Ты никогда не испытал? Щемит сердце от желания *переписать, задыхаясь, наспех* – как вновь открытую землю – Кавказ, море, Ботвинника, себя. Чувствуешь, как все, что ты сказал, пленил, ввел в свой круг, *вырвалось, легло горами и – вопрошающе – тропинками, и время вернулось, простоволосое и нагое, не особенно даже взыскательное*: как хочешь, если нет силы, так не описывай. И жара, понимаешь ли, играют за холмами в волейбол, идут купаться – страх!" (цит. по: Избранное. С. 62. Курсивом отмечаем то, что представляется нам пастернаковскими бликами на тексте).

[19] *Шаламов В.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. Автобиографическая проза. М., 2005. С. 306.

[20] Об этом – в нашей статье «"Военное" стихотворение К. Симонова "Жди меня..." (июль 1941) в литературном процессе советского времени» (НЛО. 2002. № 58. С. 223-259).

[21] Они были перепечатаны в "Избранном" в разделе "Заметки" (с. 647-651) и остались именно незамеченными: научное изучение литературы советского времени тогда еще даже не начиналось, "драйв" оттепели имел другие направления.

[22] Ср. об одном из персонажей повестей Медынского, названного автором "Воняй": "ох, уж этот стиль, когда онучи описываются со всеми подробностями и запахами!" (*Митрофанов А.* Напостовская смена (речь на пленуме бюро РАПП 5 июля 1931 г.) // На литературном посту. 1931. № 23. С. 18).

[23] *Боровой Л.* Указ. соч. С. 202; не забудем, что Л. Боровой, печатаясь в те годы в "Красной нови", несомненно, знал Митрофанова лично и, скорей всего, помнил его пародии 1936 года.

[24] Он уничтожающе писал об одном из рассказов Паустовского из этого цикла – так же как Митрофанов, вне всякой скидки на деформацию под прессом социума, возможно, как и Митрофанов, в каком-то смысле *не видя* этого пресса и думая только о литературной органике: "Это опять не рассказ, а игра в рассказ. Пеликан попал в лес. В лесу его приняли за черта. <...> кажется, что людям трудно описать колхоз, если туда не запустить пеликана или хотя бы какого-нибудь *деда-бородоеда*, который врал бы что-нибудь несусветно интересное. <...> Но где же наша стра-

на? Возьмите Аксакова, Тургенева, Горького, из иностранцев возьмите Диккенса, Марка Твена. Человек прежде всего описывает мир вокруг себя. Волгу, Миссури, лондонскую улицу, русскую деревню. Он делает ближе и драгоценнее нашу жизнь, учит ее понимать. Литература не дача и не дом отдыха. <...> нужно печатать рассказы о нашей стране, о городе, о колхозе" (цит. по нашей статье "Сквозь звезды к терниям"// *Чудакова М.О.* Литература советского прошлого. Избранные работы. Т. 1. М., 2001. С. 349).

[25] Ср. "*ядреные казачки*" и "*усатые крепыши*", замеченные Митрофановым еще в 1936 году.

[26] *Зайцев Б.* Паустовский. (Цит. по: Мир Паустовского: Избранные страницы. М., 2003. С. 86-87).

[27] Она не включена в печатный текст стенограммы пленума (Советская литература на новом этапе: Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей (29 октября – 3 ноября 1932). М., 1933. С. 67-68) – мы цитируем стенограмму выступления Пришвина, сохранившуюся в архиве (Рукописный отдел ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 244).

[28] В 1926 году М. Козырев в "Повести о собаке" показывал, как литератору поколения Пришвина "пришла в голову мысль написать рассказ о собаке. Он несколько раз отбрасывал эту мысль *как ненужную*, *как несвоевременную*, но побуждаемый как бы непреодолимой силой, он писал и писал каждый день"; однако после разговоров в редакции он уже не в силах писать о собаке свободно, он "перечеркивает страницу за страницей, и кажется, что это не он, Худосеев, а кто-то другой, угрюмый, жесткий и злой сидит и черкает, повторяя:

– Ерунда! Разве так можно писать... В нашу эпоху, когда..." (цит. по нашей статье «На полях книги М. Окутюрье "Le realisme socialiste"» // *Чудакова М.* Новые работы: 2003-2006. М., 2007. С. 137, 140).

[29] Ср. в статье М. Лоскутова "Цвет пустыни" о прозе В. Козина: «В годы становления и развития советского очерка, в описании всяческих "экзотик" существовали две основные струи, два "направления" беллетристики, очерковой литературы и газетных корреспонденций "на окраинную тематику": с одной стороны стояли "традиционисты", с другой – "ниспровергатели экзотики"» (Литературная газета. 1939. 10 апреля. № 20. С. 4).

[30] Это не значит, конечно, что авторы избегли обвинений в пантеизме и проч.

[31] *Зайцев Б.* Указ. соч. С.88. Курсив автора.

[32] Родившийся в Англии 1888 году Д. Билэйни (Белани, 1888-1938) был с детства увлечен историями про американских индейцев и в 18 лет отправился в Канаду. Вскоре он объявил себя индейцем (была ли его мать этой крови – кажется, так и осталось неясным), стал лесником и охотником и принял индейское имя, означающее *Серая Сова*; под этим именем он известен как канадский писатель. О его книге и идет речь.

[33] *Пришвин М.М.* Дневники. М., 1990. С. 243.

[34] Этот интерес Пришвин почувствовал еще в 30-м году: "Не было еще случая, чтобы мне отказывали в журналах, но больше уже и не просят. Самое же главное, что сам чувствуешь: не нужный это товар, всякая инициатива глохнет. Итак, *или мемуары, или экзотика*" (*Пришвин М.М.* Дневники: 1930, 1931. СПб., 2006. С. 100. Запись от 6 мая 1930 г.).

[35] *Серая Сова* (Вэша Куоннезин). Пересказ с английского Михаила Пришвина. Изд-во детской литературы. М; Л., 1939.

[36] Такие разные писатели, как Булгаков и Зощенко, в том же самом 1936 году издевательски полемизируют с любителями метафор – «лучше сказать просто, чем "маловысокохудожественно"», настаивает Зощенко (см. об этом в книге "Поэтика Михаила Зощенко" – в указ. ранее сборнике наших работ: Литература советского прошлого. С. 175-176). А Булгаков в "Записках покойника" выводит старого литератора, который после чтения Максудовым его романа кричит ему: "Метафора не собака! <...> Без нее в литературе голо!".

[37] *Эйхенбаум Б.* Мой временник. [Л.,] 1929. С. 124.

[38] Выделенные Митрофановым "простонародные разговоры у плетня о любви" развились к 1936 году как раз из этих *суглинков и супесей* – и проложили вскоре довольно мощное и долгосрочное русло "казацкой" прозы эпигонов Шолохова.

[39] Подробней – в нашей книге "Поэтика Михаила Зощенко". Ср. У А. Архангельского в пародии на "Цемент" Ф. Гладкова: "Как и тогда, булькотело и дышало нутряными вздохами море, голубели заводские трубы, в недрах дымились горы, но не грохотали цилиндры печей..." (*Архангельский.* Пародии. *Кукрыниксы.* Рисунки. М.-Л., 1930, без пагинации).

[40] Еще в 1929 году, когда был напечатан единственный рассказ Хемингуэя в переводе с французского (!), в журнале "На литературном посту" опубликовали статью американского коммуниста М. Голда "Поэт белых воротничков": "Творчество Хемингуэя – это лазейка, через которую его читатель пытается спастись от жизни...". Цитируя и излагая статью, Р. Орлова писала: "Творчество Хемингуэя еще не было известно, а проработка уже началась" (*Орлова Р.* Эрнст Хемингуэй. Ann Arbor, 1985. С. 10).

[41] Как отметила Р. Орлова, «из книги "Смерть после полудня" (1932) в советском сборнике – только заглавие» (Указ. соч. С. 11).

[42] *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 367.

[43] *Эйхенбаум Б.* Мой временник. С. 126.

[44] Ср.: "Грянул марш. Приехал наркомвоен" (*Олеша Ю.* Зависть. М., 1928. С. 40).

[45] Митрофанов остраняет "голоногость" девушек под "консервативным" взглядом Стремянникова, еще помнящего длинные юбки; это делает и Олеша, передавая свежее восприятие спортивной голизны Кавалеровым, но его художественное видение многослойнее (об этом в нашей статье "Сублимация секса как двигатель сюжета в литературе конца 20-х – 30-х годов" в указ. кн. 2007 г. "Новые работы").

[46] См. в нашей статье "Чехов и французская проза XIX – XX вв. в отечественном литературном процессе 1920 – 1930-х годов" (*Чудакова М.О.* Литература советского прошлого. Избранные работы. Т. 1. М., 2001. С. 367-375).

[47] Ср. хотя бы: "Скулы его дрогнули. Блеснул один зуб, за ним другой – целую минуту рот его растягивала нарастающая улыбка" ("Июнь-июль", 33).

[48] Именно этими забытыми к середине 30-х годов качествами увлек читателей герой романа Н. Островского "Как закалялась сталь".

[49] Критика, уже лет пять как сориентированная на сложившийся советский стандарт, встретила с изумлением манеру несомненно "пролетарского" писателя, который "переместил центр тяжести и в общественном явлении – соревновании – подчеркнул, выпятил, заставил звучать наиболее ярко и убедительно его личные, чуть ли

не биологические мотивы. <...> Митрофанов "с наслаждением отдается" подробному описанию внезапных, глухих, импульсивных движений, неясного и смутного психологического состояния своих персонажей. Какие-то неопределенные психологические "поскребывания", мимоходные, летучие, нехарактерные, не обязывающие колебания привлекают зоркость художника. <...> В ясном положении о слиянии личного с общественным он подменяет понятие личного понятием тайного "я", глубоко запрятанного и скрываемого друг от друга даже среди друзей, среди связанных крепчайшей общностью интересов людей класса, даже среди большевиков" (*Бачелис И.* А. Митрофанов (под рубрикой: Творческий смотр молодежной литературы) // Книга молодежи. 1932. № 1-2. С. 36-37).

50 "О троцкистской оппозиции писали А. Исбах и Л.Овалов и некоторые другие, и никто из них с поставленными проблемами не справился. Не справился и А. Митрофанов. Мы хорошо знаем о позорном конце троцкистской оппозиции, идейно разгромленной партией и разоблаченной перед широчайшими массами". Далее описывается нынешнее состояние "кадров", составлявших троцкистскую оппозицию. "Вот этих-то судеб троцкистов, расстановки людей в троцкистском лагере ни один писатель не дал. Художественно разоблачая троцкизм, нужно показать людей в движении, показать, кто куда растет" (*Борисов Л.* О повести "Июнь-июль" // Рост. 1931. № 16. С. 18-19).

51 Вслед за Леонидом Андреевым Блоку претит "тишина пошлости, свойственная большинству домашних очагов" (*Блок А.* Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 69). Еще не было известно в России, что пошлость и скука – отнюдь не самое страшное.

52 *Милашевский В.* Указ. соч. С. 264-265. "Какой бы скепсис ни вызывала у Ильфа, Петрова и многих их коллег (вроде Олеши, Пильняка, Маяковского) наблюдаемая советская жизнь, им и в голову не приходило пересматривать свою оценку революции или сомневаться в идее светлого будущего <...>. Миф о великой перестройке мира со всей сопутствующей ему романтикой самоотверженного труда, арктических полетов, освоения пустынь, строительства нового быта и т. п. был неотъемлемой частью воздуха эпохи: им жили, в него верили, о нем пели в песнях" (*Щеглов Ю.К.* Комментарии к роману "Двенадцать стульев". М., 1995. С. 7).

53 Подробней об этом – в нашей книге "Поэтика Михаила Зощенко". Ср. слова Олеши в 1932 году: "Я думаю, что придет настоящий пролетарский художник, который спутает все карты. Это будет, может быть, через десять, может быть, через тридцать лет... Я думаю, что моя писательская функция <...> , моя линия — продумать вопросы искусства, для того чтобы подготовить путь для грядущего пролетарского художника. Я эту функцию считаю громадной" (*Олеша Ю.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С. 267-271).

54 Так, говоря о работе лучших театроведов 30-х годов, их младший коллега фиксирует: "Камерный театр закрыт, Таиров уволен, душевно поврежден, бродит по Тверскому бульвару, попадает в больницу и умирает – у Эфроса [Абрам Эфрос] никаких откликов, никаких возгласов, никаких многозначительных умолчаний".

Театр Мейерхольда закрыт, Мастер арестован и убит, Зинаида Райх зверски убита – и "никаких следов в опубликованных и неопубликованных текстах. Как будто бы этого не было, как будто история прошла стороной, как будто никто ничего не заметил. Поразительное явление 30-х и 40-х годов – почти полное отсутствие

письменных свидетельств о времени – о его событиях, о его атмосфере. И, может быть, единственное адекватное свидетельство – симфоническая музыка Шостаковича: <...> затихающая последняя часть 4-й симфонии, полной пережитого ужаса, полной ожидания ужаса, еще не наступившего" (*Гаевский В.* Книга расставаний: Заметки о критиках и спектаклях. М., 2007. С. 101). Имеется в виду отсутствие свидетельств, *синхронных* событиям, – ретроспективного их освещения в позднейших мемуарах более чем много.

55 Один из видов этой реакции мы показывали на примере "Судьбы барабанщика" Гайдара, ряд фрагментов которой настраивает на двойное прочтение – сквозь один мир "проглядывает или, скорее, подает неясные сигналы другой" (Литература советского прошлого. С. 353 и др.).

56 *Рагозин А.* "Ирина Годунова" // Литературная газета. 10 апреля 1939. № 20. С. 4.

57 Из речи тов. Фадеева // Литературная газета. 6 мая 1939. № 25. С. 6.

58 См., напр., в статье П.Б. Гречухина и В.Н. Данилова «Выход "Краткого курса истории ВКП(б)" и предвоенное общество» о том, как уже 14 ноября 1938 года особым постановлением ЦК партии было свернуто изучение "Краткого курса..." в кружках – поскольку оно естественным образом предполагало обсуждение; взамен были выдвинуты громкие групповые читки, печатные комментарии и индивидуальное изучение книги (Альманах "Восток". Вып.1/2. Январь-февраль 2005; http://www.sgu.ru/ie/hist/vipusk19/19_grechuhin.html).

59 *Человеков Ф.* "Ирина Годунова" //Литературная газета. 30 мая 1939. С. 3.

60 *Платонов А.* Размышления читателя. Статьи. М., 1978. С. 36.

61 В "Дневнике" Ю. Нагибина описан разговор об этом с Н. Атаровым: "Я имел бестактность сказать:

– Третья смерть на одной неделе.

– Почему третья? – спросил он резко.

– Митрофанов, Платонов, Кржижановский.

Он впервые слышал о смерти Кржижановского. Он жалел о том, что сел со мной в одну машину. <...> И вдруг лицо его опять стало глубоким, проникновенно-серьезным и патетическим:

– Это доказывает, какая у нас богатая литература, – сказал он <...>" (в записи от 7 января 1951 года "Похороны Андрея Платонова" // *Нагибин Ю.* Дневник. М., 1996. С. 53).

Р. Тименчик

К ИСТОРИИ КУЛЬТА ГУМИЛЕВА. 1*

Памяти Михаила Эльзона

Культ – не культ, а чего не случается?!
А.Г.

Приступая к обрисовке контуров каждой очередной "школы читателей" XX века[1], мы должны быть готовы к видоизменению основных кадровых параметров подобной школы: социальный состав, профессиональный состав, и далее – гендерный, этнокультурный, возрастной. Последний, например, немаловажен в случае Гумилева: "В юношеском возрасте обаянию гумилевских стихов поддаются полностью, порабощаются; с годами чары рассеиваются, но остается несколько стихотворений на всю жизнь"[2]. И в каждом случае поразному важно соотношение жизни и смерти протагониста культа.

Ахматова любила повторять, что Гумилев прославился на следующий день после смерти [3]. Знаки прижизненной славы все же имели место – скажем, в распознавании подражателей. Одним из первых назван был Николай Асеев: "Н. Асеев – поэт, еще переживающий «романтическую» эпоху, пишущий немного в духе А. Блока, немного в духе Н. Гумилева..."[4]. Вероятно, от этого мимолетного замечания Брюсова отправлялся Владимир Силлов (впоследствии вошедший в синодик писателей, уничтоженных советской властью, начинаемый обычно, хоть и неточно, с Гумилева), когда в стихотворении, посвященном Асееву, писал по него как про "ушедшего от де Лиля", где имя поэта-парнасца выступает как метонимия Гумилева[5], прежде всего, видимо, под впечатлением стихотворения "В узких вазах томленье умирающих лилий..." ("О Леконте де Лиле мы с тобой говорили"), которое при разговоре о Гумилеве направляло взоры знатоков к поэзии Леконта де Лиль; ср., например: "Холодное признание Леконта

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées

---

* За помощь в работе над этой статьей хочу поблагодарить А.Я. Лапидус, П.Е. Поберезкину, Г.Г. Суперфина.

явственно начертано на щите Гумилева..."[6]. Ср. также в стихотворении Б.В. Горнунга, посвященном Ахматовой:

Хлюпали ноги по невидимым лужам,
Сирена хрипло шофера звала.
Неоконченный храм сожжен до тла, –
Наверно Пракситель в агонии не нужен.
Надменно-сурово вошел в автомобиль,
И мыслились четко де-Гама, Магеллан,
И в Черчере собственный смелый караван, –
Осталось одно: то, что было любить.
И серые струи упорно цедились
И также упорно, прищуривши глаз
На темного спутника, несколько раз
Цедил он две строчки Леконта де Лиля.[7]

Позднее также иногда замечали у Асеева гумилевское влияние[8], хотя в 1920-е годы он по поводу Гумилева всегда излагал общелефовские претензии: "Ведь и у Гумилева и у Ахматовой в конце концов был этот интимистский говорок, годный для аудитории в двадцать чувствительных сердец"[9].

Находили следы влияния и у "малых сих" русской поэзии 1910-х гг. – А. Журина[10], А. Мухаревой[11], Б. Тимофеева[12], Исидора Бобовича[13] и др. Присутствовали и другие формы, как говорили в "Бродячей собаке", "оммажа": эпиграфы (у Михаила Гартевельда[14], П.Б. Файвишевича[15], М. Бараховича[16] и др.). Из них обратим особое внимание на первого, чтобы показать механизм ученичества у Гумилева. В его, к примеру, стихотворении "Счастье" берется присущая семантическому потенциалу пятистопного амфибрахия мотивика из топоса "Kennst du das Land, wo...", спроецированная на риторическую схему гумилевского "Озера Чад" ("Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман..." и др.), а направление экзотических устремлений переворачивается на противоположное:

У вечных снегов есть страна...
Бьернстерне-Бьернсон

Ты знаешь у вечных снегов голубую страну,
В которой владыки одни голубые снега,
Где люди не знали совсем голубую весну,
Где им никогда не цвели травяные луга.
Всегда одинаково мрачен у них небосклон,
Всегда одинаково громко поет им метель,
Но ты не услышишь от них полусдавленный стон,
Как будто их нежит безумья непознанный хмель,
Для них нет законов, любви, тихих слов о добре,
Для них нету плясок в весеннюю тихую ночь,

Они лишь следят, как сиянья в минутной игре
Иль меркнут, иль гонят все темное, мрачное прочь.
Но ты их спроси, почему они мрачно живут,
Зачем не хотят перейти снеговые хребты,
Они не ответят и тотчас беззвучно уйдут,
И ты не узнаешь от них заповедной мечты.
Поверь, что когда звонкогласно поет им метель,
И снежные вихри над ними, как тучи, снуют,
Их душу качает, весенний и радостный хмель,
Им дикие, жгучие розы багряно цветут.

Еще более приметным знаком почитания являются, надо полагать, посвящения – от не известного, кажется, никому Виктора Журина[17] и парижского знакомца Никандра Алексеева[18] до довольно заметного Вадима Шершеневича:

О как дерзаю я, смущенный,
Вам посвятить обломки строф,
– Небрежный труд, но освещенный
Созвездьем букв "a Goumileff".[19]

Разумеется, были и эпиграфы, и посвящения друзей по Цеху поэтов: помимо Ахматовой[20], Мандельштама, Зенкевича, Городецкого[21], Вас. Комаровского[22], Владимира Нарбута, Георгия Иванова, Михаила Лозинского – также и у Грааль-Арельского[23], и у бытовавшего в ближайшем поле гумилевского литературного зрения А.К. Лозина-Лозинского[24].

Сравнительно рано проявилась обращенная форма признания – глумление[25] и пародии. Вот образчик, дотоле не отмечавшийся в гумилевских штудиях, – отклик в разделе "Арбузные корки" одесского журнала:

"В альманахах и иных периодических изданиях часто встречаются стихи Гумилева. Нынче он издал их отдельной книжкой, в полтораста страниц, под названием "Жемчуга"... Но книге более к лицу название: "Черепки". Гумилев – один из стаи признанных импрессионистских "маяков", покушавшихся сокрушить "мир старых звуков"...

Гумилев – типичный павиан, а потому его герои и героини все фаршированы каким-то свинячим сладострастием.

Вот, например, кусочек одного из гумилевских жемчугов (стр. 34), где молодая девушка восклицает:

Я хочу к кому-нибудь ласкаться,
Как ко мне ласкался кенгуру!

Плачущую девушку Гумилев утешает так, точно перед ним корова:

– Ты плачешь... послушай:
Далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф...

Последние строки вдохновили нашего друга поэта Picador'а на следующее зоологическое стихотворение:

На озере чад и домочадцев

Я стройный тоскующий граф...
В Трансваале – я стал следопытом...
Изысканный бродит жираф
И пишет стихи мне копытом.
Далеко, на озере Чад,
Подобна луна канделябру,
Собрав домочадцев и чад,
Читаю, как абракадабру...
Чуть ночь, – посетит водопой
Царь Лев – по домашнему Лева,
И он пред звериной толпой
Прочтет им стихи Гумилева...
Вопит кенгуру, – как дитя,
Не хочет к поэту ласкаться:
Изменник поэт, не шутя,
Стал к музе Рениксы таскаться...

Павианы даже слезы любимой женщины вытирают хвостами животных.

Впрочем, любимая женщина зачастую оказывается козой!

Гумилев проговаривается вскользь такой строфой:

Что ж за тоска нам сердце гложет?
Что же пытаем бытие?
Лучшая девушка дать не может
Больше того, что есть у нее.

Вот видите..."[26]

Высшей степенью поклонения можно считать подражание поэту в жизнестроительстве – таким примером мог бы быть Павел Аренский (ставший впоследствии розенкрейцером), о котором родственница сообщает, что он "в подражание своему любимому поэту Гумилеву, уехал путешествовать по Африке"[27], однако, скорее всего, здесь позднейшая, как это часто бывает, интерпретация.

Но, конечно, именно мученическая смерть поэта легла в основу его литературной репутации. Не следует при этом думать, что она, это зловещее знамение[28], была воспринята как национальная трагедия всеми грамотными

россиянами (князь Сергей Волконский вспоминал: «...одного милого ученика встречаю на улице как раз в то утро, когда узнал о расстреле Гумилева; говорю ему, а он: "Э! Сергей Михайлович! Стоит ли беспокоиться!" Как о чем-то совершенно неважном: пропал носовой платок...»[29]), тем более когда речь шла о литераторах, присягнувших новому строю, как Вячеслав Полонский ("...сказал, что об этом мерзавце не стоит и говорить, что-то в этом роде..."[30]), или утрированно обозначавших свой переход к другому хозяину, как вчерашний записной жидоед, "один поперечный поэт", как называл его А. Ремизов[31], – Александр Тиняков, которого в пору его литературного дебюта Гумилев считал "поставившим себе ряд интересных задач и серьезно работающим над их разрешением" и называл "талантливым"[32] и который, обернувшись коммунистическим публицистом, уже на втором году нового режима указывал властям на ослабление идеологического контроля: «...журнал называется "пролетарским", а на самом деле <...> критики подхваливают таких заядлых и вполне антипролетарских эстетов, каков, например, Н. Гумилев»[33]. 28 июля 1921 г., за пять дней до ареста Гумилева, он сочинил стихотворение "Радость жизни" (осенью 1912 года его стихотворения о радостном приятии мира послужили, видимо, некоторое, очень недолгое, время талоном на испытательный срок пребывания в Цехе поэтов рядом с выделявшимися тогда из Цеха акмеистами):

Едут навстречу мне гробики полные,
  В каждом – мертвец молодой.
Сердцу от этого весело, радостно,
  Словно березке весной!
Вы околели, собаки несчастные, –
  Я же дышу и хожу.
Крышки над вами забиты тяжелые, –
  Я же на небо гляжу!
Может, – в тех гробиках гении разные,
  Может, – поэт Гумилев...
Я же, презренный и всеми оплеванный,
  Жив и здоров!..[34]

На смерть Гумилева он откликнулся в статье, которую как сравнительно ранний образчик советской риторики по поводу казни собратьев по перу имеет смысл привести целиком:

"С первых же дней Октябрьской революции представители нашей буржуазной интеллигенции начали пищать и кричать, что их травят, теснят, преследуют. Теперь с документами в руках можно доказать, что это была наглая ложь.

Например: поэтесса Зинаида Гиппиус в разгар Октябрьской революции писала стихи, наполненные самыми злобными и оскорбительными руга-

тельствами по адресу трудового народа. В этих стихах она обещала народу "нагайки и хлысты на века", предсказывала, что народ будет загнан палкой в хлев за то, что "не уважает святынь"; наконец, она дошла даже до того, что признала "петлю Николая чище" советского режима. Все эти гнусности поэтесса заботливо собрала и открыто издала в Петербурге в 1918 г. ("Последние стихи", см. стр. 56, 48, 54).

И что же? После этого г-жа Гиппиус совершенно свободно проживала в советской России, в своей собственной квартире и, быть может, даже получала какой-нибудь паек. Лишь в начале 1920 г. она улизнула за границу и там вместе с своим супругом, известным "богоискателем" Мережковским и с Д. Философовым принялась натравливать польскую белогвардейщину на Россию.

Точно так же поэт К. Бальмонт выпустил в Москве в 1918 г. брошюру "Революционер я или нет", в которой клеймил и бесчестил революционных рабочих еще с большим бешенством, чем г-жа Гиппиус. И точно также после этого г. Бальмонт совершенно свободно проживал в Москве, читал лекции, получал пайки, а к осени 1920 г. был даже отпущен за границу и едва успел доехать до Ревеля, как начал всячески поносить и порицать советскую власть.

Таких примеров из одной только литературной среды можно набрать немало. Целые десятки литературных дармоедов, которые пальцем о палец не ударили для пользы трудящихся, не только не притесняются, но наоборот всячески обеспечиваются. Для них создаются особые "Дома искусств", "Дома литераторов", им выхлопатываются и даются особые пайки и т. д. В списке расстрелянных 24-го августа активных контрреволюционеров, рядом с именами купцов и церковных старост, форменных провокаторов, вроде Аркадия Бака и всякого рода дворян, мы находим и имена профессора Лазаревского, скульптора князя Ухтомского и поэта, кстати сказать, весьма-таки бесталанного, Николая Гумилева.

Да и вообще в этом списке представители буржуазной интеллигенции преобладают.

Даже во главе преступной шайки стоял патентованный интеллигент – профессор-географ Владимир Таганцев.

На что же, спрашивается, была направлена работа людей, которые любят называть себя "мозгом страны", "совестью народа" и тому подобными звучными и лестными именами? А вот на что: все эти скульпторы, поэты, профессора, князья, помещики и пр., готовились взорвать центральный питерский водопровод и артиллерийский склад на Выборгской стороне, хотели поджечь нефтяные склады Нобеля и лесные склады Громова и уже делали покушения на самых видных, наиболее дорогих рабочему классу коммунистов.

Глава этих выродков профессор Таганцев однажды прямо брякнул, что-де "наша прямая задача – уничтожать заводы, жидов и памятники коммунарам".

Слов нет, чтобы определить, насколько гнусны и вместо с тем глупы замыслы заговорщиков. Но они и этим на ограничились. Они решили вся-

чески мешать сбору продналога и для этой цели, между прочим, поднять крестьянские восстания.

Здесь, в этом именно пункте, открывается такая бездонная пропасть, такая неутолимая ненависть к трудящимся, что невольно сначала поражаешься, а потом с благородным порывом обращаешься к нашей петроградской Ч.К. и невольно восклицаешь: "Прав твой суд, справедливо возмездие!"

Но во имя чего же собиралась они вонзить предательский нож в сердца голодных детей? Во имя каких "идеалов" шли взрывать, поджигать, грабить и резать? Чем хотели заменить ненавистный им советский строй? На это отвечают имена их покровителей и нанимателей. Достаточно сказать, что деньги давал кожевенный заводчик Давид Лурье, среди заграничных вдохновителей числятся царский министр Коковцов и палач Врангель, а среди них самих в Петербурге работал открытый монархист – некий Григорий Попов.

Поэтому все труженики, все честные и разумные граждане должны зорко следить за "работой" буржуазных интеллигентов и всеми мерами помогать нашей родной советской власти в борьбе против провокаторов, заговорщиков, поджигателей и всякого рода смутьянов. Пора нам, не оставляя борьбы, браться самим за серьезную умственную работу. Буржуазная интеллигенция, восставшая против трудового народа, должна погибнуть, но на смену ей мы обязаны из собственных рабочих рядов выдвинуть целую армию сведущих, начитанных и образованных людей"[35].

В том же номере газеты под обычным тиняковским псевдонимом "Герасим Чудаков" опубликованы куплеты "Заговорщики":

На рабочих изнуренных,
На измученных крестьян
Поднимается войною
Белоручка и смутьян.

Разработан план на диво,
Здесь поджечь, а там – взорвать,
Коммунистов без пощады
Убивать и истреблять.

Бывший князь, а рядом мичман,
И профессор, и скульптор,
Все в одну собрались шайку
Подлецы как на подбор.

У банкиров денег много,
Отчего ж не есть икру,
И готовя смерть рабочим,
Сами лопают икру.

Вот совсем уж все готово –
План, отмычки, динамит,
Но недаром Чрезвычайка
Подозрительно глядит.

Зря барчата назначали
Для восстанья день и срок:
Не успели оглянуться,
Сами сели под замок.

Шестьдесят мерзавцев с лишком
Угодили под расстрел,
Власть народа покарала
Тех, кто жаждой зла горел.

Прекращайте же, смутьяны,
Безнадежную игру!
Не дадим мы вам спокойно
Кушать семгу и икру!

В дни, когда над всею Волгой
Голод царствует лихой,
И крестьяне умирают,
Набивая рты травой.

Ваши козни и затеи
Навсегда разоблачим,
И за подлые деянья
По заслугам воздадим!

Страха нет в рядах рабочих,
Власть народная крепка,
И стоит на страже зорко
Наша славная Ч.К.!

Реакция на убийство поэта, вероятно, не всегда была выводима из прижизненных политических взаимоотношений. Так, если верить в данном случае сообщениям в эмигрантской печати 1922 года, Василий Князев, некогда Гумилевым скорее поощренный[36], а затем ставший "богатырем Коммуны", "красным Беранже" (ср.: "к стенке богатеев и бар!", "довольно миндальничать с ними, пора обескровить врага", "наступила беспощадных расстрелов пора", "друзья, не жалейте ударов, копите заложников рать...", "Пуля в висок и тело в песок!", "Будь ты проклята, культура буржуазных пауков" и проч.[37]), весьма нервно реагировал на это событие:

"В Евпатории в санатории Урицкого помещен на излечение "красный" поэт Василий Князев, заболевший психическим расстройством после расстрела Гумилева. На одном из литературных вечеров в Москве, где присутствовал Луначарский, уже больной Князев, подошедши к Луначарскому и взяв последнего за горло, потребовал немедленно от Луначарского доставить Гумилева сюда, на вечер, угрожая в противном случае задушить последнего"[38].

Эта версия (степень достоверности которой, нам, к сожалению, неизвестна) основана на известных качествах темперамента Василия Князева, который говорил, что не может писать, если не подерется с кем-нибудь, и любимым развлечением которого было участие в пригородных кулачных боях "стенка на стенку", где он, небольшой и щуплый, лишился всех передних зубов[39].

Сложению посмертного образа способствовало хронологическое совпадение вести о смерти поэта и первого знакомства с его последним сборником. Современник вспоминал, как новости дошли до Тбилиси:

"Чтение "Огненного Столпа" произвело на всех присутствующих потрясающее впечатление. Чудесно хорошо читал Борис Агапов. Мы как бы присутствовали при рождении "Слова" с большой буквы, при рождении Великого Поэта"[40].

Об этом же говорит стихотворение, написанное в Саратове:

После смерти стал милей и глуше
Вещий голос, а стихи желанней,
"Мы меняем не тела, а души",
И горим в огне воспоминаний.
В ранней смерти благость примиренья,
Пурпур крови, белый хлеб причастья,
Вспомним, вскинем строф крылатых звенья
И замкнем звенящих рифм запястья.
Муза Странствий не раскрыла тайны,
Гости сильной, сказочной зимы мы,
Смертью ранней и необычайной
Воссиял нам столп неопалимый.[41]

Под знаком наложения биографии на стихи начали в это время складываться те черты некрологического канона, которые вскоре стали общими местами, – русский Шенье[42], пророк своей гибели[43]. Проиллюстрируем эту топику на примере практически забытой публикации – калифорнийской брошюрки "Трагедия поэта":

"Больше, чем поэт, – Гумилев прозорливец. В тумане будущего отчетливо увидел свою гибель и запечатлел ее стихами. И в рамке классической

простоты, в спокойном сознании неизбежного, – с трагической силой выступает портрет рабочего, который отливает смертельную пулю поэту:

Все товарищи его заснули.
Только он один еще не спит.
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Злая пуля – символ бессмысленности – "пуля дура" – должна была унести от нас навсегда служителя высшего смысла. Какое страшное зрелище: ничтожный ремесленник уничтожает первого поэта нашего времени. При одной мысли об этой возмутительной несправедливости закипает негодование – знакомое нам еще с детства – когда впервые услышали мы о трагической кончине Пушкина. Однако сам Гумилев остается спокоен. Свой расстрел он изображает с бесстрастием постороннего наблюдателя. Он знает, что именно так и должна окончиться его "игра в каш-каш со смертью хмурой". Малодушно роптать против судьбы... Гумилев верит, что судьба его – поэзия; и что именно поэзия с роковой неизбежностью толкает его на гибель. Он называет свою поэзию "заблудившимся трамваем". Когда поэт случайно попадает на его подножку, вагон начинает, как бешеный, носиться по сети линий пространств и времен. "Остановите, вагоновожатый, остановите сейчас вагон!", – восклицает Гумилев... Напрасно... Трамвай мчится неудержимо, пока, наконец, не въезжает в те жуткие дни, когда голодные люди ели человеческое мясо:

Кровавые буквы
Гласят – зеленная – знаю тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

И сюда, догадывается поэт, скатится и его голова:

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь в ящике скользком, на самом дне.

Но, присутствуя, как Дон-Жуан, заживо на собственных похоронах, Гумилев не содрогнулся. Он смело пошел навстречу смерти. Он принес себя в жертву на алтарь поэзии.

Трагедия русского Шенье была в том, что сама поэзия подвезла его к эшафоту"[44].

К мифологизирующим сдвигам в некрологии поэта относились передатировка – как написанного в тюрьме перед казнью – "Заблудившегося трамвая"[45] или стихотворения "Память" – "перед смертью в Чрезвычайной

Комиссии, после раскрытого заговора написанная исповедь Гумилева"[46]. Мифологизация биографии через мотивы поэзии продолжалась все советское (да и постсоветское) время. Так, Алла Андреева, вдова Даниила Андреева, вспоминала: "Помню, как Даниил сияющий вернулся из Ленинской библиотеки, где читал нужные для работы материалы. Он нашел реку, названную в честь Гумилева. Николай Гумилев был любимым его поэтом и любимым образом поэта"[47]. Д.Л. Андреев, таким образом, нашел подтверждение монологу героя стихотворения "У камина":

Я пробрался в глубь неизвестных стран,
Восемьдесят дней шел мой караван... <...>
Древний я отрыл храм из-под песка,
Именем моим названа река...

Слухи – субстрат мифа, по Иннокентию Анненскому, – возникли уже в те дни, когда, согласно поминальному православному чину, душе усопшего показываются райские обители. К 6 сентября до Москвы дошли слухи о том, что расстрелян не тот Гумилев[48], а Кузмин записывал в дневнике: "Слухи самые фантастические, будто расстрелянные не убиты, а посланы в Архангельск (?). Если Гум явится, будет жутко, хотя, конечно, дай Бог"[49]. "Распространился слух, как и откуда, не знаю, что двое из приговоренных спаслись каким-то чудом. Одним из спасшихся был будто бы Гумилев"[50]. "Были предположенья, что он бежал из тюрьмы и находится на острове"[51]. Впрочем, слухи о казни, возможно, возникли до самой казни[52], и с ними, может быть, связано стихотворение Ахматовой "Слух чудовищный бродит по городу...".

Обращение к умершему как к живому в этой обстановке (дез)информационной двусмысленности становится больше чем риторическим клише (мы говорим не только о контактах на спиритических сеансах[53]). В надписи на обложке книги Константина Липскерова "День шестой" (М.; Пг., 1922) слышится игра в загробный диалог, восполняющий прежнюю, может быть, не совсем удачную пробу заочного разговора московского поэта с петроградским (в рецензии на "Колчан"[54]):"Да! Бог не сотворил ничего злого... Зло пребывает во вне – через навык и это мой первый день. Рад нашей встрече, мой милый Николай Степанович. P.S. Н. Гумилеву, барак № 3. К. Липскеров. 1922 год"[55].

Мифологизация облика Гумилева была ускорена своеобразным табу на его имя, возникшим с разных сторон и по разным причинам[56]. Фигуру умолчания мы видим в одном из эпистолярных откликов на его казнь – Лидия Чуковская пишет отцу 14 сентября 1921 г. из Холомков: "Получила <...> письмо с подробностями о смерти Блока. Лозинский рассказывал подробности другой смерти. Напиши об этом все, что можно"[57]. Ситуацию с подобным табу развил в, по-видимому, мифологизированную (скажем, запись посетителя этого представления Михаила Кузмина ни о каком скандале не упоминает) историю Владислав Ходасевич в своих мемуарах:

«В начале 1922 г., когда театр, о котором перед арестом много хлопотал Гумилев, поставил его пьесу "Гондла", на генеральной репетиции, а потом и на первом представлении, публика стала вызывать:

– Автора!

Пьесу велели снять с репертуара»[58].

Такое же сакрализованное отношение к имени подразумевал и эпизод 1925 года, когда В. Ходасевич, увидев в парижском издании повести И. Эренбурга "Рвач" фамилию Гумилев, носимую эпизодическим отрицательным героем, написал: "Эта выходка ставит Эренбурга вне пределов критики"[59]. Эренбург отвечал, что это опечатка: "Думается, что заподозрить человека в столь глупой и трусливой подлости, какой явилось бы оскорбление памяти покойного поэта путем опечатки, может только человек, чуждый благородства и чести"[60]. Ленинградская газета одобрила метод обзывания нехороших персонажей фамилиями идейных противников:

«Влад. Ходасевич раз навсегда стал непременным черносотенцем и глашатаем самодержавия. Сей муж в одном из последних номеров газеты "Дни" беззубо злорадствует по адресу известного писателя Эренбурга по поводу его новой книги "Рвач". В чем дело? Оказывается, Эренбург одному из героев своего нового романа, сахарозаводчику, дал фамилию Гумилев. Сахарозаводчик Гумилев, подлец, хам, белогвардеец, спекулянт, гнуснейшая личность – все это не по душе монархисту Ходасевичу. Он пишет:

"...Изобразив своего сахарозаводчика, действительно – хама, подлеца, писатель Эренбург не постыдился дать ему фамилию Гумилев. Большевики расстреляли поэта Гумилева, о котором И. Эренбург не мог не вспомнить, пишучи свою книгу. Роман написан, как все последние книги Эренбурга, с большевистской тенденцией".

Ах, вот что! Конечно, все это не по душе монархисту Ходасевичу. Ведь Гумилев тоже был белогвардейцем! Бедный Эренбург! Что будет с Вами, если Вы в одном из своих новых романов одному из героев, такому же подлецу, контрреволюционеру и проходимцу, по типу сахарозаводчика Гумилева, дадите фамилию В. Ходасевич? Очевидно, поэт Ходасевич решил никогда не вступать на территорию СССР. Тем и лучше. В нашей стране нет места подобным шарлатанам и негодяям»[61].

Мифологизации гумилевского ухода способствовала взаимопроекция его и блоковской кончины. "Особый интерес вызвали посмертные произведения Блока и Гумилева. Выбытие из строя этих двух поэтов ранней осенью 1921 г. можно считать симптоматичным: с ними как бы закончился стихотворный период литературы и началась агония поэзии"[62]. Споры о Блоке и Гумилеве, ставшие одним из неизбежных типов разговоров о литературе в 1920-е годы[63], сближали и разводили поэтических антиподов. См., например, стихотворение 1928 г. "Блок и Гумилев" А.Г. Тихомирова:

Вы можете читать Александра Блока
И быть самой слабой в пути.
Послушно внимая вещаниям рока,
Бессонно в туманах брести.

Но только коснетеся властного зова,
Его Вы услышите в тысячах миль,
Вы будете нежно любить Гумилева
И Вас победит классический стиль.[64]

Мифологизирующие валентности истории гибели усиливались казавшейся бессмертной легендой о безуспешном заступничестве Ленина. Ср.:

С детства помнится слово в слово, / что мне бабушка рассказала / про поэта про Гумилева, / и про то, как его не стало. /И как сыпется золото с кружев / розоватых манжет брабантских... / И про красный плен комиссарский, / без погон где и безоружен, / он да пять офицеров белых / ждут рассвета в сарае где-то, / а в Москву уже весть успела, / что с известным стряслось поэтом; / Ленин гонит депешу срочно: / чтоб такого, мол, не стреляли – / загоняет коня нарочный, / на рассвете в дверях сарая / комиссар говорит: "на выход", / ставит строй и, крутя бумагу, / в русских буквах плутая лихо: / "Кто поэт Гумилев? два шага..." / А в ответ от слева второго, / вряд ли гордо, скорей – устало: / "Нет поэта тут Гумилева, / офицер Гумилев, пожалуй..." / Так не стало того поэта. / Так легенда меня и грела. / Только понял я через леты, / что не вовсе в том было дело: / что служил он в бюро, в совете, / не ужился, и слишком скоро / (это всё и не вспомнит ветер / в ветвях царственной сикоморы) / был расстрелян просто как "бывший", / а не то чтоб – поэт, иль нет... / Только так мне яснее слышен / хруст брабантских его манжет[65].

Приведем кирпотинскую запись рассказа К.Чуковского 21 июня 1943 г.:

Горький привез от Ленина помилование Гумилеву и, кажется (так я понял), Таганцеву. Но Зиновьев, в пику Горькому, зная о его хлопотах, поспешил привести приговор в исполнение накануне возвращения Горького. Алексей Максимович, когда узнал, вырвал из вазона цветок с землей. И у него пошла кровь горлом[66].

Самый достоверный, по-видимому, источник – запись по памяти слов Горького в разговоре начала сентября 1921 года с Борисом Сильверсваном в письме последнего к А. Амфитеатрову 1931 года:

Г. (после небольшого колебания). – Я вам разскажу. Я несколько раз ездил в Москву, по этому делу. Первый раз Ленин сказал мне, что эти аресты – пустяки, чтобы я не беспокоился, что скоро всех выпустят. Я вернулся сюда. Но здесь слышу, что аресты продолжаются, что серьезно,

> командированы следователи из Москвы. Я опять поехал в Москву. Прихожу к Ленину – он смеется: "Да что вы беспокоитесь, А. М., ничего ведь особенного, вы поговорите с Дзержинским". Я иду к Дзержинскому. И представьте, этот мерзавец (!) первым делом мне говорит: "В показаниях по этому делу слишком часто упоминается ваше имя". – "Что же, – я говорю, – вы и меня хотите арестовать?" – "Пока – нет". Вижу, дело серьезное, – я пошёл к Красину. Красин страшно был возмущен. Мы вместе с ним были у Ленина, говорили, Ленин обещал поговорить с Дзержинским. Потом я несколько раз звонил Ленину, но меня не соединяли с ним, а раньше всегда соединяли. Наконец, я добился опять быть у него. Он сказал, что ручается, что никто не будет расстрелян. Я уехал. В Петрограде, через два дня, прочел в газете о расстреле всех. Вот"[67].

Ср. еще один вариант "ленинского мифа":

> О Гумилеве, как поэте, жалел и Максим Горький. Даже Ленин, когда ему доложили о расстреле, сказал: "Напрасно! Гумилев был необычайно талантлив. Надо было сохранить его". Но, как известно, слова советских правителей не всегда совпадают с их делами[68].

Наконец, еще один популярный извод легенды:

> Мастерски написанную "Балладу о синем пакете" [Николая Тихонова] в детстве мне прочитал на память мой отец-геолог, с наслаждением подчеркивая шипящие звуки <...>.
>
> – Пап, а что там было в пакете? – спросил я.
>
> – Говорят, письмо Ленина Дзержинскому, чтобы освободили Гумилева. Но его уже расстреляли...
>
> – А кто такой был Гумилев? – спросил я.
>
> И отец мне прочел Гумилева. Правда, эта версия, слышанная мною потом не раз, ничем не подтвердилась[69].

Разносчиками памяти о поэте были в первую очередь слушатели и ученики по различным студиям и семинариям[70] – Ида Наппельбаум, Вера Лурье, Вера Кровицкая[71]. Последняя запомнилась мемуаристу на прощальной вечеринке в гимназии М.Н. Стоюниной осенью 1922 года:

> "Сильно запала минорная нота, внесенная бывшей ученицей Коровицкой <sic!>, поэтессой из свиты Гумилева, не побоявшейся прочесть несколько скорбных стихотворений, написанных ею год назад под впечатлением расстрела ее учителя. Вряд ли подобные выступления прошли бы безнаказанно года три спустя, когда ГПУ усовершенствовало свой сыскной аппарат"[72].

К последней фразе следует заметить, что, действительно, нам сейчас известен случай, когда публичное чтение стихотворения, посвященного Гу-

милеву, в 1927 г. привело к допросу автора в ГПУ. Сусанна Укше (1885-1945), заявлявшая себя "акмэисткой", прочитала в московском кружке "Зеленая лампа" стихотворение "Здравствуй ветер, вольный и холодный...", где была строфа –

Ты не видел русского поэта?
Был он строен, тонок и высок.
Был расстрелян позапрошлым летом –
Я не знаю, в сердце ли, в висок?

Стихотворение было включено в протокол допроса, С.А. Укше заявила: "...я прочла потому, что считаю его лучшим"[73] . Сходная история с вызовами на допросы после чтения в Коктебеле в 1924 г. стихотворения памяти Гумилева произошла как будто с Георгием Шенгели[74] (само стихотворение пока не разыскано[75]).

До известной степени учеником Гумилева полагал себя сын С.А. Аскольдова, "неоклассик" В.А. Алексеев[76], которому было посвящено "Сентиментальное прощание" Льва Гордона:

Мой Петербург, где умер Гумилев,
Где люди ночью говорят о Блоке...
И снятся мне у новых берегов
Твои горбатые мосты и доки.

Верь, город мой, мне не забыть тебя,
Я так и Музе Дальних Стран отвечу,
И уплывая в дальний путь, скорбя,
Я радуюсь, предвидя нашу встречу![77]

Среди отмеченных одобрением мэтра в его предрасстрельные месяцы современники называли Владимира Познера[78], Сергея Колбасьева[79], но, видимо, первым надо назвать Николая Тихонова, посвятившего памяти поэта, считавшегося почти всеми за его учителя[80], стихотворный диптих, в смысловой стройке которого участвовали гумилевский "Леопард" 1920 года (с его несбывшимся предсказанием "У жирафьего колодца / Я окончу жизнь мою"), зенкевичевская "Смерть лося" 1912 года и герои Кнута Гамсуна:

I

Серый лось защемил рога,
Глаза от боли мутны –
Ляжет мертвым к ногам врага,
Победившей его сосны.

А был он строен и горд,
Кидаясь в широкий гон,
И воплем собачьих орд
Охотник славил его.

Я плакал о той сосне,
Я сам умирал, как лось –
И мне в зеленой стране
Охотником быть пришлось.

II

Любовь не глядит назад
Она всегда, как стрела.
Ты помнишь об этом, брат,
Упрямый поручик Глан?

Я встретил одну из Эдвард
На своем коротком веку,
А в Хараре живет леопард
С гумилевской пулей в боку."[1]

В долгой жизни Н. Тихонова ему приходилось не раз и по-разному отвечать за соотнесенность своего имени с именем убитого поэта. В заметке "Постыдная история" Нины Берберовой (но, может быть, и самого Ходасевича) излагался один из эпизодов:

> В первой книжке журнала "Звезда" была помещена рецензия Всеволода Рождественского на книгу стихов довольно посредственного поэта А. Гитовича. Между прочим, в этой рецензии было сказано: "Только тогда "романтический" голос поэта, многому учившийся у мужественности Н. Гумилева и Н. Тихонова, найдет выход к подлинному реализму". Фраза, как видит читатель, довольно неуклюжая: голос чему-то учится и к чему-то собирается найти выход. Дело, однако, не в том. Три месяца спустя редакция спохватилась (или ей на это указали), что недопустимо самое сопоставление Гитовича и Тихонова с Гумилевым. Потому в четвертой "Звезде" появилась редакционная заметка о том, что "такая редакция фразы дает повод к совершенно неправильной трактовке творчества классово-враждебного писателя Н. Гумилева и проводит недопустимую аналогию между его творчеством и творчеством советского поэта Николая Тихонова". Надо заметить, что "ответственным", т. е. синекурным редактором "Звезды" состоит Д. Белицкий, фактически же его заменяет никто другой, как сам Николай Тихонов, – человек, обязанный Гумилеву всем своим литературным бытием. Весной 1921 года Всеволод Рождественский принес Ходасевичу на суд несколько стихотворений никому неведомого поэта Николая Тихонова. Ходасевич нашел их неинтересными и написанными "под Гумилева", к которому и посоветовал

обратиться. Гумилев стихи очень одобрил (на наш взгляд – опрометчиво) и в течение нескольких месяцев, до самого своего ареста, оказывал Тихонову всяческое покровительство. С этого и началась "карьера" Тихонова, который теперь бесстыдно от Гумилева отрекается[82].

Как быстрая реакция на этот эпизод последовало отмазывание Тихонова от "поэтического фашизма Гумилева"[83] и, возможно, санкционированное Тихоновым и, по-видимому, анахронистичное усмотрение в "Походной тетради" 1916-17 гг.восстания против "милитаристской и ультрапатриотической лирики Гумилева"[84].

Требование публичного отречения от Гумилева подразумевалось применительно и к другим советским поэтам, с самого начала своего литературного пути поставленным под знак этого имени и из-под полы представлявшимся поклонником расстрелянного до самого конца. Таким, например, был Н.Л. Браун[85]. Возможно, Н.Л. Брауна в числе прочих ленинградских литераторов имел в виду Александр Гитович: "Беда некоторых поэтов и критиков состоит в том, что, оставаясь наедине, они предпочитают Гумилева и Цветаеву, а, выходя на трибуну, клянутся Маяковским!"[86].

Неудивительная в дебютанте невнятность отличает стихотворение Н.Л. Брауна с эпиграфом без имени автора:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это – Бог.

"Слово"

Слово, Слово, гулкое, как трубы,
Ковкое, как слиток золотой,
Ты для губ, еще слепых и грубых,
Только знак холодный и сухой.

Выпал нам косноязычный жребий,
Чтоб о Слове думать не могли:
Руки гнуть тревогами о хлебе
В долах невозделанной земли.

Но, как сладкое напоминанье,
Чтоб высокий звук не умирал,
Иногда улавливал избранник
Отзвуки далекого костра.

И когда он лютней звонкорогой
Выходил на площадь колдовать,

Говорили: "Осиянна Богом
На челе прозрачная печать".

Ныне Богом ты не будешь, Слово,
И косноязычные рабы
Уж металл выковывают новый
Для золотозвончатой трубы.[87]

К середине 1930-х годов, сопровождаемый напоминаниями о гумилевской тени на своих стихах[88], Н.Л. Браун предпринял попытку громогласного отмежевания от своих враждебных учителей [89] (впрочем, не совсем успешную, ибо С. Городецкий свою книгу в 1936 году надписывал: "крепкому таланту Николая Брауна с просьбой преодолеть акмеизм"[90]):

Лирика должна стремиться к глубине, к раскрытию мировосприятия поэта. Возьмите ту же лирику классиков. Посмотрите, с какой силой художника раскрывает свое отношение к миру Тютчев. Возьмите книги враждебных нам поэтов Гумилева или Ходасевича. Откройте, какую-нибудь книгу Гумилева, допустим, "Костер" на первой странице. Прочитайте первые строки.

Я знаю, что деревьям, а не нам
Дано величье совершенной жизни,
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы на чужбине, а они в отчизне.

Земля – чужбина. Отчизна – где-то там. Просмотрите "Тяжелую лиру" Ходасевича. В невероятно злых и обреченных стихах от стихотворения к стихотворению он раскрывает свое отношение к миру, отношение субъективиста, индивидуалиста, идеалиста:

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

Давайте противопоставим им наше оптимистическое, материалистическое раскрытие мира![91]

Смерть Гумилева оборвала и его взаимоотношения с недоброжелателями, из них же несколько стали влиятельными лицами в новой литературной действительности. Соперничество с Маяковским за влияние на умы молодых поэтов, наметившееся при жизни, продолжалось с переменным успехом посмертно. Марк Слоним писал к юбилею послеоктябрьской словесности:

> ...любопытно было бы сравнить влияние Маяковского со следом, оставленным в революционной поэзии Гумилевым, этим страстным борцом против символизма, одним из лучших представителей строго формального подхода к стиху. <...> В стихотворениях пролетарских писателей, у какого-нибудь Гастева или Казина легко найти отзвуки героической романтики Гумилева...[92]

О нелюбви Маяковского к Гумилеву мы знаем со слов Лили Брик. В доме Бриков, видимо, было навсегда установлено то отношение, которое зафиксировано в статье О.М. Брика "Хлеба!", напечатанной в декабре 1915 года, когда, став продюсером Маяковского, он представлял "Облако в штанах":

> "Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные". Мы ели пирожные, потому что нам не давали хлеба. И какой только пакостью не кормили нас предприимчивые кондитеры. "Пирожные! самые обсахаренные, самые свеженькие, тают во рту. Пожалуйте! Снежные буше Блока, вкуснейшие эклеры Бальмонта, не прикажете ли свешать фунтик карамели без начинки "Акмэ" новой фабрики Гумилева, бывшего старшего приказчика и т. д. В. Брюсов с братом. Фабрика оборудована по последнему слову техники; все машины выписаны из-за границы. Очень рекомендую". И наконец наиновейшее достижение кондитерского искусства "Мороженое из сирени". Сосали, пережевывали, захлебывались, глотали эту сахарную снедь, вымазывая патокой губы и души. Потом валялись на всем, что помягче: куда деться от тошноты[93].

Лиля Брик сообщала: "Гумилева читал мало и не очень любил. Помню только:

> А в заплеванных тавернах
> От заката до утра
> Мечут ряд колод неверных
> Завитые шулера.

и

> Или, бунт на борту обнаружив,
> Из-за пояса рвет пистолет,
> Так что сыпется золото с кружев,
> С розоватых брабантских манжет.

Чтобы сбить с этих строк их романтическую красивость, он последнюю строку читал гнусаво шепелявя:

> С розоватых брабан*т*ских манзет."[94]

Маяковский, изначально не любивший, видимо, человека, шепелявость которого передразнивал (хоть и заслушался "Заблудившегося трамвая"[95]), подружившись с чекистом Я.С. Аграновым, причастным к ликвидации поэта, в известном смысле обязан был длить посмертную слежку за врагом. Процитируем сводку М. Йовановича:

> Все его высказывания об авторе "Заблудившегося трамвая" говорят о пренебрежительном к нему отношении. В тезисах выступления Маяковского, устроенного "Комсомольской правдой" 10 сентября 1928 г. перед его поездкой за границу, вопрос "С чем ездил Гумилев?", проиллюстрированный цитатами из "Капитанов" и "Галлы", означал осуждение Гумилева за его якобы "поэтический колониализм". В статье "За что борется Леф?", опубликованной в первом номере журнала "Леф" за 1923 год, антивоенная позиция футуристов противопоставлена "бряцанию войнопевцев", среди которых Маяковским упомянут и Гумилев. Наиболее резко по отношению к Гумилеву выступил Маяковский в своей речи на Втором расширенном пленуме Правления РАПП в конце сентября 1929 года, когда началась жесточайшая расправа с так называемыми "попутчиками". Полемизируя с попытками (в частности, критика Полонского) переиздать стихи убитого поэта, он со всей прямотой революционного фанатика заявил: "А я считаю, что вещь, направленная против Советского Союза, направленная против нас, не имеет права на существование, и наша задача сделать ее максимально дрянной и на ней не учить" (12, 51). Из приведенного выше следует, что Гумилев для Маяковского был лишь врагом, причем врагом идеологическим, и что такое его отношение перечеркивало все возможные заслуги Гумилева перед русской поэзией[96].

Одним из договоривших за Маяковским (едва ли не цитируя его же приказы по армии искусств) оказался Петр Незнамов, которому вообще были присущи запальчивые заявления[97]:

> В поэзии у нас сейчас провозглашено не мало врагов-друзей. Их, с одной стороны, принято слегка приканчивать, а с другой – творчеству их рекомендуется подражать. Таков Гумилев. В литературе он живет недострелянным; и в ней сейчас бытуют не только его стихи, служащие часто молодым поэтам подстрочником, но и его формулировки. О поэтическом призвании Гумилев писал когда-то так:
>
> Высокое косноязычье
> Тебе даровано, поэт...
>
> – и был по-своему логичен. Буржуазная *формула поэта* недалеко ушла от таковой же *формулы дипломата*. Принципиальная невнятица поэта стоила здесь последовательного недоговаривания дипломата, больше всего боявшегося разоблачения неравноправных тайных договоров. Но одно

дело – недоговаривать в условиях капиталистического общества, и другое дело – косноязычить во время социалистической стройки[98].

Затем на десятилетие в советском литературоведении Гумилев становится фигурой на заднике, обеспечивающем негативный фон для Маяковского на авансцене[99].

Симметрично, и в эмиграции находились блюстители чистоты антитезы:

> В эмиграции, особенно новой, считается признаком хорошего тона доказывать, что есть "нечто общее в судьбе наших больших поэтов: Блока, Гумилева, Мандельштама, Кузмина, Есенина, Маяковского, Пастернака, Клюева, Цветаевой, М. Волошина...". Между тем ни одна из этих судеб не похожа на другую, а некоторые совершенно по-разному обработаны советским режимом. Первый и наиболее яркий пример — контрастирующие судьбы двух антиподов: Гумилева и Маяковского. <...> От одного сравнения этих судеб на фоне непрекращающихся и по сей день травли и вывода в расход всех инакомыслящих, можно придти в отчаяние и вместе с Гумилевым воскликнуть:
>
> Как не погнулись, о горе,
> Как не покинули мест
> Крест на Казанском Соборе
> И на Исакии крест?[100]

Отдельная тема – "молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева", о которой говорил Тынянов[101]. Одно из проявлений этой посмертной борьбы – стихотворение Тихона Чурилина 1935 года "Песнь о Велемире <sic!>":

> Был человек, в мире Велемир,
> В схиме Предземшар с правом всепожара.
> И над ним смеялись Осип Эмильич,
> Николай Степаныч и прочая шмара.[102]

Какую-то часть пишущего молодняка удерживал от идолатрии Э. Багрицкий, которого молва упорно записывала в акмеисты, и благорасположенному критику пришлось прибегнуть к весьма изощренному доказательству историко-литературной теоремы, чтобы развести два имени:

> Хотя вопрос о литературных влияниях и не имеет той решающей роли, которую ему часто приписывают, но все же на поэтической генеалогии Багрицкого следовало бы несколько остановиться. Ее чаще всего ведут от акмеистов. Думается, что это не совсем так. Во всяком случае, основная группа акмеистов осталась Багрицкому чуждой. Ни лирическая интимность Ахматовой, ни пассеистический артистизм Мандельштама не связаны вну-

тренне с его творчеством и не отразились на нем. Больше проявилось влияние Гумилева (всего отчетливее в "Голубях"), да и то следы его довольно поверхностны, и то, что приписывают ему, можно объяснить непосредственным воздействием французских парнасцев и символистов, проводником поэтических принципов которых Гумилев в значительной мере и являлся (недаром ведь было Блоку так "скучно" его читать: он находил для себя в нем мало нового; Гумилев старался играть роль акмеистского Брюсова – и стал им). С большим правом можно говорить о влиянии боковой "линии" акмеизма (Нарбут, Зенкевич), на что правильно указал рецензент "Звезды" (В. Друзин). Натурализм Нарбута, густые краски Зенкевича не раз вспоминаются при чтении Багрицкого ("Весна", "Трясина"). С другой стороны, ясно заметно увлечение романтиками: английскими (от Вальтер Скотта до Киплинга), немецкими и – через романтиков – народной поэзией. В Багрицком произошел как бы сплав "младших" акмеистов со старыми романтиками. Говорить о нем как о "чистом", чуть ли не типичном акмеисте, нельзя: самый принцип акмеизма враждебен его романтической поэзии. Последователей акмеистов у нас теперь много, но это – другая школа (Ушаков[103], Тарловский и др.)[104].

Багрицкий отнекивался от былых увлечений[105] выразительно – так, чтобы это запомнилось:

Однажды довольно известный поэт, примыкавший к конструктивистам, прислал Багрицкому стихотворение "Разговор с Н. Гумилевым". Там были строки:

Лестно вам, что в антикварной чаще
Книги ваши ценятся весьма,
Что болеет молодежь все чаще
Принципами вашего письма...

– Часто болеют старики, а не молодежь, – сказал Багрицкий. – Гумилев был любимым поэтом юнкеров и гардемаринов. "Принципы его письма" были известны еще Теофилю Готье.

В начале тридцатых годов действительно возникла было мода на стихи Николая Гумилева. Его книгами бойко торговали букинисты. Многих привлекала холодная отточенность и экзотическая красочность этого крупнейшего поэта-бутафора. Багрицкий сам в юности отдал дань акмеистической школе, знал, насколько ограничен и враждебен революции ее кругозор, но считал, что мы – молодые поэты – и сами, придет время, хорошо во всем разберемся. Он только легонько подталкивал нас к иронической, критической оценке того, что, по его мнению, было уже пройденным этапом, но могло дать нежелательный рецидив![106]

Еще одним влиятельным недоброжелателем покойного был Федор Раскольников, у которого образ Гумилева был связан, как нетрудно видеть по

его письмам к уходящей от него обожаемой Ларисе Рейснер, с загробной ревностью, и сам уход ее был для него, не чуждого ханжества[107], "рецидивом гумилевщины"[108]. Предлогом для атаки на ненавистного предшественника явились стихи молодого поэта Марка Тарловского, которого в это же время Э. Багрицкий поощрял за то, что, "гумилевская пышность ощущается в книге стихов уже не так резко, акмеизм звучит в ней подспудно"[109]. Ф. Раскольников угадал уязвимую точку М. Тарловского, автора стихотворения, написанного в июле 1929 года в Коктебеле по поводу двадцатилетнего юбилея пребывания Гумилева в волошинском доме и заканчивавшегося строками про "нездешней розни власть":

И свой народ его разъял,
Свой Бог попрал, как тунеядца!
Мы все расстреляны, друзья,
Но в этом трудно нам сознаться...[110]

Спустя три года Тарловскому пришлось обороняться от нападок доказывающих свою лояльность ровесников: "Геннадий Фиш так рвал мне брюки, что если бы он меня при этом укусил, то я поехал бы в Пастеровский институт делать прививку от бешенства"[111]. Геннадий Фиш, напечатавший в ленинградском сборнике "Собрание стихотворений" в 1926 году стихи о героическом эпизоде биографии Льва Троцкого, должен был клеймить подражания Гумилеву, ибо сам был в них ранее замечен, – влияние Гумилева и Тихонова констатировал у него М. Зенкевич[112], а стихотворение "Златоуст" ("Моросит над горой Таганай, / Моросит над горой Косотур, / Златоустовский день узнавай, / День весомых температур"[113]) «сразу переносит к "Сентиментальному путешествию" Гумилева»[114]. В Москве Тарловский отбивался от А. Селивановского и А.Суркова:

> Никогда Гумилев непосредственно на меня не влиял. Я его воспринял через посредство таких акмеистов, как Мандельштам, Зенкевич, Нарбут. <...> Мне могут пришивать только техническую зависимость от Гумилева <...> Тов. Сурков, когда говорил о вступительном стихотворении к книге "Бумеранг", сказал: "Не надо ли искать в буквах Н. и Г. намека на инициалы одиозного поэта?"... Если бы я назвал книгу "Лязг", "Мозг", "Вдрызг", то, может быть, сказали бы, что это – Зинаида Гиппиус...[115]

Вступительное стихотворение, о котором идет речь – медитация над фоносемантикой слова "бумеранг":

Два слитных гласных суть дифтонг,
А два согласных – аффриката.
Связь "н" и "г" звучит как гонг,
Как медный звон в момент заката.

Филологический инстинкт
Не спас нас от чужого ига,
И через титул (твой Ating)
Дань гуннам ты приносишь, книга.
В моём ферганском Sturm und Drang
Сквозит изгнанничество Гейне,
И бури слова бумеранг
Ещё по-рейнски лорелейны.[116]

Надо сказать, что, подозревая австралийскую глоссу в отдаленной отсылке к экзотизму автора "Шатра" и "Кенгуру" (хотя, курьезным образом, бумеранг скорее связан с опиской Гумилева, замеченной еще Б.В. Томашевским в 1909 году[117], А. Сурков невольно совпал с ходом ассоциаций эмигрантского поэта, этим словом открывшего свое посмертное подношение Гумилеву:

Бумеранг чертит в воздухе круг,
режет стебли травы пахучей;
черный маузер – испытанный друг
замолчал у песчаной кручи.
Я не вижу того, кто стоит
и не верит молчанию леса...
У него туго стянутый щит
белой краской в круги изрезан...
Знаю, завтра, спугнув тишину,
у костров островерхих хижин
будет петь, как, смотря на луну,
пестрый зверь мои кости лижет.[118]

Надо полагать, что М. Тарловский впоследствии, видимо, памятуя об этой атмосфере цитатного сыска, спустя тринадцать лет при обсуждении рукописи Арсения Тарковского в Клубе писателей не назвал имени Гумилева (ограничился И. Анненским и Блоком), в то время как Павел Шубин сказал: "Я прощупываю то Анненского, то Блока, то Гумилева"[119].

Ф. Раскольников писал о Тарловском:

> Его даже нельзя назвать попутчиком. Не в обиду ему будь сказано, он до сих пор проявил себя типичным эпигоном дворянской и буржуазной поэзии. Наибольшему влиянию в отношении формы и содержания он подвергся со стороны Гумилева. <...> Раболепно подражая своему учителю Гумилеву, он весьма удачно имитирует его стиль.
>
> У Гумилева имеется следующее четверостишие:
>
> Очарован соблазнами жизни,
> Не хочу я растаять во мгле;
> Не хочу я вернуться к отчизне,
> К усыпляющей мертвой земле.

Марк Тарловский, взяв это эпиграфом, пишет не то вариацию, не то продолжение гумилевской строфы:

Не хочу, чтоб меня хоронили,
Как обломок, в былом отжитой,
Как потомка дворянских фамилий,
Измельчавших в борьбе с нищетой.

Кроме стиля Тарловский заимствует у Гумилева его образы. Гумилев был романтик, находившийся под сильным влиянием французской поэзии середины XIX столетия. Он любил экзотические страны, пустыни, населенные несущимися на свободе дикими зверями: слонами, жирафами, барсами и пантерами. Основной образ поэзии Гумилева – это конквистадор, завоеватель и колонизатор новых земель.

Фантастическая экзотика в духе Гумилева в высшей степени свойственна Марку Тарловскому. Вот, например, стихотворение "Последнее чудо". Мрачная фантазия Тарловского рисует ему в будущем жуткую картину, как одичавшее стадо людей будет охотиться на последнего слона, еще оставшегося в живых на обледенелой земле.

<...> Некритические перепевы Гумилева, как и следовало ожидать, не прошли для Тарловского безнаказанно. Как всякий писатель, Гумилев не был поэтом вне времени и пространства. Он являлся представителем своего класса, своей эпохи. Талант Гумилева сложился между двух войн и революций. Расцвет его творчества приходится на 1905-1914 гг.

Потерпев поражение на полях Манчжурии, русский империализм лихорадочно готовился к мировой войне. Царизму в его воинственных устремлениях нужны были свои трубадуры. Во время мировой войны для этого было создано "Лукоморье", оптом и в розницу покупавшее поэтов и писателей для прославления подвигов царизма и для подъема патриотических чувств. Таков был социальный заказ правящего класса той эпохи – поместного дворянства. Гумилев задолго до 1914 года отдал свое перо для прославления империализма, для создания завоевательной и авантюристической психологии. Когда Гумилев писал свой "Путь конквистадоров", когда он вынашивал и создавал свой основной образ европейского колонизатора, он поэтически оформлял идеологию дворянства и буржуазии, охваченных страстью империалистических завоеваний, стремящихся к выходу в Средиземное море, к захвату Константинополя и проливов. Гумилев был поэтическим выразителем идей, настроений и чаяний тех классов, которые осуществляли политику русского империализма. Не случайно, как только вспыхнула мировая бойня, Гумилев принес на алтарь царизма не только перо, но и шпагу, добровольно отправившись на фронт – сражаться за грабительские цели русского империализма. Но в то же время Гумилев был выдающимся мастером стиха.

Ученически копируя образцы своего предшественника, Марк Тарловский не мог освободиться от его зловредного идеологического влияния и пришел в советскую литературу с багажом гумилевского наследия, который ему следовало бы оставить за дверями[120].

Но вскоре после публикации этой статьи Раскольников, находившийся на дипслужбе в Эстонии и наслаждавшийся там эмигрантской прессой[121], дождался появления настоящих аргументов против мертвого соперника. Они нашлись в мемуарах Георгия Иванова и А.В. Амфитеатрова, напечатанных в рижской газете "Сегодня" к 10-летней годовщине расстрела Гумилева. В оперативно написанной для серии "Литературное наследство" статье Раскольников подытоживал:

> И Амфитеатров, и Георгий Иванов рассказывают, что к этому времени усилились религиозные и монархические настроения Гумилева. Идя по улице, он широко крестился на церкви, и афишируя своим монархизмом, заявлял: "Я – монархист". Эти настроения, приведшие Гумилева к активному участию в контрреволюции, вполне логически вытекают из всех его политических устремлений как апологета русского империализма.
>
> Религиозные и монархические нотки звучат в целом ряде поэтических произведений Гумилева. Эпигон дворянской поэзии Гумилев идеологически был вполне подготовлен для контрреволюции. В его участии в Таганцевском заговоре не было ничего неожиданного. Кронштадтское восстание 1921 года окрылило надеждой контрреволюционного поэта. Ему представлялось, что наступают последние дни советской власти. Он стал писать белогвардейские прокламации. По признанию Амфитеатрова, во время "волынки" в Ленинграде Гумилев, между прочим, вел антисоветскую работу на Трубном заводе.
>
> В этой статье "Таганцевская загадка" Амфитеатров отступает еще на один шаг и уже допускает возможность организационных связей Гумилева с Таганцевым, но "рассудку вопреки, наперекор стихии" отрицает существование Таганцевского заговора.
>
> "Ну, а прокламации Гумилева и его пропаганда в Красной Армии? – задает себе вопрос Амфитеатров и отвечает: – Не сомневаюсь, что он и прокламации писал (кто же в этом не упражнялся из литераторов противобольшевиков? Только редко кто, написав, не спешил уничтожить). И с красноармейцами разговаривал, клоня речь к "разрушению существующего строя". Очень может быть, что это он делал по распоряжению "главы заговора", в порядке конспиративной дисциплины, и исполнял распоряжение с удовольствием, так как дисциплину любил" ("Сегодня". 1931, № 295).
>
> Амфитеатров притворяется непонимающим, что писание контрреволюционных прокламаций и ведение антисоветской агитации среди красноармейцев и рабочих под руководством "главы заговора" с соблюдением конспиративной дисциплины – составляют необходимые и достаточные условия участия в белогвардейском заговоре.
>
> Отныне можно считать установленным активное участие Гумилева в контрреволюционной Таганцевской организации, которое обнаруженное советской властью, теперь признано самими белогвардейцами, которые прежде лицемерно и ханжески отрицали участие Гумилева в каком-нибудь политическом заговоре [122].

Так за десятилетие постепенно выстроилась та выгородка негативного политического и эстетического контекста, в которую дозволялось помещать имя Гумилева. Одновременно складывается просуществовавшая полвека аура надежд на скорую реабилитацию имени, догадки о могущественных тайных симпатизерах поэта. Игорь Бэлза вспоминал монологи Б.В. Томашевского начала 1930-х годов:

> ...многие события, связанные с августовской трагедией, представляются странными. Сразу же после убийства Гумилева начинается работа по собиранию его неопубликованного поэтического наследия. И уже в 1922 году выходит в свет сборник "Стихотворения", причем нельзя не обратить внимания на то, что этот первый посмертный сборник поэта, объявленного участником контрреволюционного заговора, печатается в типографии Генерального штаба Красной Армии, что и указано прямо в выходных данных. Ни о какой случайности или недосмотре здесь нельзя говорить, ибо тотчас же после того, как сборник этот разошелся с завидной быстротой, появилось в 1923 году второе издание, отпечатанное в той же типографии Генерального штаба. Но больше того – тотчас же после этого выходит в свет собрание литературно-критических статей Гумилева под тем же названием "Письма о русской поэзии", под которым они печатались в журнале "Аполлон". И эта книга тоже была изготовлена в военной типографии штаба РККА, да еще тиражом в 4000 экземпляров! Вряд ли это обстоятельство может быть истолковано как проявление крайнего либерализма руководства типографией, но вполне возможно, что именно сей факт был воспринят как симптом реабилитации поэта и тем самым способствовал включению его суждений, высказанных в "Письмах", в Литературную энциклопедию, что, в свою очередь, могло считаться таким же симптомом[123].

И в это же десятилетие в сфере неофициальной, "домашней" литературы происходит зарождение "гумилеведения". Составляются книжные "гумилевские коллекции". Об этом сохранился рассказ Д. Кленовского-Крачковского, начинаемый им с эпохи НЭПа:

> Но все-таки вольготные были еще времена! Книги казненного Гумилева свободно продавались, стихи его читались с эстрады. Вскоре после его расстрела в нескольких городах страны местные поэты, в виде осторожного протеста, устроили художественные вечера, посвященные творчеству Гумилева и угасшего почти одновременно с ним Блока. Коротко, без всяких объяснений, конечно, делалось сообщение об их смерти. Все вставали. Затем читались стихи. Тогда это было еще возможно. Вероятно, тоже по несовершенству существующего аппарата. <...> Кроме казни молчанием была еще и казнь забвением. Книги Гумилева, свободно продававшиеся в начале нэпа, были впоследствии изъяты не только из книжных лавок, но и из библиотек. Имевшие их на руках не рисковали показывать их даже друзьям, опасаясь доноса. Обнаруженные при обыске они становились

тяжелой уликой. Многие предпочли их сжечь. Упоминать имя Гумилева было небезопасно.

Помню магазин Госиздата в городе П. Беседую с продавщицей, чудом сохранившейся от прежних времен культурнейшей старушкой Анной Сергеевной. Вдруг за спиной громкий голос:

– Товарищ продавщица, есть у вас произведения Николая Степановича Гумилева?

Я не мог не обернуться. И "произведения", и величание по имени-отчеству, как это делали в старину, говоря о любимых писателях, – от всего этого пахнуло чем-то таким хорошим! Захотелось броситься к вопрошающему, крепко пожать ему руку, затащить к себе, показать свои заветные гумилевские томики... Но тут же мелькнула мысль: а не провокация ли это? В советской стране все всегда начеку. Не дала себя захватить врасплох и опытная Анна Сергеевна.

– Что вы, что вы, товарищ! – раздался ее, словно какой-то обиженный голос. – Гумилев – враг народа, и понес за это заслуженную кару. Книги его не переиздаются, да и вообще не заслуживают внимания.

Покупатель тотчас же ретировался. Может быть, это и не была провокация? Может быть, он сам испугался?

Позже та же Анна Сергеевна предлагала мне под большим секретом книги Гумилева: кто-то, сильно нуждаясь, их продавал. Цены на тоненькие потрепанные книжечки без переплета были во много раз выше, чем на роскошные издания советских бардов. Книги Гумилева можно было предложить только верным людям. Несмотря на такую конспирацию и высокие цены, их быстро раскупили[124].

Коллекции эти состояли не только из отдельных книг, но и из вырезок[125].

Самой значительной в этой сфере была собирательская деятельность Павла Лукницкого, пресеченная его арестом и трехдневным заключением в 1929 году. Можно предположить, что попавшая тогда в руки ГПУ копия трагедии Гумилева "Отравленная туника", сделанная П.Н. Лукницким, была использована как часть "легенды" разведчика. Она была доставлена в Париж из СССР вторично отправившимся в эмиграцию в 1930 году масоном и советским агентом М.М. Артемьевым-Бренстедтом, рассказавшим при этом, что в СССР "один человек сохранил весь архив Гумилева – это стоило ему 3-ех лет тюрьмы"[126].

В одном случае это "домашнее" литературоведение[127] вышло на поверхность официальной печати, хоть и маргинальной, малотиражной, ускользающей от библиографической регистрации и от библиотечного хранения. В ростовской многотиражке Северо-Кавказского краевого отдела Всероссийского общества коллекционеров "Северо-Кавказский Коллекционер"[128] в № 7-9 за 1932 год П.Б. Файвишевич-Горцев обнародовал "Материалы к библиографии Н. Гумилева". В предисловии он писал:

Речь может идти лишь о том, чтобы дать некоторые материалы для этой библиографии и тем заложить первый камень в систематическом изучении того книжного и журнального наследства, которое осталось после покойного поэта – поэта, не получившего у нас широкого признания, но в свое время достаточно известного в качестве основателя и главы литературной школы "акмеистов" и сохранившего все же и по настоящее время достаточный круг ценителей и поклонников его большого и своеобразного таланта (об этом свидетельствует, между прочим, исключительная трудность нахождения книг Н. Гумилева на букинистическом книжном рынке и их высокая "антикварная" расценка).

Материалами для этой работы послужили, главным образом, книжные собрания автора этой работы и еще одного ростовского коллекционера (А.А. Кондратовича). <...> Не могу здесь же не выразить своей благодарности т. Г. Эристову, также собирающему материалы по библиографии и поэзии Н. Гумилева, поделившемуся со мной рядом интересных сведений, в частности о рукописи Н. Гумилева "Отравленная туника"[129]. <...> Я буду очень признателен за всякие дополнения, исправления и указания и буду очень рад, если моя работа окажется толчком, вызвавшим к жизни дальнейшие работы и исследования, посвященные Н. Гумилеву.

В следующем выпуске газеты (№ 10-12 за 1932 г.) появилось добавление к "Материалам". П.Б. Горцев писал:

Лучшим подтверждением того, как много может дать специальная систематическая работа по библиографии Гумилева, служит помещаемое ниже первое добавление к ранее опубликованным материалам, составившиеся почти случайно, без специального обращения к источникам, только по тем материалам, которые, можно сказать, сами попадались под руку, сколько же еще новых и интересных материалов найдется при "настоящей работе по" Гумилеву!

Я не теряю надежды на то, что сам еще смогу заняться этой работой, как только удастся найти для неё время. Во всяком случае, очень рад, что помещенная в прошлом номере "С. – К.К." моя работа вызвала отклики, и исследования по библиографии Гумилева; в этом же номере помещена интересная и содержательная статья Георгия Эристова "Николай Степанович Гумилев", кроме того, обещает прислать дополнения известный искусствовед: Э.Ф. Голлербах. Надеюсь, что эти отклики не последние.

Но отклики стали последними. Г. Эристов же писал далее на страницах этого номера, уже звуча анахронизмом в воздухе 1932 года:

...давно уже настало время для серьезного, всестороннего изучения жизни и творчества Н.С. Гумилева, одного из замечательных и крупнейших художников и мастеров слова в русской поэзии начала текущего столетия. <...> Без преувеличения можно сказать, что почти все созданное в русской поэзии в 1930 гг.носит печать влияния этого исключительного мастера

формы. Молодые поэты, выступавшие в течение последнего десятилетия, находились под перекрестным влиянием лучших достижений футуризма и Гумилева, с преобладанием влияния последнего по мере изживания футуристических традиций. Автор настоящей заметки работает над изучением в течение целого десятилетия (с 1923 г.), в частности, им собран значительный материал по этике <по поэтике?> и словарю поэта. Работая с 1918 по 1922 г. сначала в акмеистическом "Тифлисском цехе поэтов", а затем (с 1921 г.) в "Закавказском Отделении Всероссийского Союза писателей и поэтов", автору удалось собрать и использовать в своих изысканиях интересные материалы, связанные с акмеизмом вообще и с творчеством Н.С. Гумилева в частности. <...> Систематическое изучение и просмотр журналов, альманахов, ежемесячников, газет, воспоминаний и пр. периодических и непериодических изданий, только за время с 1918 по 1933 гг., несомненно, даст еще огромный материал для биографии, библиографии и пр. разделов по изучению творческого наследства и жизненного пути Н.С. Гумилева[130].

Примечания

1 О "школах читателей" см.: *Томашевский Б.* Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 212. Ср. наши предыдущие опыты в этом направлении: Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов // Блоковский сборник. VI. Тарту, 1985. С. 101-116; Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. С. 228-348. Заметим, что среда читателей И. Анненского пересекается со средой читателей его гимназического питомца прежде всего в тех, кто загадочное имя "последнего из царскосельских лебедей" узнавал из посвященного его памяти стихотворения, открывающего "Колчан". Известная герметичность посмертного культа Гумилева в СССР, возникшая по обстоятельствам политическим, отчасти наследовала эзотеричности поклонения И. Анненскому.

2 *Большухин Ю.* В высоком воротничке // Новое русское слово. 1963. 11 августа.

3 Эта смерть на несколько десятилетий стала темой подпольной подсоветской поэзии. Например:

Нам Лубянка привалом служила.
Выдающийся в ней поэт
Поднял трудный багаж пассажира
С подорожной на много лет

(*Борисов Л.* Наша элита // Огни. Зальцбург. 1948. 25 апреля). Гумилев, занимавший своими стихами почетное место в репертуаре воспоминаний заключенных (Платон Набоков, 1951, Озерлаг: "Как в бреду под конвоем шагаем, / К рыку злобных овчарок глухи, / И, как собственные стихи, / Гумилева беззвучно слагаем"; рассказ Нины Гаген-Торн "О стихах" – чтение "Капитанов" на лесоповале и т. д.), – возникал перед ними как зловещее предсказание: у Лазаря Шерешевского (1926-2008)

в подвале контрразведки Смерш в 1944 г. ("Машет тонкопалою рукой / Мне кровавый призрак Гумилева"), у Виктора Хородчинского, племянника Ю. Мартова, в Челябинском политизоляторе:

Пред взводом поставят.
И точен и строен
Ряд винтовок поднимется, целя мне в грудь.
Мимолетно припомню судьбу Гумилева,
Лица милых расстрелянных где-то друзей...

5 октября 1937 г. он был расстрелян (Поэзия узников ГУЛАГа. Антология / Сост. С.С. Виленский. М., 2005. С . 117, 264, 657, 929).

4 *Брюсов В.* Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии / Сост. Н.А. Богомолов и Н.В. Котрелев. М., 1990. С. 443.

5 Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 556; неверный, на наш взгляд, комментарий на с. 719.

6 *Олидорт Б.* Рец. на кн.: Гумилев Н. Костер. Пг., 1918 // Орфей. Ростов на Дону. 1919. № 1. С. 66; строки из сонета "Les montreurs" ("Лицедеи" или "Показчики") в переводе И. Анненского: "Мне даже дальний гул восторгов ваших жуток, / Ужель заставите меня вы танцевать / Средь размалеванных шутов и проституток?").

7 Гермес. 1923. № 3. С. 82; *Горнунг Б.В.* Поход времени. В 2 кн. Кн. 1: Стихи и переводы. М., 2001. С. 44.

8 См., например: *Державін В.* Рец. на кн.: Асеев Н. Работа над стихом. 1929 // Критика. Харків, 1929. № 5. С. 131-132; *Мустангова Е.Н.* Асеев // Литературный критик. 1935. № 12. С. 94.

9 *Асеев Н.* Организация речи // Печать и революция. 1923. № 6. С. 73. Ср. его ответ при опросе "Есть ли кризис в современной поэзии?": "Не хочется называть имена, чтобы не вызвать упреков в пристрастии к одним и антипатии к другим из них, но этот массовый возврат поэтического молодняка к Гумилеву (в конце концов второстепенному поэту символической школы) свидетельствует о кризисе нашей поэзии убедительнее всяких иных доказательств. Это тяготение уже не к пушкинской даже, а к бенедиктовской линии наследования, это чиновничье восхищение перед каллиграфическим почерком Гумилева свидетельствуют о полном спадании поэтического темперамента, не соответствующего ни хозяйственным, ни политическим запросам той страны и той эпохи, в которых наша поэзия живет и дышит" (Молодая гвардия. 1928. № 12. С. 192). В это время он борется со "вновь возвращающейся волной обаяния акмеистических приемов", утверждает, что поэтика символизма и акмеизма несовместима с сегодняшним днем, и потому "Гумилев, Ахматова, Бунин, Бальмонт – далеко не в силу только своих социальных симпатий – частью замолчали, частью отвергли сегодняшний день", и, сближая Гумилева с Киплингом, вопрошает, несколько противореча себе: "Не этому ли стремлению руководить судьбами своего народа, участвовать в дальнейших этапах развития страны обязан Гумилев своею гибелью?" (*Асеев Н.* Работа над стихом. Л., 1929. С. 16).

10 *Типяков А.* Рец. на кн.: А. Журин. Радостный круг. М., 1915 // День. 1915. 19 марта ("Журин подражает Гумилеву и Северянину, иногда им обоим сразу, напр. стр.

59"). Об А.И. Журине см. статью М.Г. Ратгауза в: Русские писатели 1800 –1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 293.

[11] Ср.: "Зато образцы она выбирает в большинстве случаев со вкусом: это чаще других Гумилев и Ахматова..." (*В<ыгодский> Д.* Рец. на кн.: Мухарева А. Стихи. Пг., 1916 // Летопись. 1917. № 7-8. С. 328).

[12] Ср. в отзыве В. Брюсова на рукопись его сборника "Календы": "...вполне определенно чувствуется влияние К. Бальмонта, Н. Гумилева и др." (ГАРФ. 395. 9. 277. Сообщено А.Ю. Галушкиным).

[13] В рецензии Петроника (П.Б. Краснова) на одесский альманах "Чудо в пустыне" (Южный край. Харьков. 1917. 23 октября). Об И.В. Бобовиче см.: *Луцик С.З.* Чудо в пустыне: Одесские альманахи 1914-1917 годов // Дом князя Гагарина: Сб. науч. ст. и публ. Одесса, 2004. Вып. 3. Ч. 1. С. 167-201, 209-212.

[14] Эпиграф – строки из стих. "Возвращение Одиссея" (1910): "Пусть незапятнано ложе царицы, / Грешные к ней прикасались мечты" (*Гартевельд М.* Ночные соблазны. Пб., 1914. С. 19); о Михаиле Вильгельмовиче Гартевельде (1895-?) см. наши комментарии: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 153, 443. См. его автобиографию 1915 г.: Русская интеллигенция. Автобиографии и биобиблиографические документы в собрании С.А. Венгерова. Т. 1. СПб., 2001. С. 284. В этой справке о себе он писал: "Я символист. Моя поэзия себе ставит целью духовное оправдание человека". В журнале "Гиперборей" его стихи были отвергнуты (*Тименчик Р.* К изучению круга авторов журнала "Гиперборей" // ПяТЧ. С. 275). Послереволюционная судьба его нам неизвестна. О цитируемом сборнике Рюрик Ивнев писал: «Сначала о недостатках, которых в книге, к сожалению, много. Главным минусом книги является необдуманное, неглубокое обращение со словами и образами. Часто, в ущерб смыслу и необходимости, автор берет слова исключительно, чтобы заполнить строчку. Большинство таких принятых слов только портят общее впечатление и оставляют какой-то неприятный осадок при чтении книги. Все эти "сады томительных цветов", "все благостные боги", "огнеяркие дни", "солнечные мечты", конечно, производят впечатление на восприимчивую душу Гартевельда, но если бы они преломились бы в его сознании в менее трафаретные образы, было бы лучше и для автора, и для читателей. Но всё же в Гартевельде чувствуется, хотя и не совсем выявившаяся, восприимчивая душа поэта» (Златоцвет. 1914. № 10. С.18; подпись: Мак).

[15] Павел Борисович Файвишевич-Горцев (1892-1986), инженер, коллекционер, изредка печатал стихи и рецензии в периодике 1910-х годов под разными псевдонимами – см. его письмо П.Я. Заволокину (РГАЛИ. Ф. 1068. Оп. 1. Ед. хр. 166; ср.: *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. В 4 томах. Т. 4. М., 1960. С. 142). В частности, он рецензировал первый сборник В. Нарбута.

[16] *Барахович М.* Ночное небо: Стихи. Пг., 1917. С.17. Михаил Барахович, по-видимому, был расстрелян в Томске в 1918 году. Ср. отзыв Давида Выгодского: "Многочисленные эпиграфы из Бальмонта, Блока, Гумилева и других говорят о большой начитанности автора в современной поэзии. Однако стихи его не говорят даже и об этом" (Летопись. 1917. № 2-4. С. 453). В том же году эпиграф "Муза Дальних Странствий. *Н. Гумилев*" появляется перед соответствующим разделом у будущего Д. Кленовского (*Крачковский Д.И.* Палитра: Стихи. Пг., 1917. С. 27). О

теме Гумилева в стихах и прозе Д. Кленовского см.: Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна) / Сост. Р. Тименчик и В. Хазан. СПб., 2006. С. 299-301, 306-308, 668, 671-674.

[17] Стихотворение Виктора Журина (или "Виктора Журина"?) из казанского альманаха "Флейты осени" (1914) перепечатано в кн.: Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии /Сост., предисл., комм. В. Крейда. М., 2004. С. 45. Из педантизма отметим опечатку: "И над книгой мы будем молчать" вместо "мечтать". В этом издании собраны в числе прочих стихотворения Д. Андреева, П. Булыгина, Б. Волкова, В. Гарднера, Э. Голлербаха, Е.И. Дмитриевой, Д. Кленовского, В. Корнилова, М. Колосовой, В. Лурье, Н. Моршена, И. Наппельбаум, А. Несмелова, И. Одоевцевой, Н. Оцупа, Вс. Рождественского, Н. Станюковича, М. Струве, М. Тарловского, Н. Туроверова, Г. Эристова. В разделе "Прижизненное" наиболее досадным упущением является стихотворение Ларисы Рейснер "Письмо" (Новая жизнь. 1917. 30 апреля):

Ученый и поэт, любивший песни Тассо,
Я, отвергавший жизнь во имя райской лени,
Учился потрошить измученное мясо,
Калечить черепа и разбивать колени.

По материалам этого сборника В. Крейда (хоть и без всяких ссылок на него) скомпилирована глава о поэтическом памятнике Гумилеву в кн.: *Доливо-Добровольский А.В.* Семья Гумилевых. Кн. 1: Николай Гумилев: поэт и воин. СПб., 2005. С. 622-673 (с бессмысленным отнесением к Гумилеву стихотворения Георгия Иванова "Закат золотой. Снега..." и со спутанными Глебом Струве и Михаилом Струве).

[18] См. его стихотворения "Осеннее" с посвящением Гумилеву и "Приезжей" с эпиграфом из Гумилева: "Вы глядите так несмело, / Что вы видели во сне?" – контаминация двух строф из гумилевского стихотворения "Сон (Утренняя болтовня)", воспроизводящая метрический рисунок этой строфы (*Алексеев Н.* Ты-ны-ны: Стихи. Париж, 1919. С. 13-15, 23). Никандр Алексеевич Алексеев (1891-1963) – поэт и прозаик, познакомившийся с Гумилевым в Париже в 1917 г.; на его сборник стихов "Венок павшим" (Париж, 1917) Гумилевым была написана благожелательная рецензия (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 205). Вернувшись в Россию и став на страже "пролетарского духа", как он это называл, он помянул «покойного (расстрелянного за участие в заговоре проф. Таганцева) Н. Гумилева, в жизни – контрреволюционера, а в поэзии – служителя чистого искусства, этого "изысканного жирафа".

На озере гад
Изысканный бродит жираф»

(Новая жизнь. Псков. 1922. № 1-2. С. 168; возможно, в цитате не опечатка, а такая шутка). Во время ждановской кампании он говорил: "...я доволен, что у нас в Сибири нет ахматовых и зощенко. Но отголоски есть" (*Озеров Л.* Дверь в мастерскую. Париж; М.; Нью-Йорк, 1996. С. 125).

[19] *Шершеневич В.* Carmina. Лирика (1911-1912): Книга 1. М., 1913. С. 96. Об этом посвящении см.: *Кобринский А.А.* О Хармсе и не только: Статьи о русской литературе XX века. СПб., 2007. С.220 До того В. Шершеневич писал об акмеистах: «Акмеисты завяли не расцветши. Начав скучно в "Аполлоне", скудно работая в "Гиперборее", они совсем компрометируют себя "Цехом поэтов". Из всех их изданий можно отметить только брошюру Грааль-Арельского ("Летейский брег"), в которой при больших усилиях можно найти две-три интересные пьесы. Ахматова и Гумилев, обакмеистившись, стали гораздо слабее. Городецкий остался как всегда неприлично нудным. Подает по-прежнему надежды Григорий <sic!> Иванов, но ведь нельзя же вечно только подавать надежды. Об остальных акмеистах (Зенкевич, Мандельштам и др.) ничего одобрительного сказать нельзя» (*Шершеневич В.* За полгода // Нижегородец. 1913. 22 августа). Об отражении гибели Гумилева в строках «Как свечка в постав пред иконой, / К стенке поставлен поэт», датированных 25 сентября 1921 г., см.: *Мекш Э.* Эйдология стихотворения В. Шершеневича «Ангел катастроф» // Русский имажинизм. М., 2005. С. 310-312.

Явное влияние Гумилева в первой книжке Шершеневича "Весенние проталинки" увидел Евгений Евтушенко (*Евтушенко Е.* Талантливо всеядный эпатажник // Новые известия. 2006. 23 июня). Ср.: "Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих <...>, непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не подпадая под ее власть" (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 168).

Реакцию московских имажинистов на сообщение о смерти Гумилева (было это в "Стойле Пегаса") зафиксировал английский путешественник: *Bechhofer C.E.* Through Starving Russia, being a record of a journey to Moscow and the Volga provinces in august and september 1921. L., 1921. P. 143; *Bechhofer.* A letter to the Editor // Times Literary Supplement. 1921. October 13. P. 661.

[20] Взятый Ахматовой к стихотворению "Утешение" эпиграф из (тогда еще не напечатанной) поэмы "Мик" – "Там Михаил Архистратиг / его зачислил в рать свою" (см. подробнее: *Козицкая Е.А.* Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. V: "Свое" и "чужое" слово в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 54-55), впоследствии – как "А. Ахматова (из Н. Гумилева)" – включенный в один из эпиграфов к некрологическому стихотворению Михаила Струве (Русская мысль. 1921. № 10-12. С. 36), откликнулся в стихотворении А. Добровольского "У вагона":

Потревожены стали бы мысли мои
И спокойно бы сердце ждало, пока,
Как в красивых стихах, сам святой Михаил
Не зачислит в ряды своего полка

(Новый журнал для всех. 1915. № 4. С. 1). Александр Александрович Добровольский (1886-1965) более известен как прозаик (псевдоним – А. Тришатов), в 1948 –1954 гг. – в заключении (арестован по делу поэта Даниила Андреева). Ср. у поэта, вообще находившегося под сильным влиянием Гумилева:

Но не страшно, а сладко думать,
Что в честном мужском бою
Сам Михаил Архангел
Примет душу мою

(*Кондратьев С.* Весна в Кентэе. Стихи и поэмы / Вступ. статья и публ. А.Л. Никитина. М., 1996. С.18). Сергей Александрович Кондратьев (1896-1970), метеоролог, геодезист, композитор, музыковед, этнограф и, возможно, тамплиер, родственник П.А. Аренского. См. также подборку его стихотворений: Литературное обозрение. 1996. № 3. См. о нем: Бюллетень Общества востоковедов. Вып. 3: "Каждый мерит мир собственной душой": Дневник С.А. Кондратьева, участника экспедиции П.К. Козлова в Монголию (1923-1926) / Издание подготовлено Д.Д. Васильевым и И.В. Кульганек. М., 2000; Жизнь и научная деятельность С.А. Кондратьева (1896-1970): В Монголии и в России / Подгот. текста, предисл., введ., коммент. и указ.: Кульганек И.В., Жуков В.Ю. СПб., 2006.

21 Гумилев рано стал настороженно относиться к успеху и популярности автора "Яри" – в 1908 году он писал Брюсову о Городецком как пишущем "левой ногой" (Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1994. С. 469). В свою очередь Городецкий видел в Гумилеве "брюсофила". Видимо, их первый дружественный контакт имел место 13 мая 1911 г. в Обществе ревнителей художественного слова на докладе Городецкого о Никитине (*Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. Париж; М., 1997. С. 28). Следствием этого гипотетического контакта могло быть изменение привычного для Городецкого тона в его печатных отзывах о Гумилеве – в рецензии на "Антологию" издательства "Мусагет" Городецкий вдруг отметил "необыкновенную свежесть" "Абиссинских песен" (*Городецкий С.* Пир поэтов // Речь. 1911. 27 июня; там же – первым на страницах русской прессы – он хвалебно отметил появление новой поэтессы Анны Ахматовой). Далее началось трехлетнее сотрудничество в Цехе поэтов. Пиком их литературного сближения была, вероятно, рецензия Городецкого на "Чужое небо": "Лирика Н. Гумилева – это лирика мысли. Наиболее лирична мысль, несущаяся куда-то, стремящаяся вдаль во времени и в пространстве. Оттого экзотизм является одной из ярких струй в поэзии Н. Гумилева <...> Экзотизм у Гумилева не наносной, не надуманный. Он является результатом личных впечатлений. <...> Эти стихи просто откровенно хотят быть только хорошими стихами и достигают своей цели вполне. Правда, они не охватывают всей сложности, всей сумятицы современной русской жизни. Они и не подозревают о многих безднах духа. Но ведь нельзя поэту навязывать того или иного содержания: музы своевольны и часто прихоти их многозначительны. По-видимому, начинается что-то, эквивалентом чему является уравновешенная поэзия Гумилева" (Речь. 1912. 15 октября).

22 Свидетельство Г. Адамовича о повышенном интересе Гумилева к поэзии В.А. Комаровского весной-летом 1921 года (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 330) подтверждается обнаруженными в записях его студийцев текстами стихотворений Комаровского, предназначенными для разбора (*Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М., 2001. С. 149-150); правда, в этом издании они включены в приписываемые Гумилеву стихотворения.

[23] См. в рецензии В. Шершеневича на его сборник "Летейский брег" (ср. примеч. 19), выпущенный Цехом поэтов: «Литературщина окончательно заела. "Черный рыцарь" не только посвящен Гумилеву, но целиком и взят из него» (*Шершеневич В.* Литературные тени // Нижегородец. 1913. 24 августа). Далее в рецензии говорилось: "Трудно понять, какое отношение имеет автор к акмеизму. В этой книге он реалист, иногда символист, чуть-чуть мистик, чуть-чуть футурист – где же акмеизм? Впрочем, все недостатки книги можно с успехом отдать именно акмеизму". Стихотворение "Черный рыцарь" впервые опубликовано в: Русская молва. 1912. 25 декабря. Грааль-Арельский (С.С. Петров) вступил в Цех поэтов в январе 1912 года, вместе с Георгием Ивановым покинув эгофутуристский кружок, и в Цехе, видимо, всегда вспоминали об этом акте "спасения". С. Городецкий записал в альбом Ф.Ф. Фидлера 7 марта 1914 г. по поводу Г. Иванова и Грааль-Арельского:

Двух мальчишек-футуристов
Цех поэтов-акмеистов
Спас от гибели прескверной

(Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века) / Сост. М.И. Гиллельсона и К.А. Кумпан. Л., 1988. С. 668). Не раз возвращалась к этой теме и Ахматова. Существование С.С. Петрова в Цехе было небезоблачным. 29 февраля 1912 г. Городецкий на рукодельном бланке Цеха поэтов (изображение лиры) писал С.С. Петрову по поводу появления его подписи в "Нижегородском листке" от 5 февраля под программой "Академии Эгопоэзии" среди "ректориата": "Ваше письмо будет принято во внимание, и в окончательном виде решение сообщу Вам 2 III. Исключаемым всегда предоставляется видимость личного почина. О поспешности Вы говорить не можете, п<отому> ч<то> Вам было сделано предупреждение. С<ергей> Г<ородецкий>" (собрание М.С. Лесмана). Памятуя о его эгофутуристском прошлом, контакты с ним пробовал наладить В. Шершеневич, памятником чего остались два письма апреля 1913 года:

"Глубокоуважаемый Грааль-Арельский!

Извиняюсь, что не знаю Вашего имени отчества. С осени в Москве будет выходить периодический альманах "Мезонин поэзии". Не будучи удовлетворен поэзией "цеха" и относясь недоверчиво к безграмотностям гг.Гнедова, Крученых, Бурлюка и т. д., "Мезонин" желает явиться органом истинного футуризма (поэзии грядущего дня). В числе сотрудников: В. Брюсов, Пав. Широков, Ал. Сидоров (прежде "мусагетец") и т. д. Ведутся переговоры с Игорем Васильевичем <Северяниным>, поймать которого в его турнэ очень трудно. Ваше первая брошура побуждает нас прочить Вас в залы "Мезонина". Поэзия в "Мезонине" будет городская и очень желательно без "славянизмов". Более подробные известия Вы можете получить сейчас (от 8-ого до 17-ого) у Льва Васильевича Зак (СПб., Кирочная, д. 30, кв. 23). Приглашен так же Георгий Иванов, но он, видимо, боится и говорит, что подождет выхода 1-го №. Надеясь, что Вы не последуете его примеру и любезно согласитесь, просим прислать пьесы теперь же, так как редакции хочется выяснить состав первого № до лета.

Жду ответа.
Ваш преданный Вадим Шершеневич
Москва, Б. Садовая, д. 10, кв. 20.
(Материал, пожалуйста, на мое имя).
P.S. В "Мезонине" будут исключительно стихи и отзывы о стихах.

22.IV.1913
Милый Грааль Арельский!

Сердечно благодарен Вам за Ваше согласие. Вы не можете себе представить, как я был обрадован Вашим письмом. Вы просите выслать Вам предисловие к № 1. Дело в том, что оно у нас в двух экземплярах: один в редакции, другой был Заком передан Г. Иванову, у которого сейчас и находится. Когда Геор<гий> Влад<имирович> приедет в [Москв] Петербург (он, кажется, выехал) – потребуйте у него и по прочтении вышлите нам.

Заранее благодарю Вас за высылку "Голубого Ажура" и "Млечного пути".

Посылаю Вам альманах ["Круговая чаша"], в кот<ором> я имею несчастье принимать участие (причины чисто личного свойства). Посылаю в знак искреннего расположенья. Мои стихи (пропущен цикл "Веер Бледной Дамы") могут послужить иллюстрацией к тому, что я понимаю под "истинным футуризмом" (так испугавшим Вас).

Из сотрудников "Чаши" у нас принимают участие Чайкин и А. Сидоров (умеющий писать много лучше).

Ваш преданный Вад. Шершеневич
P.S. Жду Вашего решения

(ИРЛИ. Р. III. Оп. 36. № 180).

Георгий Иванов отозвался о названном здесь альманахе: «В предисловии к московскому сборнику сказано, что он издан в противовес петербургским партийным изданиям. Беспартийность "Круговой чаши" несомненна, но эта особенность альманаха мало его украшает. Художественная безжизненность безотрадней всякой партийности, хотя бы самой нелепой» (День. 1913. 11 ноября).

См. о С.С. Петрове: Распятые: Писатели – жертвы политических репрессий / Авт.-сост. З.Л. Дичаров. Вып. 5: Мученики террора. СПб., 2000. С. 166-170. См. о его стихах: «Это поэзия олеографическая: она кишит рабынями, египетскими жрецами, сатанистами, сжигаемыми на кострах, и монахами, страстно целующими уста Мадонны. <...> Гумилев <...> похвалил поэта – за его вкус и литературные способности, но предпочел не замечать грубые стилистические ляпсусы (вроде "аккордов созвучий")» (*Марков В.* История русского футуризма. Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб., 2000. С. 63).

[24] Ср., например, в его сборнике "Троттуар" (Пг., 1916) эпиграфы "Я помню ночь, как черную наяду... *Шестистопные ямбы* <sic>" из гумилевских "Пятистопных ямбов" и "О, пожелтевшие листы / Шагреневые переплеты!" из стих. "В библиотеке". Эпиграф и цитату из Гумилева см. также в его прозе: *Лозина-Лозинский А.* Одиночество. Капри и Неаполь. Случайные записи шатуна по свету. Пг., 1916. С. 136, 221.

[25] Ср., например: «В Триполитанию уехал один из редакторов "Аполлона" поэт Н. Гумилев. По этому поводу юморист А. сказал в одном из литературных кружков, что лучше дышать хорошим воздухом Африки, чем писать плохие стихи дома» (Новая воскресная газета. 1912. 15 апреля). Речь шла скорее всего об А.Т. Аверченко, но, может быть, и о В. Азове. Гумилев уезжал не в Ливию (Триполитанию), а в Италию. Ср. в той же газете (1912. 20 мая) в рубрике "Литературные отголоски": «Существовавший в Петербурге "цех поэтов", как мы слышали – распался. Очевидно, цехи портных и сапожников устойчивее. Основным занятием "цеха" было выдавание патента на гениальность своим молодым, по преимуществу бездарным сочленам».

[26] Южная неделя. 1912. № 5. С. 12-13. Приблизительно тогда же Марина Цветаева назвала Гумилева "отцом кенгуру в русской поэзии" (*Цветаева М.* Неизданное. Семья: История в письмах / Сост. Е.Б. Коркиной. М., 1999. С. 144).

[27] *Бубнова-Рыбникова П.А.* Главы из семейного романа. М., 1999. С. 26-27.

[28] Ср. воспоминание о театральном режиссере К.М. Миклашевском (впоследствии эмигрировавшем): "А тут пошли страшные дела. Был расстрелян Гумилев. Это потрясло всех наших, а К.М. навело на самые черные мысли. Во всех анкетах он не писал, что был офицером царской армии, его как бы прикрывала театральная деятельность, преподавание в институте Зубова... Но иногда на улице или на диспуте он узнавал своих бывших солдат. А его внешность – раз увидев, его нельзя было забыть. Он опасался, что кто-нибудь опознает его и выдаст" (*Миклашевская-Айзенгард Л., Катерли Н.М.* Чему свидетели мы были. Женские судьбы. XX век / Вступ. статья Я.А. Гордина. СПб., 2007. С. 158).

[29] *Волконский С.* Мои воспоминания. В двух томах. Т. 2. М., 1992. С.351; ср. также рассказ Тэффи: "Я лежала в больнице в Париже. У меня был тиф. И зашел меня навестить БинштоК, секретарь Союза иностранных писателей. <...> Мне было худо. Я сказала Бинштоку:

– Ради Бога, ничего мне не рассказывайте. Меня все беспокоит, я очень больна. Не хочу знать ни плохого, ни хорошего.

– Я знаю, я знаю, – заторопился он. – Я утомлять не буду. Я только одно. Новость. Гумилев расстрелян.

– О-э-о! Ведь я же просила. Зачем вы... Я так любила Гумилева! О-э-о!

И слышу дрожащее блеяние Бинштока:

– Дорогая! Я же думал, что это вас развлечет..." (*Тэффи.* Печальное вино. Воронеж, 2000. С. 454-455).

Ср., впрочем, свидетельство Бориса Григорьева (в его письме 1924 года к Лоллию Львову): «...после того, как узнал, что Гумилева лишили жизни; это того самого Гумилева, который писал с войны: "Я, носитель мысли великой, – не могу, не могу умереть! ..." <...> После казни Гумилева я стал писать [для Европы] вот ту самую "интеллигентку", что стоит в поле, подпершись рукой, в платочке грязно-розовом, в кофточке – грязно-зеленой; ту самую, что заметили Вы в книге "Visages de Russie "» (сообщено Г.Г. Суперфином).

[30] Запись в дневнике И.Н. Розанова (*Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 158). Впоследствии В. Полонский, видимо, помягчел – Маяковский говорил: «Это полонщина, которая агитировала за переиздание стихов Гумилёва, которые "сами по себе хороши"» (*Маяковский В.* Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 391).

[31] *Ремизов А.* Взвихренная Русь. Париж, 1927. С. 63 (как пишет А. Ремизов, в 1914 году, в войну, Тиняков гаркнул на всю Фонтанку: "да здравствует император Вильгельм").

[32] *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 111, 163. О литературных взаимоотношениях Тинякова и Гумилева см. в нашем комментарии в этом издании, с. 323.

[33] *Чудаков Герасим* [Тиняков А.И.]. Рец. на: Сирена. Воронеж. 1918. № 2-3 // Известия Орловского губернского и городского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. 9 марта. Ср. о Гумилеве как "талантливом версификаторе" (*Чудаков Г.* [Тиняков А.И.]. Пролетарская революция и буржуазная культура. Казань, 1920. С. 55).

[34] Еще и три года спустя в своем сборнике "Ego sum qui sum" он не видел причин отказываться от публикации этого стихотворения (*Тиняков А. (Одинокий).* Стихотворения / Подгот. текста, вступ. ст. и комм. Н.А. Богомолова. Томск, 1998. С. 92).

[35] *Г.Ч.* [Тиняков А.И.] Работа буржуазной интеллигенции // Красный Балтийский Флот. 1921. 10 сентября.

[36] Ср.: «Не обладая громадным талантом Некрасова или хотя бы изобретательностью Минаева, он принужден довольствоваться ничего не значущими выражениями, вроде традиционного "карающего бича", "скорбных песен", "страшной борьбы", "бедного страдальца народа" и т. д. <...> Стих его, не лишенный приятной бойкости, почти всегда несамостоятелен и напоминает то Курочкина, то Минаева, то Вейнберга. Но талант, мне кажется, у него есть» (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 103). О нем см. статью О.Б. Кушлиной: Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 570-572.

[37] См.: *Полонский Л.* Как погиб Василий Князев // Распятые: Писатели – жертвы политических репрессий / Авт.-сост. З.Л. Дичаров. Вып. 2: Могилы без крестов. СПб., 1994. С. 134-142.

[38] См.: *Тименчик Р.* Из латвийской ахматовианы // Даугава. 1994. № 6. С. 3. Первоисточником сообщения, скорее всего, была газета "Рижский курьер" (см. перепечатку: Новое время. Белград. 1921. 29 декабря) – орган в высшей степени ненадежный.

[39] *Зозуля Е.Д.* Сатириконцы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Д.В. Неустроева // Русская литература. 2005. № 2. С. 178.

[40] *Эристов Г.* Тифлиский Цех поэтов (Из воспоминаний) // Современник. Торонто. 1962. № 5. С. 32. Как указал нам Б.Н. Равдин, об этом же эпизоде Г. Эристов рассказывал ранее в нацистской печати под псевдонимом: *Инсаров Г.* Огненный столп. Н.С. Гумилев // Парижский вестник. 1944. 15 июля. О Георгии Арчиловиче (Захарьевиче) Сидамон-Эристове (1902-1977), ушедшем с немцами из Крыма, жившем затем в Италии и выпустившем там несколько сборников стихов, см.: Петербург в поэзии русской эмиграции. СПб., 2006. С. 784-785 ("Новая библиотека поэта"); *Пасквинелли А.* Георгий Эристов, русский поэт в Милане // Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции: Междунар. научная конференция / Сост., науч. ред. М.Г. Талалая. М., 2006. С. 304-319. Стихотворение Г. Эристова о тайном культе Гумилева в советской России ("молча ищу Гумилева", "осторожно, из подполы") см.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М., 2005. С. 376.

[41] *Левин Г.А.* Н.С. Гумилеву // Культура. Саратов. 1922. № 1. С. 7. Воспоминания Григория Александровича Левина (Герасима Лугина; 1900-1941) о встрече с Гу-

милевым см. в его очерке "Московские ночи" (републ. и примеч. Р. Тименчика // Даугава. 1988. № 11. С. 105-111). Ср. в "Трудах и днях Гумилева", составленных П.Н. Лукницким, запись о Москве в начале июля 1921 г. со слов О.А. Мочаловой: "После Союза писателей вместе с Н.А. Бруни, О.А. Мочаловой и неким Левшиным <sic!> был у Б. Пронина" (*Лукницкая В.* Любовник. Рыцарь. Летописец (Три сенсации из Серебряного века). СПб., 2005. С. 323). "Труды и дни Гумилева" прочтены издателями этой книги пребезобразно. О стихах Г. Левина-Лугина см. также: «Может быть, повторяя Гумилева, мы можем стать эпигонами Брюсова: Лугин родился поэтом, но не поэтом написана эта книга. Это стало стихами после. Есть фраза Делакруа: "Нужно хорошо знать технику, чтобы в момент творчества забыть о ней". Лугин о ней не забыл, как не забывал Брюсов. Может быть, он слишком стихотворец. <...> Вот все об этой книжке – по поводу ее. Ее все-таки можно читать, ее хорошо читать – даже после Гумилева, после многих» (*Чинов И.* Рец. на кн.: Лугин Г. Тридцать два. Берлин, 1931 // Мансарда. Литературно-художественный ежемесячник. Рига. 1930. № 2. С. 31).

42 Ср.: "...нельзя ведь было уступить пальму первенства Великой французской революции..." (*Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М., 2000. С. 46). См. также стихотворение С.С. Петрова (Грааль-Арельского):

Нет, ничем, ничем не смыть позора,
Даже счастьем будущих веков!
Был убит Шенье 8-го термидора,
23-го августа – Гумилев.
И хотя меж ними стало столетье
Высокой стеною звонких дней,
Но вспыхнули дни – и в русском поэте
Затрепетало сердце Шенье.
Встретил смерть и он улыбкой смелой,
Как награду от родной земли.
Грянул залп – и на рубашке белой
Восемь роз нежданно расцвели.
И, взглянув на небосклон туманный,
Он упал, чуть слышно простонав,
И сбылись его стихи, – и раны
Обагрили зелень пыльных трав.
Все проходит – дни, года и люди –
Точно ветром уносимый дым.
Только мы, поэты, не забудем,
Только мы, поэты, не простим.
25 августа 1921

(Поэзия узников ГУЛАГа. С. 244-245). Памяти Гумилева посвятил в 1922 году Михаил Зенкевич свои переводы "Ямбов" Андре Шенье. А.Л. Бем писал: "...мы узнали из советских газет, что Николай Степанович Гумилев расстрелян в большевистском застенке. Трудно передать то чувство, которое охватило всех, с литературой связанных, при этом известии. Пожалуй, только стихотворение Марины

Цветаевой, посвященное Андрею Шенье, может передать и горечь, и глубокий смысл наших тогдашних переживаний:

Андрей Шенье взошел на эшафот,
А я живу, и это – смертный грех..."

(*Бем А.* Памяти Н.С. Гумилева (1921-1931) // Руль. 1931. 27 августа. Перепечатано: *Бем А.Л.* Письма о литературе. Praha, 1996. С. 83-89).

43 Ахматова постоянно указывала, что в стихотворении "Рабочий" речь идет о немецком рабочем, а не о петроградском пролетарии: «...отнесение стих<отворения> "Рабочий" к годам Революции и т. д. ввергают меня в полное уныние, а их слышишь каждый день» (*Ахматова А.* Записные книжки. М.; Torino, 1996. С. 393), но при этом писала: "Гумилев – поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы" (Там же. С. 251). Реакция Ахматовой вызвана была прежде всего памятной ей статьей 1931 года: «Можно обнаружить довольно легко в произведениях акмеистов после Октябрьской революции их прямое политическое отношение к ней, довольно откровенно сквозящее в целом ряде стихотворений. Достаточно вспомнить, например, гумилевского рабочего, занятого отливанием пули, "что меня с землею разлучит", – классовое предвидение, сбывшееся с абсолютной точностью в 1921 году, когда был расстрелян пролетарской республикой Гумилев за участие в контрреволюционной организации» (*Малахов С.* Лирика как орудие классовой борьбы (О крайних флангах и непролетарской поэзии Ленинграда) // Звезда. 1931. № 9. С. 160).

Стиховой сюжет гумилевского стихотворения – история пули, возможно, имеет прецеденты в мировой поэзии. Сходно в этом отношении построено написанное почти одновременно стихотворение Николая Черкасова "Философия":

Что пуля? – лишь кусок свинца –
Пред духом вечного Лица...
Мне кажется, что очень глупо
Считать, что смерть моя у Круппа
За тем-то номером лежит,
Что лил ее рабочий Шмидт,
Что пулю кто-то бережет,
И запакует и пришлет;
Что жирный бюргер Михель Шнапс
Ее положит в патронташ
И в том же именно бою
Он пулю выпустит "мою",
И именно тогда как раз,
Когда подставлю бок иль глаз,
Что пуля плоть мою пробьет
И жизнь куда-то унесет, –
И центром миробытия
Уже не будет это "Я"

(*Черкасов Н.* Выше! Лиремы (Лирические стихотворения). Пг., 1916. С. 43). Николай Александрович Черкасов – студент Политехнического института, участник войны, поручик, автор сборников "В ряды. Поэма и поэзы" (1914), "Искания Духа. Лиремы и диссоны" (1917; рец. Д.И. Выгодского – Летопись. 1917. № 2-4. С. 453). Последние известные нам его публикации – в журнале "Новые искры" (Пг., 1919). Характеристику его поэзии см.: *Марков В.* История русского футуризма. С. 180-181.

44 *Ющенко А.* Творчество Гумилева. Сан-Франциско, 1923. С. 3-4. Андрей Павлович Ющенко (Andrew Uschenko; 1897-1957) некоторое время учился в Харьковском, а затем в Петроградском университете, потом призван на военную службу, в США стал доктором философии. "Заблудившийся трамвай", как видим, цитируется по памяти, – вероятно, вообще эта двенадцатистраничная брошюра является текстом доклада, прочитанного А.П. Ющенко в Литературном кружке в Сан-Франциско в 1923 г. См.: *Ильина О.* Воспоминание о вечере Гумилева // У Золотых ворот. Сборник. Сан-Франциско, 1957. С. 123-126. См. также ранее версифицированное изложение некрологического канона:

Овеянные ветром моря
Борцы сжигали скучный порт,
Чтоб бросить золото и горе
В раструбы путевых ботфорт.
И ты от женщины певучей
Бежал, чтоб встретить львиный взгляд
Средь темных скал над дымной кручей,
Где бьется пленный водопад.
Суровый львиный взгляд – с тобою!
Ты им глядел в печальный миг,
Когда трубою золотою
Воззвал на брань архистратиг.
Ты в бурю алую народу
Принес свой гордый скифский лук,
Припал к седлу, забыл свободу
И жил для крови и разлук.
Так ты ли, мировые брани
Впивавший сердцем, словно мед,
Не встанешь в жуткий час страданий,
Когда отчизна – кровь и гнет?
Где на погосте спят во схиме
Молитвенники древних лун –
Поет средь синей хвои, в дыме
Пожаров русских Гамаюн.
Рыдает, клювом сердце ранит,
Поет кровавою слезой,
И Ярославны вопль туманит
Правеж, что русской был землей.
– Тебе ль молчать, впивавший бури?
Тебе ль не встать на палачей?

И вот блестят, как очи фурий,
Отверстья ружей... Ночь ночей.
За час, когда в глухом подвале
Шепталась с палачами смерть
И вспоминались жизни дали,
И раскрывалась в свете твердь –
Тебе Руси любовь и слезы,
Молитва горестных сердец,
И чистых душ святые грезы,
И славы пламенный венец.
Как ты, за Русь оденем латы,
Как ты, пойдем в кровавый бой
И радостно зажжем стигматы
Над жизни сонною рекой

(*Ждановский К.* Памяти Гумилева // Русская правда. Париж. 1922. № 1. С. 22).

45 *Goriely, Benjamin.* Les Poetes dans la revolution russe. Paris, 1934. P. 21.

46 *Рожицын В.* Записки мертвых // Грядущий мир. Харьков. 1922. № 1. С. 109.

47 *Андреева А.А.* Плаванье к Небесной России. М., 2004. С. 134. О многих русских читателях первой половины прошлого века можно было б сказать то, что сказано об одной героине эмигрантской прозы: "Африку <...> она знала по Гумилеву" (*Чассинг Л.* Концерт. Рассказы. Париж, 1937. С. 79).

48 *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 157.

49 *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина // Минувшее. 13. М.; СПб., 1993. С. 484.

50 *Штейнберг А.* Друзья моих ранних лет. 1911-1928 / Подг. текста, послесловие и примеч. Ж. Нива. Париж, 1991. С. 159.

51 *Мочалова О.* Голоса серебряного века. М., 2004. С. 92.

52 Ср.: "21 августа, в ту самую ночь, когда расстреляли Гумилева..." (*Постникова Е.* 21-й год // Архив русской революции. Берлин. Т. XIII. 1924. С. 140; если, конечно, речь идет не об описке и не о позднейшей ошибке памяти).

53 В 1924 г. в издательство "Всемирная литература" из провинции прислали сонет, полученный на спиритическом сеансе от Гумилева с Юпитера (Сны и явь. Из альбома поэтессы Марии Шкапской / Публ. С. Шумихина // Субботник НГ. 2001. 20 октября).

54 «Новый сборник Гумилева обладает и достоинствами, и недостатками его предыдущих книг, и, хотя достоинства в нем разбросаны не скупо, недостатки его обнаруживаются с большей очевидностью. С одной стороны какою-то вялостью размягчены его строфы, с другой – в этой книге есть стихи подлинной лиричности, которые не могли быть написаны Гумилевым раньше. Эта неравномерность качественная, думается нам, обусловлена внутренней растерянностью автора, колеблющегося между образцами парнасцев, романтиков и лириков и как бы жонглирующего ими, их выбирая. Все неудачи книги обусловлены этой неуверенностью. В самом деле, стихи чисто описательного, "парнасского" типа лишены четкости письма и проникновенности из-за какой-то романтической, может быть, небрежности переживания, которую позволяет себе в них Гумилев.

Его же лирические вещи, еще сохраняя искусственность стихов иного порядка, представляются вследствие этого мало убедительными и случайными. Возможно, что ищущее непостоянство поэта поможет ему остановиться на чем-нибудь новом и подлинно своем. Позволяют нам думать так некоторые превосходные стихи и того, и другого характера, встречающиеся в книге» (Русские ведомости. 1916. 13 апреля).

55 *Кельнер В., Новикова О.* Инскрипты литераторов и литературоведов в фондах Российской национальной библиотеки // Новое литературное обозрение. 2005. № 74. С. 617.

56 Разумеется, всегда существовал то расширяющийся, то сужающийся разрыв между запретами на письменное и устное называние имени в неругательном контексте. Один из случаев пользования еще не до конца ограниченной свободой слова сообщен Александром Слонимским в письме от 7 августа 1923 г. к сестре эмигрантке, Ю.Л. Слонимской, – о лекциях на учительских курсах, где среди слушателей была сводная сестра Гумилева А.С. Сверчкова, которая "была очень растрогана моей характеристикой Гумилева" (РГАЛИ. Ф. 2281. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 52 об.).

57 Корней Чуковский – Лидия Чуковская. Переписка. 1912-1969. М., 2003. С. 25. Ср.: «...мне позвонили из "Всемирной литературы".

– Знаете, "Шатер" задержан.

У Гумилева есть сборник стихов "Шатер". Как раз в это время печаталось его второе издание. Я подумал, что книга задержана цензурой. Но голос был тревожный, через две-три секунды я все понял. К условным телефонным разговорам все тогда были приучены» (*Адамович Г.* Гумилев // Иллюстрированная Россия. 1931. № 25. С. 4). Ср. также письмо А.А. Блока к Надежде Нолле от 3 марта 1921 г.: "Получили ли вы мое длинное и еще более тоскливое письмо? В ответ на рождественское письмо. Меня это интересует в смысле перлюстрации" (это место купировано в публикации: Письма А. Блока к Н.А. Нолле-Коган и воспоминания Н.А. Нолле-Коган о Блоке // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 351).

58 *Ходасевич В.* О Блоке и Гумилеве // Дни. 1926. 8 августа. Ср. в записанных Н.М. Иванниковой воспоминаниях актрисы Гаяне Халайджиевой, исполнительницы роли Леры в "Гондле": "Но перед 5-м спектаклем в гримерную ко мне вошли люди в черном и велели разгримироваться, ибо спектакля не будет.

– Как? Почему? За что?

– Вы что, не знаете, что автор расстрелян?" (Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников / Сост. Зобнин Ю., Петрановский В., Станюкович А. Л., 1991. С. 204).

59 Дни. 1925. 27 сентября. И. Эренбург сообщал Е.Г. Полонской: "Здесь Ходасевич написал о ней неслыханную пакость: он нашел опечатку – вместо Гумилов (произношу Гумилов) где-то набрано Гумилев – и заявил, что это опечатка намеренная, чтоб оскорбить, выслужиться и т. д." (Письма Ильи Эренбурга Елизавете Полонской 1922-1966 / Публ. и комм. Б. Фрезинского // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 259).

60 *Эренбург И.* Письмо в редакцию // Парижский вестник.1925. 2 октября. В свое время М. Волошин называл И. Эренбурга-поэта "ослабленным Гумилевым" (*Волошин М.* Позы и трафареты // Утро России. 1911. 12 марта), одновременно появился

и отзыв В. Брюсова, тоже подчеркивавший сходство парижского поэта с Гумилевым (*Брюсов В.* Среди стихов. С. 339), и Гумилев по этому поводу писал Брюсову: "Сколько я его ни читал, я не нашел в нем ничего, кроме безграмотности и неприятного снобизма" (Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. С. 501), а в журнальной рецензии отнесся: "И. Эренбург поставил себе ряд интересных задач <...>. И ни одной из этих задач не исполнил даже отдаленно, не имея к тому никаких данных" (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 121-122). Но уже о следующей книге он писал: "И. Эренбург сделал большие успехи со времени выхода его первой книги. Теперь в его стихах нет ни детского богохульства, ни дешевого эстетизма, которые, к сожалению, уже успели отравить некоторых начинающих поэтов. Из разряда подражателей он перешел в разряд учеников и даже иногда вступает на путь самостоятельного творчества (Там же. С. 131). В 1911 г. Эренбург читал в Париже доклад "Последний трилистник (Гумилев, Кузмин и Черубина де Габриак)" (*Попов В., Фрезинский Б.Я.* Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). Т. 1. 1891-1923. СПб., 1993. С. 80) – все трое, заметим, не удостоились изображения в "Портретах русских поэтов". Обойден Гумилев и в эренбурговских "Заметках о русской поэзии" (Гелиос. Париж. 1913. № 1). В 1913 году Эренбург прислал стихи в "Гиперборей", где они и были напечатаны. В Киеве в 1919 г. он говорил, "что невозможно читать Гумилева, так как достаточно уже одного Брюсова" (*Н.У.* [Ушаков Н.] Киев и его окрестности // Ветер Украины. Альманах ассоциации революционных русских писателей "АРП". Кн. 1. Киев. 1929. С. 122).

[61] Жизнь искусства. 1925. 13 октября.

[62] *Розанов И.Н.* Обзор художественной литературы за два года // Литературные отклики. М., 1923. С. 72. О "двойной" кончине Блока и Гумилева как символе конца петербургского периода русской культуры в глазах современников см.: *Kissel, Wolfgang Stephan.* Dichternachruf und kulturelles Gedächtnis: Vladislav F. Chodasevics Erinnerungsband Nekropolis // Klaus Städtke (Hrsg.). Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20.Jahrhunderts. Bochum, 1996. S. 147, 151.

[63] Ср., например: *Смирнов Н.* Первые годы "Нового мира" // Новый мир. 1965. № 7. С. 191.

[64] РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 258. Алексей Гаврилович Тихомиров (1893-1975), в прошлом – слушатель пушкинского семинария С.А. Венгерова, впоследствии – заключенный в ИТЛ, автор стихотворения на смерть Владимира Нарбута (Поэзия узников ГУЛАГа. С. 277).

[65] *Пуш А.* Бабушкины сказки. 2 // Встречи. Филадельфия. 2004. № 28. С. 169. Бабушка – Екатерина Александровна Пушкина (1907 – 1969), правнучка А.С.Пушкина.

[66] Валерий Яковлевич Кирпотин. Ровесник железного века. М., 2006. С. 523. Вероятно, К. Чуковский пересказывал свидетельство Е. Замятина.

[67] *Амфитеатров А.* Гумилев и Таганцев // Рубеж. Харбин. 1941. № 36. С. 5-6). См. обзор источников по истории бытования этой легенды: *Мирошкин А.* Смерть Н.С. Гумилева как литературный факт. Опыт источниковедческого анализа (www.gumilev.ru/print.phtml?aid=5000841). Письмо Б.П. Сильверсвана (см.: *Тименчик Р.* По делу № 214224 [Н. Гумилев] // Даугава. 1990. № 8. С. 116-122; *Перченок Ф., Зубарев Д.* На полпути от полуправд. О таганцевском деле и не только о нем // In memoriam. Исторический сборник памяти Ф.Ф. Перченка. М., 1995. С. 362-370)

не учтено в специальной работе: *Парсамов В.С.* Отношение Н.С. Гумилева к советской власти // Освободительное движение в России. Саратов, 1999. Вып. 17. С. 114-120.

[68] *Норд Л.* "Инженеры душ" / *Nord Lydia.* "Los Ingenieros de los Almas". Буэнос-Айрес, 1954. С. 50. О "Лидии Норд", т. е. Ольге Алексеевне Оленич-Гнененко, она же О. Куркова, О. Бакалова, О. Загорская, см.: *Равдин Б., Суперфин Г.* Тайна жизни писательницы // Наша страна. Буэнос-Айрес, 2006. 18 марта.

[69] *Евтушенко Е.* Десять веков русской поэзии. Николай Тихонов // Труд. 2004. 9 января.

[70] Ср.: «У Гумилева было множество учеников в узком смысле слова. <...> Смерть его лишила петербургских поэтов связи. <...> Ученики разбрелись кто куда. Но из наиболее живой группы их образовалось содружество, игравшее заметную роль в петербургской литературной жизни 1921-23 гг.и на собраниях которого можно было слышать голоса поэтов последнего призыва. Названо оно было странным именем "Звучащая раковина"» (*Адамович Г.* Поэты в Петербурге // Звено. Париж. 1923. 10 сентября). Самым значительным из поэтов "Звучащей раковины" был, надо полагать, К. Вагинов, и, по свидетельству Г. Адамовича, мэтра "сердило, что он не может Вагинова убедить писать иначе" (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 285). Опыт прочтения стихотворения К. Вагинова "Грешное небо с звездой Вифлеемской" как перекликающегося с "На далекой звезде Венере" и, таким образом, как возможного отклика на смерть Гумилева (*Anemone A.* Konstantin Vaginov and the death of Nikolai Gumilev // Slavic review. 1989. Vol. 48, N 4. P. 631-636) пока представляется неубедительным.

[71] О Вере Яковлевне Кровицкой (р. в 1903 г., судьба ее после 1927 года неизвестна) см.: *Дмитренко А.* "Колыбелью мне была Россия..." // Санкт-Петербургский Университет. 2001. № 8 (17); на рукописи ее стихотворений, поданной при поступлении в Союз поэтов, Н. Тихонов написал: «Принять в Союз можно. Пусть будет одним "неоклассиком" больше» (*Кукушкина Т.А.* Всероссийский союз поэтов. Ленинградское отделение (1924-1929). Обзор деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003-2004 годы. СПб., 2007. С. 98). См. также: *Тименчик Р.* Повороты темы // Лехаим. 2006 / 5766. № 7 (171).

[72] *Лосский Б.Н.* Наша семья в пору лихолетия 1914-1922 // Минувшее. 12. Париж, 1991. С. 134.

[73] *Виноградов В.* "Зеленая лампа" // Независимая газета. 1994. 20 апреля; *Укше С.А.* "Стихов серебряные звенья...": Избранное / Предисл. Е.В. Алехиной. Сост. Ю.В. Алехина. Примеч. В.И. Безъязычного, Ю.В. Алехина, Е.В. Алехиной (при участии В.И. Масловского). М., 2007. С. 95, 201-202.

[74] *Шаповалов М.* В "четырнадцатизвездном созвездии" (Поэт Георгий Шенгели) // Лепта. 1996. № 20. С. 167; Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 626.

[75] *Перельмутер В.* Пушкинское эхо. Записки. Заметки. Эссе. М.; Торонто, 2003. С. 295.

[76] Владимир Сергеевич Алексеев (1903-1942), петроградский поэт, входивший в местный кружок "неоклассиков" (см. о нем: *Дмитренко А.Л.* Из поэтического архива В.С. Алексеева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 403-430). О подражании "неоклассиков" Блоку, Сологубу

и Гумилеву см.: *А.Ш.* [Шварц А.?] В союзе писателей. Неоклассики // Ленинград. 1925. № 27. С. 12-13. С.А. Аскольдов писал, возможно, имея в виду мнения своего сына и его друзей: «В 1921 году, в возрасте 35 лет, советским правительством был расстрелян, как контрреволюционер, талантливейший, а для некоторых даже гениальный, русский поэт, Николай Степанович Гумилев. Гумилев стоял как-то особняком от современных ему поэтов. Его относили к группе "акмеистов" – довольно неопределенному направлению, возникшему в противовес туманному символизму и звавшему к предельной ясности образов и звучности стиха (акмэ – вершина, расцвет). В поэзии Гумилева был несомненно этот возврат к кристальной четкости образов и поэтических созвучий пушкинской эпохи, но в наибольшей степени он все же отдал дань своему времени и даже тому же символизму. Этот символизм ясно обнаруживается во многих самых многозначительных его стихотворениях, например: "Слово", "Память", "Заблудившийся трамвай"» (*Зырянский С.А.* [Алексеев-Аскольдов С.А.] Поэзия Николая Гумилева // Для всех. Рига. 1944. № 6. С. 28). См. также любопытный разбор "Заблудившегося трамвая" в разделе о Гумилеве в книге С. Аскольдова "Русская поэзия до и после революции" ([Дно?] [1943?]) в републикации Б. Равдина (Даугава. 2005. № 6. С. 136-137):

«Уже самое заглавие здесь символично. Конечно, здесь речь идет не об обычных прозаических трамваях. Под "трамваем" здесь в сущности разумеется вся наша планета, земля в ее стихийном полете в невидимых пространствах мироздания. И опять-таки земля не как астрономическое тело интересует здесь поэта. Он разумеет здесь землю как носительницу бурной и как бы заблудившейся человеческой истории. Трагизм этой истории, трагизм жизни отдельной человеческой личности – вот что является основной темой стихотворения. Но что же самое трагичное в человеческой жизни? Смерть и фатальное разделение любящих, бессилие человеческой воли перед историческим роком, который мчит человека в неведомое, словно какой-то сорвавшийся и заблудившийся в пространствах трамвай. Все бессилие человека перед этим безжалостным роком, острота боли и тоски человеческого сердца, оторванного от любимого существа, – это и есть эмоциональная тема стихотворения. В достижении своей цели поэт в данном случае идет по пути символизма, т. е. пользуется, с рассудочной точки зрения, несвязными образами, обрывками резких впечатлений от жизни, в разного рода рассудочно сумасбродных сочетаниях образов, вроде "зеленной" лавки, где продают мертвые головы. Всей этой картиной с палачом он хочет дать почувствовать обман и жестокость жизни. Но в этой рассудочной неразберихе царит в то же время единый эмоциональный строй – боль и трагизм жизни. Здесь же в некоторых строках попадаются намёки на своеобразное понимание происходящих явлений жизни. "Вокзал, на котором можно в Индию духа купить билет" – это явный намек на теософскую практику (йогизм), дающую возможность для всех и каждого, чисто механической аскетикой, достигнуть высших миров. Про свободу духа поэт говорит, что она пробивается к нам в качестве особого света "только оттуда", а здесь, на земле, мы свободны так же, как звери в зоологическом саду. Некоторые образы замечательно метки и озарены художественной прозорливостью: образ палача в красной рубахе с лицом, как вымя. Это во второй раз, что наш поэт предвидит свою насильственную смерть от руки палача. Кто поймет и почувствует эмоциональную остроту стихотворения, тот не станет раздумывать над рассудочными нелепостями стихот-

ворения, где казненный заказывает панихиду по самом себе и молебен о здравии своей возлюбленной, поскольку именно этот рассудочный кавардак все же наилучшим образом приводит к основной цели поэта: заразить читателя болью и тоской от безжалостного трагизма жизни...".

77 *Гордон Л.* Оттепель. Берлин, 1924. С. 23. Историк-медиевист Лев Семенович Гордон (1901-1973) выехал в августе 1923 г. за границу как советский работник (тогда и написано цитируемое стихотворение), служил переводчиком торгпредства в Лондоне. По возвращении в 1926 году дважды арестовывался и отправлялся в заключение. См. о нем воспоминания дочери: *Козырева М.* Из цикла "Портреты" // Звезда. 1997. № 6. С. 52-66. См. также: *Рубинчик О.* Das Ewig-Weibliche в советском аду // Наше наследие. 2004. № 71. С. 107-120.

78 Гумилев вписал 21 июня 1920 г. в альбом В. Познера то ли неопознанный перевод, то ли стилизацию английской баллады (*Парнис А.* "Зачем так опрометчиво я взял твою тетрадь...". Блок, Маяковский, Ходасевич и другие в парижском альбоме. Очерк первый // Опыты. СПб.; Париж, 1994. № 1. С. 169-170). По воспоминаниям Г. Адамовича: «...стихи ведь были увлекательны, остроумны, и даже такой взыскательный судья, как покойный Гумилев, их высоко оценил – в особенности удачнейшую "Балладу о дезертире"» (Современные записки. 1929. № 38. С. 525); потому эта баллада в газетной публикации была посвящена "памяти Н. Гумилева" (Голос России. 1922. 12 марта).

79 Ср. нужные следствию показания в его деле: «...в контрреволюционных целях восхвалял и преклонялся в среде писателей перед творчеством Николая Гумилева, расстрелянного за контрреволюционные выступления против советской власти. Колбасьев восхвалял героическую смерть Гумилева, который до самой смерти остался писателем, верным монархическому строю, и, находясь на краю могилы, перед расстрелом якобы заявил: "Я большевиков не признаю. Я признаю строй только неограниченной монархии"» (*Смирнов В.* Следственное дело Сергея Колбасьева // Нева. 1999. № 4. С. 189). Мнение о том, что С.А. Колбасьев является автором стихотворения, приписываемого Гумилеву и якобы написанного им в тюрьме, было высказано М. Эльзоном (*Эльзон М.Д.* О герое стихотворения "В час вечерний, в час заката..." // Русская литература. 2000. № 4. С. 150-153), но пока не представляется доказанным. Стихотворение это появилось в самиздате в 1960-е годы. Ср.: "Помню, последний наш разговор о Гумилеве был связан с тем, что кто-то принес Ахматовой стихи, которые якобы были написаны Николаем Степановичем в камере. И мы гадали – подлинные это стихи или нет" (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2003. С.339). Ср. свидетельство Леонида Бородина: "... когда лязгает замок дальней двери, я уже хожу по камере и читаю шепотом (вслух больновато) стих Гумилева, который будто бы написан им в камере перед расстрелом. Доказательств тому нет, и если подделка, то талантливая.

В час вечерний, в час заката
Колесницею крылатой
Проплывает Петроград...

<...> Как и прежде, как в молодости, Гумилев действует на меня гипнотически. Мне не холодно, не больно, не одиноко. И я до ужина топаю по камере и шепотом

читаю Гумилева – все, что помню" (*Бородин Л.* Без выбора. Автобиографическое повествование // Москва. 2003. № 9. С. 15).

[80] О "гумилевском направлении" стихового слова в балладах Тихонова писал и Ю. Тынянов в "Промежутке" (ПИЛК. С. 192). Ввиду этого момента репутации Тихонова влияние Гумилева находили в самых ранних его стихах (напр.: *Терапиано Ю.* Литературная Москва. Сб. 2 // Русская мысль. 1957. 20 апреля).

[81] *Тихонов Н.* Из могилы стола / Сост. И. Чепик-Юренева. М., 2005. С. 272-273; исправляем очевидную ошибку публикатора, прочитавшего "поручик Глас".

[82] *Гулливер.* Литературная летопись // Возрождение. 1935. 5 сентября. В рецензии В.А. Рождественского также говорилось: «Их можно было бы упрекнуть в отсутствии оттенков, в скованности заранее заданных себе интонаций, в еще непреодоленных до конца следах ученичества (Тихонов периода "Браги" и в особенности Н. Гумилев), но уже никоим образом нельзя было бы поставить им в вину вязкую расплывчатость образа и чрезмерную интонационную щедрость, столь характерную для многих не берегущих своего слова современников» (Звезда. 1935. № 1. С. 250).

[83] *Оксенов И.* От "Походной тетради" к "Стихам о Кахетии" // Литературный современник. 1935. № 12. С. 186.

[84] *Гутнер М.* "Стихи о Европе" // Литературный современник. 1936. № 12. С. 171; о Михаиле Наумовиче Гутнере (1912-1942) см.: Мастера поэтического перевода. XX век / Примеч. Е.Г. Эткинда и М.Д. Яснова. СПб., 1997. С. 817.

[85] По устному свидетельству Александра Кушнера, Н.Л. Браун, говоря о своей любви к Гумилеву, вынужденной оставаться тайной, неизменно подчеркивал, что зато, в отличие от своего ленинградского коллеги, тоже вынужденного умалчивать о запретном имени, он никогда не был стукачом.

[86] Разговор о поэзии: Дискуссия в Союзе писателей // Литературная газета. 1948. 31 марта. Другой кандидат в ряды этих некоторых – Валерий Друзин. Ср. письмо А. Горелова А. Рубашкину от 10 июля 1981 г.: «<...> Тихонов, <...> Федин, <...> Саянов, <...> Друзин, еще с 26-27 года уверявшие меня, что "пролетпоэты" – калифы на час, а подлинная поэзия – Гумилев, Ахматова, Пастернак, Мандельштам» (Нева. 2002. № 11. С. 185). Это эстетическое двоемыслие касалось не только профессиональных литераторов. Характерен рассказ, относящийся к 1930-м годам, о машинистке высокопоставленного чиновника, который запирал ее в своем кабинете, где она под видом секретных документов перепечатывала для него Гумилева, Волошина, Ахматову , оставляя себе копию, с которой знакомила желающих (*Дражевська Л., Соловей О.* Харків у роки німецької окупації 1941-1943: Спогади. Нью-Йорк, 1985. С. 20; сообщено О.В. Пашко).

[87] Красный студент. 1923. № 4. С. 16. Ср. другой случай полемики с той же гумилевской строфой, взятой эпиграфом в поэме Льва Длигача "Ять" (1932) (*Длигач Л.* Шестое чувство. М., 1936. С. 13).

[88] О влиянии Гумилева ("любви к предметности и прочности слова") см.: *Степанов Н.* Рец. на кн.: Браун Н. Новый круг // Звезда. 1928. № 7. С. 160.

[89] Ср. его диалог-полемику с В. Ходасевичем в стихотворении "Русский иностранец" с эпиграфом "Под европейской ночью черной заламывает руки он": "Я иду заодно и дотла – / С зачинателями, / Чекистами, / Выметалами барахла / <...> / Руки выломай, вырви прочь, – / Все равно – мы ворвемся и грохнем / В европейскую черную

ночь" (*Браун Н., Гитович А., Прокофьев А.* Приказ о мобилизации / Перераб. и доп. изд. Л.; М., 1933. С. 20).

[90] *Филиппов Г.* Николай Браун. Л., 1981. С. 53.

[91] *Браун Н.* Поэзия большой силы. Переработанное выступление на съезде писателей // Литературный Ленинград. 1934. 8 сентября. Первоначальная версия: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 648. Возможно, что деланное возмущение враждебными поэтами было следствием неожиданного нападения идишского собрата по перу Изи Харика на Н.Л. Брауна как на поэта "бумажных цветов", "книжного поэта" (Там же. С. 527).

[92] *Слоним М.* Десять лет русской литературы // Воля России. 1927. № 10. С. 72.

[93] Взял. Барабан футуристов. Пг., 1915. С. 12; *Валюженич А.* Осип Максимович Брик. Материалы к биографии. Акмола, 1993. С. 43.

[94] *Брик Л.* Маяковский и чужие стихи (Из воспоминаний) // Знамя. 1940. № 3. С. 182. Бытовала легенда, которая не кажется невероятной, о том, что Маяковский в последние свои дни читал строфу из "Я верил, я думал...":

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно – колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи

(*Азарх-Грановская А.В.* Воспоминания. Беседы с В.Д. Дувакиным / Комм. В. Хазана и Г. Казовского. М., 2001. С. 76-77). Очень может статься, что Маяковский, любивший мурлыкать песни Вертинского, воспроизводил его песню "Китай" на слова этого гумилевского стихотворения.

[95] Ср. записанные в 1923 г. Л.В. Горнунгом воспоминания С.М. Богомазова о гумилевском выступлении на вечере в Политехническом музее в Москве в ноябре 1920 г.: «Во время чтения "Трамвая" в верхней боковой двери показался Маяковский с дамой. Он прислушался, подался вперед и так замер до конца стихотворения» (Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. С. 257). Маяковский и Брик появились на этом вечере, вероятно, из-за их знакомого М. Кузмина (Гумилев и Кузмин на "Вечере современной поэзии" в Москве 2 ноября 1920 г. / Публ. С.В. Шумихина // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 110-111).

[96] *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 215-216; ср. отклик Г. Адамовича на цитированные слова Маяковского: «Стихи Гумилева должны быть изъяты из продажи: это ясно... Но Маяковский этих ограничений не желал. Он рекомендует сделать Гумилевские стихи "максимально дрянными". Как, собственно?» (*Сизиф.* Отклики // Последние новости. 1931. 19 февраля).

[97] См., например, его стихотворение "Буйное настроение" в читинском альманахе "Пестрые щупальца" 1920 года:

Ругался стозвонко, высматривал стооко,
О чьих-то мозгах кричал бараньих,

Вспомнился Блок – тишайший, а я и Блока
Выкупал в потоке брани.

(*Трушкин В.* Из пламя и света. Иркутск, 1976. С. 148).

98 *Незнамов П.* Система девок // Печать и революция. 1930. № 4. С. 77; по памяти – "Восьмистишие" ("Ни шороха полночных далей..."); Незнамов (Лежанкин) Петр Васильевич (1889-1941) – лефовец, автор сборников "Пять столетий" (1923) и "Хорошо на улице" (1929), погиб в народном ополчении.

О популярности гумилевской формулы см. также: "С юности напичканная Гумилевым, тогда я отнесла к Пастернаку покорившую меня строку: Высокое косноязычье тебе даруется, поэт..." (*Ивинская О.В.* Годы с Борисом Пастернаком. М., 1992. С. 20). "Восьмистишие" без указания автора было взято эпиграфом в книге пролетарского поэта (*Заводчиков В.* Седое время. Л., 1928. С. 9).

99 *Малкина Е.* Маяковский и буржуазная дворянская эстетика // Литературный современник. 1938. № 4. С. 205, 210, 212; о весьма личных взаимоотношениях автора статьи с Гумилевым в 1918 г. см.: *Гумилев Н.* Письмо к Е.Р. Малкиной / Публикация М.Д. Эльзона // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 215-218. О прогрессивности аллегоризма и гиперболизма Маяковского «в сравнении с формами распада, "объективизма" в упадочном искусстве Запада и в произведениях позднего Гумилева, Мандельштама, Вагинова»: *Обломиевский Д.* Путь поэта // Литературный современник. 1935. № 3. С. 195. Как враждебные вылазки после смерти Маяковского рассматриваются вечера О. Мандельштама и то, что "размножается рукописным способом интимная лирика Гумилева" (*Бузник В.В.* Лирика и время. М.; Л., 1964. С. 109 – последнее со ссылкой на А. Коваленкова).

100 *Забежинский Г.* О судьбах поэтов. Антиподы // Новое русское слово. 1952. 27 января.

101 ПИЛК. С. 180. См. также: «Поиски "эстетического камня" привели искусство в дебри субъективизма. Как объединить теперь единым императивом стихи Гумилева и Хлебникова?» (*Крейслер Дм.* Принципы новой музыки // Жизнь искусства. 1923. № 37. С. 13).

102 Стихи Тихона Чурилина. М., 1940. С. 16. Ранее он писал: «Н. Гумилев, начавший типично как символист, ученик Брюсова, отказавшийся от символизма в 1910 году, акмеистически выявил себя грубоватой опрощенностью, авантюризмом "джеклондоновского" типа в темах своих стихов – но привлек сюда экзотику Африки, Абиссинии, Китая или героическую романтику давно прошедших времен и по существу своему остался тем же символистом. Окончил упадочническим эстетизмом; в социальной борьбе участвовал контрреволюционным актом; умер в 1921 году» (*Чурилин Т.* Будем изучать русскую художественную литературу. Дооктябрьский период // На вахте. Грозный. 1924. № 3. С. 13). В свое время книгу Т. Чурилина "Весна после смерти" (1915) Гумилев оценил весьма уважительно (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. С. 193-194), и автор писал в ответ: «Много было рецензий, почти все "доброкачественные", иногда пышно-дифирамбические, но слово сказали Вы один» (*Чурилин Т.В.* Встречи на моей дороге / Вступ. ст., публ. и коммент. Н. Яковлевой // Лица: Биографический альманах. 10. СПб., 2004. С. 421). О восхищении Гумилева чурилинскими стихами вспоминал Георгий Иванов (*Ivanov,*

Georgij, Odojevceva, Irina. Briefe an Vladimir Markov 1955-1958. Mit einer Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Köln –Weimar – Wien, 1994. S. 3).

[103] Ср.: "Акмеизм, уже ушедший в историю литературы, – отличная школа для современных поэтов" (*Поступальский И.* О стихах Н. Ушакова // Печать и революция. 1928. № 1. С. 100).

[104] *Лежнев А.* Литературные будни. М., 1929. С. 149-150.

[105] См. подробнее в нашей статье «Путеводитель по "Записным книжкам" Ахматовой» (в печати).

[106] *Коваленков А.* Хорошие, разные. М., 1962. С. 35-36. Видимо, со слов А. Коваленкова писал М. Беккер в статье "Работа Эдуарда Багрицкого с молодыми поэтами": «О Гумилеве он буквально говорил следующее: "Гумилев – поэтизированная география. Гумилев – поэт юнкеров"» (*Беккер М.* О поэтах. Литературно-критические статьи. М., 1961. С. 24).

[107] Ср.: "На днях кто-то делал характеристику Фед. Фед. Раскольникову, и назвал его Иудушкой Головлевым" (Дневник Рюрика Ивнева (1930-1931) // Река времен. Книга истории и культуры. Кн. 2. М., 1995. С. 206).

[108] "...Партия мне безгранично доверяет": письма Ф.Ф. Раскольникова к Л. Рейснер [1923] / Публ., коммент. И. Коссаковского // Советская культура. 1988. 30 апреля.

[109] *В.Г.* Неизвестная рецензия Э. Багрицкого // Вопросы литературы. 1970. № 10. С. 244-245. Речь шла о рукописи второго сборника Тарловского (потом названного "Бумеранг") по сравнению с первым ("Иронический сад").

[110] *Купченко В.П.* Неизвестное стихотворение о Николае Гумилеве // Русская мысль. 1993. 22 января; *Давыдов З.* "Мы все расстреляны, друзья..." Коктебельские стихи Марка Тарловского // Окна. Тель-Авив. 1997. 19 июня.

[111] *Перельмутер В.* Торжественная песнь скворца, ода, ставшая сатирой // Вопросы литературы. 2003. № 6. С. 41.

[112] Печать и революция. 1928. № 4. С. 197.

[113] *Фиш Г.* Контрольные цифры. Л., 1929. С. 5. Ср. у Гумилева:

Чайки манят нас в Порт-Саид,
Ветер зной из пустынь донес,
Остается направо Крит,
А налево милый Родос.

В 1927 году в издательстве "Земля и фабрика", возглавлявшемся В.И. Нарбутом, готовился том избранного Гумилева со вступительными статьями представителей ЛАППа Александра Зонина, Геннадия Фиша и Бориса Соловьева (*Двинятина Т.М.* Н.С. Гумилев в литературном сознании конца 1920-х годов (Из комментария к дневнику П.Н. Лукницкого) // Печать и слово Санкт-Петербурга. Сб. науч. трудов. Петербургские чтения. 2003. СПб., 2003. С. 190.

[114] *Друзин В.* Среди стихов // Звезда. 1929. № 6. С. 195.

[115] *Перельмутер В.* Цит. соч.

[116] Примечание М. Тарловского: «Ating – по-узбекски "твоё имя"».

[117] Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. С. 478. Речь идет о фразе из рассказа "Скрипка Страдивариуса": "Я побывал даже в Австралии. Там для длиннорукихъ безобразных людей я изобрел бумеранг – великолепную игрушку, при мысли о

которой мне и теперь хочется смеяться. Он оживает в злобной руке дикаря, летит, поворачивается и, разбив голову врагу, возвращается к ногам хозяина, такой гладкий и невинный". Ср.: "Здесь допущена очень большая невнимательность, необъяснимая именно у Гумилева, с его широкими познаниями и специальным интересом в области этнографии. Бумеранг, как известно, действительно возвращается к бросившему его, но возвращается именно в том случае, когда не попадет в цель. Да иначе и быть не может: препятствие – в данном случае "голова врага" – прекращает, либо изменяет движение летящего тела, поэтому бумеранг, попав в цель, либо тут же упадет, либо, скользнув по цели, пролетит еще некоторое расстояние, по уже, конечно, не рассчитанной первоначально траектории. Разбив голову врага, он наверняка упадет тут же" (*Дерман А.* Промахи мастеров // Красная новь. 1932. № 12. С. 187).

[118] *Болесцис* [Дзевановский] Н. Гумилеву // Студенческие годы. Прага. 1923. № 5(9). С. 1.

[119] *Тарковская М.* "Из тени в свет перелетая...". Неизданная книга Арсения Тарковского // Грани. 1998. № 188. С. 85-86.

[120] *Раскольников Ф.Ф.* Очерки современной поэзии. 1: Марк Тарловский // Красная новь. 1931. № 1. С. 164-169.

[121] «С большим интересом ждал появления очередного номера "Современных записок", "Чисел". Мы с радостью читали новые вещи Бунина, Зайцева, Шмелева, Ремизова, открывали новых писателей – Набокова, Алданова, Нину Берберову, новых поэтов – В. Ходасевича, Поплавского» (*Раскольникова (Канивез) М.В.* Тень быстротечной жизни. М., 1991. С. 74).

[122] *Раскольников Ф.* Гумилев и контрреволюция // Литературная учеба. 2006. № 5. С. 189-190. Статья была анонсирована в "Литературном наследстве" (Т. 2. М., 1932. С. 267), но не появилась ни в одном из томов.

[123] *Бэлза И.* Панихида по Гумилеву / Публикация З. Бэлзы-Гулинской // Культура. 1996. 4-10 февраля.

[124] *Кленовский* [Крачковский] *Д.* Казненные молчанием (О судьбе некоторых русских поэтов) // Грани. 1954. № 23. С. 106,*109. В воспоминаниях книгопродавца-товароведа о конце 1920-х годов, вероятно, именно Гумилев по старой памяти именуется "кое-кем": "...высоко ценились тоненькие книжки только Ахматовой, Кузмина да еще кое-кого" (Воспоминания об Александре Грине / Сост. Вл. Сандлера. Л., 1971. С. 554). В воспоминаниях Д. Кленовского есть еще одно любопытное свидетельство: "К слову. Во время германской оккупации в одном свободном от большевиков городе группа местных поэтов задумала издать избранные стихи Гумилева. По отдельным кое у кого сохранившимся книгам и спискам составили сборник. Книга была уже набрана, но в последнюю минуту все погубил какой-то тупоголовый зондерфюрер, которого случайно обошли, исхлопатывая разрешение. Он заартачился и наложил свое вето. Да вдобавок еще, просматривая корректуру, наткнулся на стихи о Юдифи и Олоферне (Ужас! Прославление еврейства!), а дальше – на стихи о масонах (второй жупел для нацистов!) – чуть даже дела не пришил инициаторам издания!".

[125] Ср. воспоминания геолога А.Л. Яншина (1911-1999), которому в 1929 г. коллега прочел "На полярных морях и на южных...": «Я очень заинтересовался этим поэтом и стал разыскивать его книги в букинистических ларьках и киосках, которых

тогда в Москве было довольно много, потому что распродавались частные библиотеки. За две-три зимы я собрал почти всего Н.С. Гумилева. Не было у меня только самого раннего сборника его стихов "Путь конквистадоров". Неожиданное открытие я сделал в туалете той коммунальной квартиры, в которой жил. В сумочке для туалетной бумаги лежали вырванные кем-то из журнала листки с полным текстом поэмы "Гондла"» (Академик Александр Леонидович Яншин: воспоминания, материалы: В 2 кн. / Отв. ред. Б.С. Соколов. М., 2005. Кн. 1. С. 105-106).

[126] *Марина Цветаева, Николай Гронский.* Несколько ударов сердца. Письма 1928-1933 годов / Подгот. текста Бродовской Ю.И., Коркиной Е.Б. М., 2003. С. 184. Покойный П.Н. Лукницкий рассказывал нам, что когда он был в ГПУ, ему доброжелательно посоветовали "тогда уж" собирать материалы о Сергее Есенине. Любопытным образом о точно таком же совете, данном в КГБ спустя лет сорок, сообщил мне коллега, собиравший материалы об Ахматовой.

[127] К этой сфере отнесем и литературоведа Алексея Алексеевича Крюкова. Арестованный в 1932 году в возрасте 23 лет, он показал в ГПУ, что по почте отправил за границу переводы на французский язык Гумилева и Ахматовой (сообщил А.Я. Разумов).

[128] Основана в 1928 году. Выход прекратился после роспуска Всероссийского общества коллекционеров (в 1932 г. вышли последние регулярные номера). См.: *Глейзер М.М.* Северо-Кавказский отдел ВОК и его газета "Северо-Кавказский коллекционер" // http://www.numbon.narod.ru/NB/1995/nb5-1995.pdf.

[129] Ср. далее: «Отравленная туника. Рукопись. (Драматическая поэма в диалогах, типа "Дитя Аллаха" и примерно того же объема. Содержание поэмы – любовь араба к дочери византийского императора. Сведения об этой рукописи почерпнуты из сборника "Репертуар" – см. дальше – и от т. Г.А. Эристова, которому посчастливилось этим летом в Кисловодске видеть и прочесть копию рукописи у проф. В.И.Попова)». Возможно, речь шла о Владимире Ивановиче Попове (1883 –1937), зав. гидрографическим отделением Государственного гидрологического института в Ленинграде, откуда он был выслан в 1935 г. в "кировском потоке" в Курск. Расстрелян.

[130] *Эристов Г.* Николай Степанович Гумилев (Материалы к библиографии) // "Северо-Кавказский коллекционер" (Оттиск стенгазеты Севкавкрайотдела ВОК). 1932. №№ 10-12 (56-58). С. 10. О П.Б. Файвишевиче-Горцеве и Г.А. Эристове см. примеч. 15 и 40.

С.Г. Шиндин

МАНДЕЛЬШТАМ И ШКЛОВСКИЙ: ФРАГМЕНТЫ ДИАЛОГА

1. В контексте культурной жизни 1910-20-х годов и литература, и история литературы выступали в качестве предмета художественной рефлексии, что во многом определило активно происходившее в это время их "встречное движение". Тенденция метатекстуализации художественной прозы и беллетризации литературной критики отчетливо ощутима у целого ряда авторов. Среди них выделяются Мандельштам и Шкловский. Хорошо известно мандельштамовское разграничение литературы и филологии, содержащееся в программной статье "О природе слова": "Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок, и бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни" (1, 223)[1]. Но образ семьи Мандельштам чуть позже метафорически распространит и на литературу, совместив в очерке "Шуба" в одном ряду литераторов и филологов (в том числе и Шкловского): "Жили мы в убогой роскоши Дома Искусств <...> поэты, художники, ученые, странной семьей" (2, 246). А еще через год, наделяя в "Шуме времени" (1923-1924), в связи с фигурой своего учителя В.В. Гиппиуса, литературу признаком "родовитости", Мандельштам окончательно уравнивает ее с филологией: "сейчас мне трудно отделаться от ощущения, что я бывал на дому у самой литературы. Никогда после литература не была уже домом, квартирой, семьей" (2, 390). Таким образом, история литературы в целом может пониматься как история "семьи", история "нюансировки", "цитат и кавычек", т. е. диалога (личного и художественного) между литературными текстами, с одной стороны, и литературой и филологической наукой, с другой; ср. в этой связи хорошо известное: "Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова" (2, 384). Рассмотрение в таком

аспекте диалога Мандельштама и Шкловского особенно продуктивно – их общение с разной степенью интенсивности продолжалось около двадцати пяти лет и нашло прямое отражение в мандельштамовских заметках "Шуба" (1922), "Я пишу сценарий" (1927), наброске <"Виктор Шкловский"> (1927) и в книге Шкловского "Сентиментальное путешествие" (1923). Столь продолжительные взаимоотношения столь ярких литературных личностей сделались фактом истории литературы, заслуживающим самого пристального внимания исследователей[2].

2. Уже начало их общения произошло, очевидно, "на стыке" поэзии и филологии в один из ключевых моментов литературной (в широком смысле слова) истории первой половины десятых годов. Знакомство могло состояться на историко-филологическом факультете Петербургского университета в 1913-1914 годах: "Здесь я увидел в первый раз хохлатого, узколицего, ходящего с закинутой головой поэта Осипа Мандельштама" (Т 163). Местом встречи мог стать семинар С.А. Венгерова: "Помню чернобородого Семена Афанасьевича Венгерова, эмпирика и библиографа, все записывающего на карточки" (ЖБ 92); "Тынянов был в университете совершенно отдельным человеком. Он сидел в семинарии Венгерова иностранцем" (ГС 407); ср. в "Шуме времени": "Семен Афанасьевич Венгеров <...> плелся по Загородному из квартиры в картотеку" (2, 358). Показательно, что позднее и Шкловский, и Мандельштам использовали образ Венгерова для символического обозначения предельно "гражданского", преувеличенно-пафосного восприятия русской литературы. Так, Шкловский в статье 1919 года «"Улля, улля", марсиане!», выступая против прямой связи искусства с политической актуальностью, писал: «А мы, футуристы, связываем свое творчество с Третьим Интернационалом. – Товарищи, ведь это же сдача всех позиций! Это Белинский – Венгеров и "История русской интеллигенции"!» (ГС 79). То же специфическое отношение к литературе отмечал Мандельштам: «Семен Афанасьевич Венгеров <...> ничего не понимал в русской литературе и по службе занимался Пушкиным, но "это" он понимал. У него "это" называлось: о героическом характере русской литературы» (2, 358)[3].

Расширяя "университетский топос", с процитированным фрагментом "О природе слова", можно сопоставить воспоминания Шкловского о состоявшемся в университете вечере Бальмонта: «За окнами шумели озябшими листьями ряды деревьев Университетского переулка. – Бальмонт сказал <...>: "<...> Вы ищите поэзию в прошлом, в переводах <...>, а она там, на улице <...>". Поэзия была за окнами, но не на той улице» (ЖБ 93). Источником мандельштамовской образности (очевидно, определившей и поздний пассаж Шкловского) могло стать письмо Гумилева Городецкому (август 1920 года), отвечавшего на печатный упрек издательства "Всемирная литература" в уходе от нужд современности. В свою очередь, Городецкий ответил на это письмо статьей, в которой процитировал один из гумилевских фрагментов: "Литература и на-

род любовно тянутся друг к другу, только встреча их произойдет не на улице, пестрящей обрывками воззваний, под выкрики митинговых ораторов, а в просторных светлых дворцах, превращенных в библиотеки"[4].

Однако более вероятным представляется, что знакомство Мандельштама со Шкловским состоялось в "Бродячей собаке", где Шкловский дебютировал 23 декабря 1913 г. докладом "Место футуризма в истории языка"[5], ставшим заметным событием. Это засвидетельствовано многими современниками. Например, Б.К. Пронин вспоминал: "реферат захватил всех, и я помню восторженные лица Гумилева и Кузмина. Потом были яркие прения"[6]. Инициатором знакомства мог стать активно вводивший Шкловского в литературный круг Н.И. Кульбин[7]; с ним же сблизился в это время Мандельштам, интересовавшийся теоретическими построениями и поэтической практикой (кубо) футуризма[8]. Показательно, что сам Шкловский, вспоминая посещения "Бродячей собаки", первым из поэтов упоминает именно Мандельштама: "Ходил Осип Мандельштам, закинув назад узкую голову постаревшего юноши; он произносил строчки стихов" (ЖБ 80); ср.: «Была еще "Бродячая собака". <...> раскачивая узкой головою с тем же клоком таких же, как сейчас, редких волос, выл на эстраде Мандельштам. Хорошие стихи» (ГС 428). Основанием для сближения Мандельштама и Шкловского мог, в частности, стать важный в этот период для последнего тезис о "смерти вещей" (обнаруживающий определенную близость акмеистическому мировоззрению) и необходимости их "воскрешения" для возвращения оптимистического взгляда на мир[9]. Концепт вещи, появившийся в докладе, будет актуален на протяжении всего научного пути Шкловского, понимавшего "вещь" не только как предмет, но и как художественное произведение – словесное и в еще большей степени – кинематографическое. Подобная "материализация" художественного текста становится основой для формирования представления о его "сделанности", обосновывающего в дальнейшем некоторые фундаментальные принципы ОПОЯЗа[10]. Наконец, в конце ноября 1913 г. Шкловский, по его позднему свидетельству, должен был парадоксальным образом принять участие в несостоявшейся дуэли Мандельштама и Хлебникова в качестве секунданта обоих поэтов[11].

3. Следующий фрагмент взаимоотношений связан с таким ярким явлением послереволюционной культурной жизни, как петроградский Дом искусств. Здесь они оказались соседями в конце 1920 – начале 1921 года[12]. К этому времени свободных помещений практически не оставалось – см. письмо Ходасевича Чулкову от 20 января 1921 г.: «В "Д<оме> И<скусств>" все комнаты заняты»[13], – и Мандельштам, вероятно, воспользовался содействием Шкловского, который "занимался вселением людей в дом" (СП 230)[14]. Мандельштам в целом сочувственно писал о Доме искусств в очерке "Шуба": "Жили мы в убогой роскоши Дома Искусств, в Елисеевском доме, что выходит на Морскую, Невский и на Мойку, поэты, художники, ученые, странной

семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные" (2, 246). Еще более высока оценка роли Дома искусств Шкловским – в октябре-ноябре 1921 г. он писал Горькому: "Звери, спасенные Вами на ковчеге, могут быть выпущены"[15]. В "Шубе" поэт первым среди обитателей ДИ упоминает Шкловского, давая ему подробную характеристику: "молодые не унывали, особенно Виктор Борисович Шкловский, задорнейший и талантливейший литературный критик нового Петербурга, <...> настоящий литературный броневик, весь буйное пламя, острое филологическое остроумие и литературного темперамента на десятерых" (2, 246). Сравнение Шкловского с броневиком, очевидно, восходит к его службе в армии в броневых частях и, возможно, подразумевает эпизод его биографии – порчу бензобаков броневиков сахаром в Киеве осенью-зимой 1918-1919 гг., что отразилось, в частности, в романе Булгакова "Белая гвардия" (1923-1924), где Шкловский выведен в фигуре Шполянского[16].

Хорошо известный фрагмент "Сентиментального путешествия" является хронологически самым близким мемуаром о поэте в Доме искусств: "По дому, закинув голову, ходил Осип Мандельштам. Он пишет стихи на людях. Читает строку за строкой днями. <...> Осип Мандельштам пасся, как овца, по дому, скитался по комнатам, как Гомер <...>. Живя в очень трудных условиях, без сапог, в холоде, он умудрялся оставаться избалованным" (СП 231). Два текста обнаруживают почти дословные совпадения, что особенно интересно, учитывая маловероятность знакомства Шкловского с очерком Мандельштама (опубликованным в Ростове-на-Дону) в момент работы над книгой в Берлине. Оба автора точно фиксируют топографические координаты Дома искусств, как правило, опускаемые иными мемуаристами, – ср. цит. фразу из "Шубы" – и в "Сентиментальном путешествии": "Комнаты, комнаты, комнаты на Невский и комнаты на Морскую, комнаты на Мойку" (СП 238). Описание Шкловского у Мандельштама: "Вот он возвращается с огромным мешком картона на спине из экспедиции по дрова. Комнаты нам недотапливали, зато тут же в доме находились девственные залежи топлива: брошенный банк, около сорока пустых комнат, где по колено навалено толстых банковских картонов. <...> Шкловский, бывало, пойдет в этот лес и вернется с несметной добычей. Затрещит затопленный канцелярским валежником камин" (2, 247), – перекликается с собственными воспоминаниями "задорнейшего": "В доме был прежде Центральный банк <...>, войдешь в него, и начинает кружиться голова. <...> Отворенные несгораемые шкафы, весь пол усеян бумагами, квитанционными книжками, папками. Топил печку почти год папкой" (СП 229)[17].

К началу двадцатых годов может относиться несколько вполне вероятных случаев обмена "репликами". Первый из них связан с фигурой Блока. В заметке 1922 года "А.Блок" Мандельштам писал, что Блок "подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти" (2, 253). Близкую характеристику дает и Шкловский в "Сентиментальном путешествии": "в основе его прежнего мастерства лежало восстание цыганского романса. <...>

Тема цыганского романса, который пелся улицей, <...> формы этого романса были вновь канонизированы" (СП 232-233). При этом мысль Шкловского о канонизации жанра Блоком (ср. также: "Он не был эпигоном, потому что он был канонизатором" (СП 233)) предвосхищена Мандельштамом: "Блок <...> не растоптал ни одного канона" (2, 255). Кроме того, мандельштамовская характеристика поэмы "Двенадцать" – "монументальная драматическая частушка" (2, 255) – очевидно, послужила для логического отталкивания Шкловского (симптоматично слово "даже", косвенно свидетельствующее о "диалогической" основе его высказывания): «"Двенадцать" – ироническая вещь. Она написана даже не частушечным стилем, она сделана "блатным" стилем» (СП 233)[18]. И Шкловский, и Мандельштам негативно отозвались на "Записки чудака" Белого, сходным образом мотивировав свои оценки; у Шкловского: "Он может написать пять страниц о том, как человек чиркнул спичкой" (ГС 221); у Мандельштама: "Получается приблизительно такая картина: человек, переходя улицу, расшибся о фонарь и написал целую книгу о том, как у него искры посыпались из глаз" (2, 321).

Возможно, одно из положений, высказанных Шкловским в статье "Горький. Алексей Толстой" (полностью впервые – 1924): "Новая форма в русской литературе может быть охарактеризована отрицательно – отсутствием сюжета <...>. Генезис этой формы – письма и дневники" (ГС 205), – находится в прямой зависимости от мандельштамовских рассуждений в статье "Литературная Москва. Рождение фабулы" (1922): "Быт – куриная слепота к вещам. Фольклор – сознательное закрепление, накопление языкового и этнографического материала <...> рождение сюжета. <...> в литературе узаконен черед фабулы и фольклора, и фольклор родит фабулу <...>. Но как период накопления <...> он предшествовал расцвету всякой фабулы. И <...> оставался в частных письмах, в преданиях домашних рассказчиков, в отчасти опубликованных дневниках и мемуарах, в прошениях и канцелярских реляциях, в судебных протоколах и вывесках" (2, 263-264). Тогда же в статье "Литературная Москва" Мандельштам сочувственно отозвался о "формальной школе". Наконец, более частное наблюдение. Шкловский в "Письме о России и в Россию" (1922) писал: "Москва – это Сухаревка, которая слопала и революцию, и Россию" (ГС 146) (причем там же упомянута "Анна Ахматова <...> в шали, которая кажется цитатой из стихов Блока и Мандельштама" (ГС 147)). С этим сопоставимо описание рынка в очерке Мандельштама "Сухаревка" (1923).

4. Вторая половина двадцатых годов стала новым этапом в их общении. Шкловский, занявший прочные позиции в кино[19], обратился в начале 1926 года к Мандельштаму с предложением сотрудничать в этой сфере, что детально восстанавливается по письмам поэта к жене (4, 57, 59, 80). Видимо, предложение Шкловского повысило интерес Мандельштама к кино, что совпало со временем близкого общения с Б. Лившицем и его женой, так же активно интересовавшимися кинематографом. К этому же периоду, очевид-

но, относится первая (неосуществленная) попытка Мандельштама написать киносценарий совместно с Лившицем. Видимо, примерно тогда же время или несколько позднее предложение поступило и от Шкловского[20]: "Шкловский посоветовал мне написать сценарий и скрылся <...>. Больше я его не видел, но получилось вот что: я проклял Шкловского до седьмого колена" (2, 457). Работа опять-таки не была осуществлена. Можно предположить, что под влиянием общения со Шкловским на 1926-1927 годы приходится основное знакомство Мандельштама не только с кинопродукцией, но и с теоретическими и критическими исследованиями, расширившими его представление об этом виде искусства. Показателен в этом смысле набросок <"Виктор Шкловский">, прямо связанный с "киноопытами" самого Мандельштама и, с одной стороны, содержащий опосредствованное "уподобление" Шкловского кинематографу, а с другой – явно проводящий идею развлекательной природы киноискусства: "Я представляю себе Шкловского диктующим на театральной площади. Толпа окружает его и слушает, как фонтан. <...> Фонтан для V-го века по Р.Х. был тем же, что кинематограф для нас. <Закон> тот же самый. Шкловский поставлен на площади для развлечения современников" (2, 459). При этом на формирование данной образности мог повлиять хронологически близкий иронический отзыв Шкловского о фильме В. Гардина "Поэт и царь" (1927): "Две части этой ленты заняты фонтаном. Настоящее название ленты поэтому "Поэт и фонтан"" (ГС 353)[21].

К середине двадцатых годов относится и процесс сближения литературы и кинематографа в художественном сознании Мандельштама. Так, в мае 1927 года Тынянов писал Шкловскому: "Недавно я читал Вазира (или Шах-заде) Осипу Мандельштаму. Он говорит, что это сценарий – как комплимент"[22]. И в хронологически близком предисловии к переводному роману: "Абель Эрман <...> сам заражен духом французского кино, и вся его история о маленьком Бебере – не что иное, как замаскированный сценарий"[23]. Можно предположить, что мотив кинопрозы был непосредственно связан и с творчеством унанимистов Ж. Ромена и Ж. Дюамеля, – в заметке "Новые произведения Жюля Ромэна" (1924) Мандельштамом упомянут известный "кинотекст" "Доногоо-Тонка": «Жюль Ромэн <...> пробовал свои силы во всех литературных жанрах, начиная от высокой эсхиловской трагедии ("Армия в городе"), кончая кино-романом ("Доногоо-Тонка ")» (2, 412-413)[24]. Тексты представителей этого литературного течения, очевидно, входили в круг интересов исключительно чутких к продуктивным веяниям в новом искусстве формалистов: так, творчество унанимистов должно было стать предметом рассмотрения со стороны Тынянова (переводившего, в частности, сборник рассказов Дюамеля "Цивилизация") в его заметках о современной западной литературе[25]. Еще более важно: один из образов романа "Доногоо-Тонка" послужил для заглавия "покаянной" статьи Шкловского "Памятник научной ошибке" (1930), где он пояснял, что у Ромена "в городе, построенном из-за ошибки ученого, был поставлен памятник на-

учной ошибке"[26]. Шкловский имеет в виду "храм научной ошибки", в котором и расположено персонифицирующее изваяние: "Почти все внутреннее пространство <...> занято колоссальной статуей Научной Ошибки. Это божество представлено в образе могучей женщины в тяжелых одеждах. У ног ее толпится несколько детей, одетых по-разному. Она ласкает и обнимает их правой рукой. В левой руке у нее рог изобилия"[27]. Очевидно, что "научная ошибка" у Ромена не несет в себе негативной семантики, наоборот, именно благодаря ей возникла совершенно новая страна, ставшая своего рода "земным раем". В этой связи появляются определенные основания рассматривать заглавие статьи Шкловского не в прямом, а в переносном, скрыто-ироническом значении, что могло быть вполне понятно культурному читателю[28]. В опубликованной вслед за статьей Шкловского критике его взглядов роман также упоминался[29].

Крайним проявлением "кинопрозы", в которой литературное начало полностью вытесняется кинематографическим, становится для Мандельштама именно текст Шкловского, о чем свидетельствует относящееся к воронежскому периоду письмо С.Б. Рудакова жене от 3 ноября 1935 г.: «Читали "Марко Поло" Шкловского. Оська говорит, что это начало отмены всякого чтения, вроде кино»[30]. Реконструируя мандельштамовские представления о "кинопрозе", ее главным дифференциальным признаком следует считать, очевидно, монтажный принцип организации текста[31]. Именно это начало (и именно в предельно визуализированной форме) отмечает Шкловский при характеристике самого "монтажного" фрагмента "Египетской марки": "книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклейками" (ГС 476), – что не просто в полной мере применимо к прозе самого Шкловского, но и является, пожалуй, главным признаком его стиля и творческой (художественной и научной) манеры в целом. В ответе на анкету для книги "Как мы пишем" (Л., 1930) он рассказывал: "Читаю я много. <...> Читаю не напрягаясь. Делаю цветные закладки или закладки разной ширины. <...> Машинистка <...> перепечатывает куски <...>. Эти куски, их бывает много, я развешиваю по стенам комнаты. <...> Я группирую их, вешаю рядом, потом появляются соединительные переходы" (ГС 423). Ср. автохарактеристику работы над поздними мемуарами: "Думаю, пишу, клею, переставляю" (Т, 8)[32]. Подобная близость, видимо, хорошо ощущалась Мандельштамом, уже в очерке "Шуба" отмечавшим: "Шкловский <...> разбросает по <...> столам и на кровати, и на стульях, и чуть ли не на полу листочки с выписками из Розанова и начнет клеить свою удивительную теорию" (2, 247). В свою очередь, сам Шкловский связывал монтажный способ письма с творчеством Розанова. В 1924 г., характеризуя книгу воспоминаний Горького о Льве Толстом: "Эта книга состоит из маленьких отрывочных заметок, в десять, иногда в пять строк длиной. <...> Книга эта составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко. Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки" (ГС 207), – он возвел горьковскую стилистику к Розанову: "Книжка

по форме и теперь оказалась, примерно говоря, розановской" (ГС 208). С учетом сказанного можно предположить, что у Мандельштама формальная организация прозаических текстов (в том числе и графическая) складывалась не без влияния общения со Шкловским.

Краткая характеристика новой прозы дана Мандельштамом методом "от противного" в заметке "Шпигун", где он пишет: "Чем совершеннее киноязык, чем ближе он к тому еще никем не осуществленному мышлению будущего, которое мы называем кинопрозой с ее могучим синтаксисом, – тем большее значение получает в фильме работа оператора" (2, 506). "Расшифровка" этого фрагмента содержится в более позднем наброске <"Читая Палласа">, где содержится определение "хорошей" прозы: "Действительность носит сплошной характер. – Соответствующая ей проза <...> всегда образует прерывистый ряд. <...> Таким образом, прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного" (3, 390). С учетом присутствующего в "Шпигуне" определенного противопоставления новой прозы кинематографу данный фрагмент может рассматриваться как своего рода полемика со Шкловским, писавшим в начале двадцатых годов: "Человеческое движение – величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков <...>. Мир непрерывный – мир видения. Мир прерывистый – мир узнавания. – Кино – дитя прерывистого мира"[33]. Вместе с тем идея непрерывности искусства была впервые сформулирована Шкловским именно в применении к литературе – уже в статье 1920 года "О фактуре и контррельефах" он писал: "Вся работа художника-поэта и художника-живописца сводится, в первую голову, к тому, чтобы создать непрерывную, каждым своим местом ощущаемую вещь" (ГС 99), – и там же: "Новый мир должен быть миром непрерывным" (ГС 100); ср. в "Конце барокко": "Наступает непрерывное искусство" (ГС 449).

5. Наиболее тесное общение происходило или после переезда поэта в Москву в конце 1928 года, или после возвращения из Армении в середине января 1931 года и продолжалось в последующие годы. Н.Я. Мандельштам писала Б.С. Кузину 27 марта 1938 г.: "В Москве у нас есть Шкловский и его семья. Они очень хорошие – настоящие друзья, и это обнаружилось в эти трудные годы"[34]. По воспоминаниям современника можно представить чрезвычайную интеллектуальную интенсивность общения Мандельштама и Шкловского: «Виктор Борисович и Осип Эмильевич часто встречались для беседы "во весь ум"; "Ходили по диагонали комнаты навстречу друг другу и спорили. Каждый развивал свою мысль с таким количеством "опущенных звеньев", что трудно было что-нибудь понять в этих синкопах»[35]. Интересное ассоциативное сближение зафиксировано впечатлениями от мандельштамовского вечера в Политехническом музее 14 марта 1933 г. (на котором Шкловский, очевидно, не присутствовал, так как ранее слушал выступление Мандельштама в редакции "Литературной газеты"): «"Ты кричишь, раздражаешься на собственный голос и еще пуще кричишь", – говорит Шкловскому в "Письмах не о любви"

женщина, которой он адресует свои письма. Эти слова целиком относятся к Мандельштаму. Ах, как он кричал на людское стадо»[36].

По воспоминаниям Н.Е.Штемпель, Шкловский стал первым, с кем Мандельштам познакомил еелетом 1937 г. после воронежской ссылки[37]. К этому же периоду относится свидетельство Е.Е. Поповой (жены В.Н.Яхонтова) – 18 июля 1937 г. она записала в дневнике: «Неожиданно приехал О.Э. и увез меня к Шкловскому. <...> Запомнился разговор Осипа Эм. со Шкловским об искусстве. Очень сложно, запутанно»[38]. Видимо, их вообще нередко сближали. Имена эти прямо соседствуют и в тыняновском плане цикла литературных портретов, относящемся, вероятно, к 1929-1930 годам, что вряд ли мотивировано реальной хронологией, так как в набросках Тынянова к собственно автобиографической прозе они разведены во времени[39]. В какой-то степени показательно и соединение двух имен в опубликованном под видом литературной критики политическом доносе, где они фигурировали в ряду идеологически неприемлемых авторов[40].

В мандельштамовских текстах тридцатых годов появляются переклички с творчеством Шкловского. Как известно, некоторые смысловые составляющие "дела Горнфельда" в "Четвертой прозе" (писавшейся как раз зимой 1929-1930 года) могли быть ассоциативно связаны с ранней прозой Шкловского. В частности, фраза: "К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы прибавилось тусклое имя Горнфельда" (3, 173) – может восходить к "Сентиментальному путешествию": "Я ненавижу Иванова-Разумника, Горнфельда, <...> убийцу русской литературы (неудачного) Белинского" (СП 228)[41]. В то же время соединение фигуры Горнфельда с образом попугая и его именование – "попка имени <...> Владимира Галактионовича Короленко" (3, 173) – может мотивироваться не только историко-литературными реалиями взаимоотношений Горнфельда и Короленко, но и приводимой Шкловским в статье "О поэзии и заумном языке" обширной цитатой из "Истории моего современника", где подробно описывается урок немецкого языка, построенный на многократном скандировании слова "попугай" (ГС 51). Здесь же следует отметить еще одну деталь – с металитературным ореолом разнообразно представленной в "Четвертой прозе" цыганской образности ср. относящееся к данному периоду мемуарное свидетельство: «Осип Эмильевич с увлечением придумывал все новые пути спасения: "надо пойти в ЦК и сказать...", "попросить командировку...", <...> "убедить Госиздат дать большой аванс...". – С цыганами надо говорить по-цыгански... – все с той же вырезанной на лице улыбочкой отвечал Шкловский»[42].

Ряд параллелей может быть выявлен при обращении к "Путешествию в Армению", высоко, хотя и с оговорками, оцененному Шкловским, который впервые познакомился с этим текстом еще до публикации, 4 июля 1932 г. в доме Асеева. В письме к жене на следующий день Шкловский писал: "Мандельштам читал свою прозу. Она очень хороша <...>"[43]. Можно предположить,

что примыкающий к "Путешествию в Армению" предельно откровенный набросок: "снова в Москве и весной <...>. В январе мне стукнуло 40 лет. <...> Постоянные поиски пристанища и неудовлетворенный голод мысли. – Я сейчас нехорошо живу. Я живу, не совершенствуя себя, а выжимая из себя какие-то дожимки и остатки" (3, 378), – содержит аллюзию на воспоминания Шкловского в "Третьей фабрике" (описывающей его жизнь после возвращения в Москву из Европы) о времени работы на Госкинофабрике: "Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе. В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны. Нет у меня времени для книги" (ТФ 372)[44]; там же см. "метонимически" предвосхищающее: "Я теку, как резиновый зашмыганный рукав", – и: "я теку, как продырявленная труба" (ТФ 340, 361)[45], – при том что Шкловский, как и Мандельштам, фиксирует "пограничный" характер своего возраста – тридцать три года. В то же время самохарактеристика Шкловского: "Тридцатитрехлетняя раковина, я сегодня болен. Я знаю тяжесть усилия на створках" (ТФ 349) – не может не ассоциироваться с мандельштамовским стихотворением "Раковина". Более раннее влияние "Третьей фабрики" может быть связано с описанием его впечатлений от приезда в Москву в начале двадцатых годов: "В Москве вывески. <...> Самум пыли и бумажек. Такой большой оазис. И арабы все говорят на понятном языке" (ТФ 363); ср. повторение этих элементов в "Египетской марке": "Мусор на площади... Самум... Арабы..." (2, 486)[46], причем продолжение этого фрагмента ("Просеменил Семен в просеминарий..." (2, 486)) – о Венгерове (см. выше).

На "Путешествие в Армению" Шкловский отозвался рецензией (1932) (расширенный вариант – "Путь к сетке", 1933), в центре которой оказалась глава "Французы", описывающая посещение Музея нового западного искусства. Шкловский останавливается на образе солнца: "Мандельштам описывает картинные галереи. <...> Солнце, сделанное из закругленных мазков <...> Солнце тускло после картин. <...> Прочтите Золя, Мандельштам! Поймите, как стремились передать люди солнце. Сколько стоит солнце на картине. – Разве картины делаются для того, чтобы ими комментировать солнце?" (ГС, 451-452). В свою очередь в "Разговоре о Данте", рассуждая о снятии автоматических ассоциаций, Мандельштам откликается: "Произнося "солнце", мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне" (3, 226)[47]; при этом метафора слова как путешествия (предельно актуализируемая именно в "Разговоре о Данте" в связи с образом Одиссея) одновременно может вести и к "Путешествию в Армению", и к "Сентиментальному путешествию.

Рецензия Шкловского в первоначальной редакции входила в статью "Конец барокко", которая открывалась предисловием "Москва летом", содержащим упоминание о встрече с Мандельштамом: "Вот что я думал, расставаясь на бульваре с Осипом Мандельштамом" (ГС 448). В предисловии дважды упомянуты минареты (с характерным неявным противопоставлением

"старого" и "нового"): "колокольни без крестов похожи на минареты, <...> другие минареты – подъемники, растянутые вантами" (ГС 448), – что может возвращать к "московским стихам" Мандельштама 1931 года; ср. соответственно: "Иван Великий – / Великовозрастная колокольня" (3, 59), – и: "страусовые перья арматуры / В начале стройки ленинских домов" (3, 55)[48]. Также можно предположить, что "программные" строки одного из "московских" стихотворений: "Мы умрем, как пехотинцы, / Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи" (3, 53), – явились своеобразным полемическим откликом на позицию Шкловского, изложенную им в "Поденщине": "Я не отказываюсь от поденщины, я люблю ее даже. <...> Итак, читайте поденщину и будьте моей совестью"[48].

В своей программной статье 1917 года "Искусство как прием" Шкловский писал: "Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; <...> искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно" (ГС 63). Близкие взгляды содержатся в представлении о творческом "порывообразовании", изложенном в "Разговоре о Данте" (1933): "Поэтическая вещь <...> существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей" (3, 259). Мандельштамовская характеристика "звуковой семантики" Данте: «Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, – "мед", а кончается – "медь"; начинается – "лай", а кончается – "лед"» (3, 226), – может находиться в прямой зависимости от характеристики Асеева, данной Шкловским в книге "Поиски оптимизма": «Преодолевая себя, плывет Асеев; у него была походка от слова к слову. <...> От "гей" к "бей", от слова "день" к слову "Дон"» (ГС 445). Там же, кстати, содержится фрагмент, который вряд ли мог быть не замечен Мандельштамом: "Не ошибались акмеисты, ошибались символисты. Но акмеистов никогда не существовало" (ГС 444).

6. В воронежский период теоретические построения формалистов были предметом частых бесед Мандельштама с С.Б. Рудаковым (находившимся под влиянием работ Тынянова и Шкловского[49]), особенно после знакомства с П.И. Калецким, которого Рудаков устойчиво именовал "учеником Шкловского"[50]. Так, в письме Рудакова к жене от 1 июня 1935 г. упоминается чтение поэтом "Гамбургского счета" (взятого у Я.Я. Рогинского), а в письме от 3 ноября 1935 г. зафиксирована мандельштамовская оценка (цит. выше) журнального варианта "Марко Поло". 27 июня 1935 г. в споре с Рудаковым о стихотворении Заболоцкого "Когда минует день и освещенье..." Мандельштам воспользовался термином "остранение", введенным в научный оборот Шкловским: "Это капитан Лебядкин, это не стихи... В хвост и в гриву использован формалистический прозаический прием отстранения (я поправил:

остранения)"[51]. Тогда же в рецензии на книгу стихов Адалис "Власть" (1934) Мандельштам употребил термин "мастерство"[52] (3, 277-278), как неоднократно делал и сам Шкловский, для которого характерны такие высказывания: "Искусство не там, где идеология, а там, где мастерство"; "Я уважаю всякое мастерство и всех владеющих мастерством" (ГС 150, 188) и др.

В таком контексте кажется возможными связать характерный для этого периода мандельштамовский образ тени с включенной в "Гамбургский счет" статьей Шкловского "Светила, вращающиеся вокруг своих спутников, или попутчики и их тени", в которой тень выступает синонимом подражателя, вторичного литературного автора: "Право быть подражателем имеет и буржуазный, и пролетарский писатель. У каждого русского писателя есть сейчас свой попутчик. <...> Тихонову расти хочется, он невиновен, что кому-нибудь удобней быть тенью неизменяющегося предмета. <...> Опаздывая на полчаса, тени по-своему правы в своих упреках. Неправильно только, когда они хотят руководить литературой. <...> Я не советую обращать Маяковского в тень" (ГС 388-389). Очевидно, именно в таком значении употребляет Мандельштам образ тени (почти дословно повторяя статью Шкловского) в своем известном письме к Тынянову от 21 января 1937 г., также содержащем металитературный аспект: "Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень. <...> Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию" (4, 177)[53].

Примечания

[1] Все цитаты из произведений Мандельштама даны в тексте с указанием тома и страницы по изданию: *Мандельштам О.* Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1: Стихи и проза. 1906-1921. М., 1993; Т. 2: Стихи и проза. 1921-1929. М., 1993; Т. 3: Стихи и проза. 1930-1937. М, 1994; Т. 4: Письма. М., 1997.

Для произведений Шкловского в работе приняты следующие сокращения (с указанием страницы): *ГС* – Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М., 1990; *ЖБ* – Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 год. М., 1966; *СП* – Сентиментальное путешествие // *Шкловский В.* "Еще ничего не кончилось...". М., 2002; *Т* – Тетива: О несходстве сходного. М., 1970; *ТФ* – Третья фабрика // *Шкловский В.* "Еще ничего не кончилось...". М., 2002.

К этой теме, помимо мемуаров Н.Я. Мандельштам, см.: *Шкловский В.Б.* <Воспоминания> // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. М., 2002; *Тоддес Е.А.* Мандельштам и опоязовская филология // ВТЧ; *Пауэлл П.* Мандельштам и Шкловский: одно сопоставление // М-92; *Панченко О.Н.* Осип Мандельштам – герой "конца барокко" // Мандельштамовские дни в Воронеже: Материалы. Воронеж, 1994; *Sheldon R.* Shklovsky and Mandelstam // Russian and Slavic Literature. Cambridge (Mass.), 1976; *Sola A.* Mandel'stam, poeticien formaliste? // Revue des etudes slaves. 1977.T.L F.1; и др.

[3] Возможно, эти пассажи дополнительно мотивировали столь же язвительно-уничижительную характеристику Венгерова в мемуарах близко общавшегося с обоими авторами Бенедикта Лившица; см.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 501-503.

[4] Цит. по: *Тименчик Р.Д.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Сочинения в трех томах. Т. 3: Письма о русской поэзии. М., 1991. С. 336; там же см. о ситуации в целом. Соотнесение "поэзии" и "улицы" было общим местом при восприятии творчества Маяковского – см. в рецензии Шкловского на поэму "Облако в штанах" (1915): "В новом мастерстве Маяковского улица, прежде лишенная искусства, нашла свое слово, свою форму" (ГС 44). В близком значении – у Тынянова в статье "Промежуток", где в связи с поэзией Маяковского говорится: "улица не та. Футуризм отошел от улицы <...>; а улице нет дела ни до футуризма, ни до стихов" (ПИЛК. С. 178). Ср. в статье Ходасевича 1931 года "Литература и власть в сов. России": "С началом войны открылась для Маяковского настоящая улица" (*Ходасевич В.* Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М., 1996. С. 232). В несколько ином, но так же метафорическом смысле уже в заметке Волошина 1904 года: "С самого начала Возрождения европейская живопись начала выходить из комнаты на улицу" (*Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 213).

[5] См.: *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы "Бродячей собаки" // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 221.

[6] Цит. по: *Галушкин А.Ю.* Комментарии // ГС. С. 486; ср.: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 166.

[7] См.: *Лившиц Б.* Указ соч. С. 462-464.

[8] См.: *Парнис А.Е.* Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 183-187. Интересна кульбинская характеристика акмеистов: "Про акмеистов Кульбин говорил, что у них мелкое сечение кровеносных сосудов" (ТФ 353), – сопоставимая с мандельштамовским определением синтаксиса в статье "Буря и натиск" (1922-1923), данным в связи с поэзией футуризма вообще и Пастернака в частности: "синтаксис, то есть система кровеносных сосудов стиха" (2, 298).

[9] Об этом идет речь и в написанном на основе доклада "Воскрешении слова" (СПб., 1914); см. ГС. С. 36-42; издание 1928 г. с дарственной надписью сохранилась в библиотеке Мандельштама: *Фрейдин Ю.Л.* "Остаток книг": библиотека О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 235. "Вещный" аспект доклада был отмечен рядом современников – ср. пересказ выступления в воспоминаниях Лившица: "Он говорил о словообразе и его окаменении, об эпитете как средстве подновления слова, о "рыночном" искусстве, о смерти вещей" (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 463). Показательно, что Пяст в своих мемуарах передает название доклада как "Воскрешение вещей!" (см.: *Пяст Вл.* Встречи. С. 166), что лишь отчасти может объясняться влиянием названия печатного варианта доклада – "Воскрешение слова".

[10] См., в частности: *Ямпольский М.Б.* "Смысловая вещь" в кинотеории ОПОЯЗа // ТЧ.

[11] *Парнис А.Е.* О метаморфозах мавы, оленя и воина // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 641-643, 846-847; *Кобринский А.* Дуэльные истории Серебряного века. СПб., 2007. С. 266-273.

[12] Незадолго до этого Шкловский (в статье «Техника некрасовского стиха» // 9-10 июля 1919) назвал Мандельштама одним из крупнейших мастеров русского стиха.

Согласно мнению большинства биографов, поэт оставался в Доме искусств до середины марта 1921 года; см., в частности: *Нерлер П.* Даты жизни и творчества <О.Э. Мандельштама> (4, 443). По свидетельству брата, Мандельштам в конце 1920 года переехал в общежитие Дома ученых; см.: *Мандельштам Е.Э.* Воспоминания // Новый мир. 1995. № 10. С. 150; на этом свидетельстве, очевидно, основывается другой биограф: *Мягков Б.С.* Осип Мандельштам: дни и события (1891-1938). Краткая биохроника // *Мандельштам О.Э.* "Сохрани мою речь...": Лирика разных лет. Избранная проза. М., 1994. С. 520. О переезде Мандельштама в Дом ученых вспоминал и Н. Чуковский: "Из Дома искусств он переехал в Дом ученых, где Горький дал ему комнату, и я как-то зимой был там у него" (*Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 152).

[13] Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982. С. 519.

[14] Кроме того, за Мандельштама ходатайствовали Замятин и Чуковский – см. их письмо в правление Дома искусств от 17 октября 1920 г.: "Из числа лиц, которым по постановлению Совета писателей предоставлены комнаты в Доме Искусств, некоторые (в том числе В. Шишков) отказываются от комнат. Одну из освобождающихся комнат нижеподписавшиеся члены Комитета считают необходимым предоставить поэту О. Мандельштаму" (Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999. С. 256). Автор выражает признательность П.М. Нерлеру, обратившему его внимание на это свидетельство.

[15] *Шкловский В.Б.* Письма М. Горькому (1917–1923 гг.) / Публ. А.Ю. Галушкина // De Visu. 1993. № 1. С. 29. Этот же образ Шкловский использовал позднее в "Письме к Роману Якобсону" (1922): "Звери выходят из своих ковчегов <...>" (ГС 146).

[16] См.: *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 260-264; ср.: *Михайлик Е.* Сентиментальное путешествие Белой гвардии // Т Сб. 11. В развитие этой линии можно предположить анаграммирование в названии возглавляемого Шполянским литературного общества "Магнитный триолет" имени Эльзы Триоле (Triolet), которой посвящена книга Шкловского "Zoo, или Письма не о любви".

[17] Ср. воспроизводящее близкие детали описание похода в банк со Шкловским и Грином в беллетризованных воспоминаниях: *Милашевский В.* Вчера, позавчера...: Воспоминания художника. М., 1989. С. 210-213.

[18] Из более гипотетических параллелей можно отметить следующие высказывания о Блоке: "Представляя себе Блока, как новатора в литературе, вспоминаешь английского лорда, с большим тактом проводящего новый билль в палате" (2, 254-255); "Старую человеческую культуру он осудил. Осудил гуманизм. Парламент" (СП 233).

[19] Ср. относящуюся к 1925-1926 годам запись Л.Я. Гинзбург: «Шкловский вошел в дирекцию 3-й Госкинофабрики. Уверяют, что он телеграфировал Тынянову: "Все пишите сценарии. Если нужны деньги – вышлю"» (*Гинзбург Л.* Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повести. Л., 1989. С. 6).

[20] См.: *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. С. 280-281.

[21] Подробный анализ взаимоотношений Мандельштама и Шкловского, связанных с кино, содержится в работе автора "Мандельштам и кинематограф: заметки к теме" (в печати).

[22] Цит. по: *Цивьян Ю., Тоддес Е.* "Не кинограмота, а кинокультура": Кино и литература в творчестве Юрия Тынянова // Искусство кино. 1986. № 7. С. 97.

[23] Цит. по: *Василенко С.В.* Два предисловия к переводам Абеля Эрмана // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения: Материалы научной конференции. М., 1991. С. 107. Возражения против атрибуции текста Мандельштаму (2, 648) не представляются убедительными.

[24] Подробнее об отражении в мандельштамовском мире мировоззрения и художественной практики унанимистов см. в работе автора "Из комментария к "культурологическому словарю" Мандельштама. I" (в печати).

[25] ПИЛК. С. 131, 446. Ср., впрочем, в мемуаре А. Гацерелиа в сб.: Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983. С. 205.

[26] Литературная газета. 1930. 27 января. С. 1.

[27] *Ромэн Ж.* Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. М., 1994. С. 100.

[28] Ср. замечание современного исследователя о том, что "оппоненты формализма восприняли "Памятник..." как стратегическую уловку" (*Галушкин А.* "И так, ставши на костях, будем трубить сбор...": К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928-1930 гг.// Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 149).

[29] См.: *Гельфанд М.* Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским? // Литературная газета. 1930. 3 марта. С. 2.

[30] Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год: Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб., 1997. С. 100. «Актуальность» сочинений Марко Поло была обозначена Шкловским еще в середине двадцатых годов (то есть в период его возобновившегося общения с Мандельштамом) – в статье 1925 года "Что нас носит?" он, в частности, писал: "Нам всем сейчас интереснее география <...>. Из старых классиков нужно издавать Марко Поло, путешественника. <...>. Наступает время физиологических очерков и путешествий" (ГС 295).

[31] См.: *Шиндин С.Г.* К проблеме "Мандельштам и кинематограф" // Киноведческие записки. 1991. № 10. С. 151-152 и сл.

[32] Расширение монтажного принципа в иные сферы художественной деятельности было намечено в "Zoo": "Самое живое в современном искусстве – это сборники статей и театр-variete, исходящий из интересности отдельных моментов, а не момента соединения" (*Шкловский В.* "Еще ничего не кончилось...". М., 2002. С. 317).

[33] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 24. Данное положение являлось существенным звеном не только в киноконцепции Шкловского, но и в кинотеории ОПОЯЗа; см.: *Ямпольский М.Б.* "Смысловая вещь" в кинотеории ОПОЯЗа. С. 109-111 и сл.

[34] *Кузин Б.С.* Воспоминания. Произведения. Переписка. *Мандельштам Н.Я.* 192 письма к Б.С. Кузину. 1937-1947. СПб., 1999. С. 534.

[35] *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 412, 35.

[36] *Соколова Н.* Кое-что вокруг Мандельштама. Разрозненные странички // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000. С. 90.

[37] *Штемпель Н.Е.* Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 17-18.

[38] РГАЛИ. Ф. 2440. Оп.1. Ед.хр.245.Л.20. Цит. по: *Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама. М., 2006. С.147.

[39] См.: *Тоддес Е.А.* К текстологии и биографии Тынянова // М-95-96. С. 349, 345.

[40] *Розенталь С.* Тени старого Петербурга // Правда. 1933. 30 авг. В связи с вечером Мандельштама в редакции "Литературной газеты" 10 ноября 1932 г. интересна реакция Шкловского на его новые стихи: "Появился новый поэт О.Э. Мандельштам!" (см.: *Галушкин А.Ю.* Комментарии // ГС. С. 541) – ??? относящуюся, очевидно, к 1926 году мандельштамовскую оценку стихов Вагинова в телефонном разговоре с Эйхенбаумом: "Появился Поэт!" (см.: *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. С. 9), а также "предвосхищение" в письме Шкловского Горькому, очевидно, марта 1922 года: "Появился новый поэт Николай Тихонов" (*Шкловский В.Б.* Письма М. Горькому (1917-1923 гг.). С. 30).

[41] См.: *Гаспаров Б.М.* "Извиняюсь" // Readings in Russian Modernism: To Honor Vladimir Fedorovich Markov. Moscow, 1993. С. 114-115.

[42] *Герштейн Э.* Мемуары. С. 38.

[43] Цит. по: *Галушкин А.Ю.* Комментарии // ГС. С. 541.

[44] Данный пассаж, носящий откровенно провокативный, эпатажный характер, был, безусловно, замечен современниками – например, Платоновым, обыгравшим его в неопубликованном при жизни рассказе "Антисексус" 1926 года; см.: *Лангерак Т.* Андрей Платонов: Материалы для биографии. 1899-1929. Amsterdam, 1995. С. 125-126. В то же время, Шкловский сам "заимствовал" данный "прием" – в рецензии 1924 года "Гипертрофия скептицизма" на книгу К. Миклашевского "Гипертрофия искусства" он писал: "Сделано смело, написаны страшные слова, например, "презерватив"" (ГС 293).

[45] См. появление подобной образности в соединении с исключительно важным в данном контексте образом вещи: "Мы живем, как покрытые резиной. <...> Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций. <...> Вещи бунтуют, снимают с себя старые имена и принимают с новыми именами новый облик" (*Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 12). При этом идея "бунта вещей" актуальна и для Шкловского, и для Мандельштама (который, возможно, является "первоисточником" мотива); подробнее об этом см. в работе автора "Мандельштам и кинематограф (Заметки к теме)" (в печати).

[46] Иной источник этих образов у Мандельштама (поэтический сборник "Самум" В.Я. Парнаха и его же стихотворение "Араб") предложен в: *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 37-38.

[47] Здесь следует учесть и содержащееся во втором параграфе "Нашей основы" Хлебникова рассуждение о связи означаемого и означающего в слове: "во время устной и письменной речи маленькое слово солнце в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. <...> но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово солнце, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю" (*Хлебников В.* Творения. М., 1987. С. 627). Ср. передачу слов Хлебникова Шкловским в статье "Горький. Алексей Толстой": «"Никто так хорошо не исполняет приказаний, как солнце, если приказать ему встать с востока", – говорил В.Хлебников» (ГС 205). В данный смысловой ряд с определенными оговорками может быть включено и гумилевское "Слово": "Солнце останавливали словом". Наконец, у Мандельштама в одном из вариантов письма к М.С. Шагинян марта – начала апреля 1933 года: "Право смотреть на солнце и на картину – одного порядка; художник, как и всякий, оплачивает его рождением и смертью" (цит. по:

Василенко С. Восстановленное письмо О.Э. Мандельштама М.С. Шагинян // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1: Публикации. Статьи. М., 2000. С. 20).

[47] Фразу, начинающую предисловие Шкловского: "Трамвай, уже пустой, ночной и прозрачный" (ГС 448), ср. с шуточным четверостишием Мандельштама: "Не унывай, / Садись в трамвай, / Такой пустой, / Такой восьмой..." (1, 159).

[48] *Шкловский В.* Поденщина. Л., 1930. С. 7. К этому же кругу нравственной проблематики относится и хорошо известный пассаж Шкловского о халтуре, содержащийся в "Гамбургском счете": "Есть две халтуры: греческая и татарская. – Халтура греческая. Это тогда, когда человек пишет не там, где должен писать, и поет не там, где должен петь. – Халтура татарская. Человек работает не так, как надо" (ГС 352). О специфическом смысловом наполнении слова "халтура" у Шкловского см.: *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* "SVD": жанр мелодрамы и история // ПТЧ. С. 68-69. Ср. соединение в характеристике "младоформалистов", относящейся к 1925-1926 годам: "мы не снобы; мы знаем вкус поденщины и халтуры – вкус ремесла" (*Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. С. 22). Ср. также: *Шиндин С.Г.* К интерпретации стихотворения Мандельштама "Сохрани мою речь... " // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

[49] См., в частности, в его письме жене: "Гениальность Шкловского, моя любовь к нему – к ученому, к прозаику – так издавна роднит меня с тобою" (Ежегодник РО ПД на 1993 г. С. 161).

[50] О нем см.: *Нерлер П.М.* Павел Калецкий и Осип Мандельштам // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. "Новые стихи". Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990.

[51] См.: Ежегодник РО ПД на 1993 г. С. 58, 100, 70. До этого Мандельштам воспользовался термином Шкловского (с той же ошибкой) в кинематографическом контексте, в рецензии "Шпигун": "Верблюд здесь важен как прием отстранения. Только мысль пустить героя на верблюде по Украине уже сама по себе великолепный сценарий" (2, 506).

[52] О противопоставлении "мастерство – ремесло" в литературном контексте двадцатых-тридцатых годов см.: *Кацис Л.* К поэтическим взаимоотношениям Б. Пастернака и О. Мандельштама // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 269 и сл.

[53] См.: *Тоддес Е.А.* Мандельштам и опоязовская филология. С. 93-94; *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Тынянов // ТМ-88. С. 22. Ср. в "письме" Якобсону в "Третьей фабрике" Шкловского: "Нас мало. <...> Тень не хочет протянуть мне руку" (ТФ 361). В.А. Каверин в своих воспоминаниях подвергает сомнению сам факт отправки Тынянову мандельштамовского письма (см.: *Каверин В., Новиков Вл.*. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. М., 1988. С. 52). Если это предположение верно, текст Мандельштама уже для самого автора перестает быть собственно фактом биографии и приобретает статус литературного произведения – так же как и "неотправленные" "письма" Шкловского к Якобсону.

Г.А. Левинтон

ИЗ ОБЛАСТИ *ПОЭТИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ*: СУКЦЕССИВНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ У БРОДСКОГО И ЯКОБСОНА (К ИСТОРИИ ОДНОГО ДОКЛАДА)

К пятидесятилетию Я.И. Гина (1958-1991)

Приводимая далее заметка составляла часть доклада, прочитанного на конференции кафедры русской литературы Таллиннского педагогического института (теперь – университета). Конференции, которые проводили Е.В. Душечкина и А.Ф. Белоусов под общим названием "Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв.", начались, насколько я помню, в 1982 г., и первая совпала со смертью Брежнева (как раз на ней я впервые увидел совсем молодого Я.И. Гина). Эта конференция была, кажется, последней, она проходила в еще не отделившемся (и даже, кажется, еще писавшемся с одним *н*), но уже совсем другом Таллинне. Яков Иосифович Гин[1] читал там доклад "О поэтической филологии"[2]. Он приехал только на второй день, а тему доклада и смысл предлагаемого им термина[3] я узнал из тезисов конференции: оказалось, что предложенное им понятие лучше всего описывало тематику тех заметок, из которых состоял мой собственный доклад. Это дало мне повод начать доклад с признания: "Я уже начал надеяться, что Яков Иосифович не приедет, и я смогу украсть название его доклада". Гин, кажется, был польщен (во всяком случае, интенция моего вступления была именно такова). Поскольку Гин все же благополучно приехал в Таллинн, мне пришлось позаимствовать название из другого источника: *D'Inachevé*. Доклад состоял из двух заметок, одна из них давно опубликована[4], другую же, посвященную метапоэтическому пассажу в стихах Бродского, я тоже давно решил напечатать с посвящением памяти Якова Иосифовича – Яши Гина, приурочив к какой-нибудь круглой дате. Эта мысль возникла или укрепилась, когда я не успел ничего написать для сборника тезисов конференции 1996 года, к 5-летию со дня его кончины. Тогда я понял, что лучше писать ко дню рождения, чем ко дню смерти[5]. Тогда же, в 1996 году, закончив статью для "Русской мысли" к сороковинам Бродского[6], я написал первый вариант этого вступления, отметив при этом: "Именно в нынешнем году эта тема обретает особый смысл, особую остроту,

так что заметка получается как бы дважды поминальной". С тех пор прошло 12 лет, и поминальные темы продолжают накапливаться, как будет видно непосредственно ниже.

Наследство дней не упрекнет в банкротстве
семейство Муз. При всем своем сиротстве,
поэзия основана на сходстве
бегущих вдаль однообразных дней.[7]

Эти строки Бродского попали в свое время в советскую печать[8] и были упомянуты в известной статье А.И. Солженицына: «"А ещё есть категория мыслей странных, зыбких, или, может быть, недозревших (но часто – с тягой к афористичности): <...> "поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней"». Я позволю себе далее говорить об этом стихе именно в плане поэтической филологии, то есть как о некотором утверждении, поддающемся не только интерпретации, комментированию, экзегезе, но и верификации, обсуждению и т. п.[9]. Для самого Бродского это положение важное и находящее ряд параллелей (самоповторов, автоцитат, "контекстов" в смысле Тарановского)[10]. Ближайший контекст – сами стихи "На смерть Т.С. Элиота", где этим строкам предшествует в сущности та же самая метафора: "и дверь он запер на *цепочку лет*"[11], – прежде всего посвящены времени. Название месяца образует кольцо, охватывающее I часть триптиха, при этом в первом стихе оно сопровождается словом "года", а в последнем – "дней". Время прямо названо в последней строфе первой части:

Уже не Бог, а только время, Время
зовет его. И молодое племя
огромных волн его движенья бремя <...>
легко возносит и, простившись, бьется
о край земли <...>"[12]

– здесь особенно любопытна перекличка, вскрывающая пушкинский подтекст, спрятавшийся (в стихах на смерть Элиота) в "банальной" рифме:

Здравствуй, младое и незнакомое
племя! Жужжащее, как насекомое,
время нашло, наконец, искомое
лакомство в твердом моем затылке.
(1972. Птица уже не влетает в форточку... II, 290)[13]

Enjambement этот я разбирал в названной статье[14], но не отметил одной особенности[15], важной для переклички с некрологическими стихами: за счет переносов, образуется *начальная* рифма (первых слов в соседних строках): *племя* и *время*[16], в духе "Неуместных рифм" Гиппиус. Не исключено, что пре-

цедентом для Бродского могло быть строение рифм в "Ash Wednesday" Элиота: годом раньше (чем стихотворение, озаглавленное "1972") вышла книга Элиота в переводах А. Сергеева, где сложная рифмовка этого стихотворения (которую вообще-то по-английски можно не заметить) передана точно:

Where shall the word be *found*, where will the word
Resound? Not here, there is not enough *silence*,
Not on the sea, on the *islands*, not <...>

Где это слово окажется, где это слово
Скажется? Только не здесь, ибо мало молчанья
На острове и в океане, и на <...>[17]

Если это предположение допустимо, то ассоциация этих рифм возвращает пушкинскую цитату в контекст Элиота.

Январь откликается внутри стихотворения в эпитете "*календарной* рифме" в другой метапоэтической формуле, рифмующей с исходными строками и связанной с ними общим подлежащим *поэзия*: "Но в календарной рифме / она другим наверняка видней". Одну из экспликаций этого эпитета, близкую к первой формулировке, находим в "Письме в бутылке": "Что парная рифма нам даст, то ей / мы возвращаем под видом дней". Подтекстом эпитета *календарной* являются не только стихи А. Тарковского о Мандельштаме, как уже отмечено[18] (если, конечно, Бродский мог их знать в 1965 г.), но и "стучатся опавшие годы, как листья, / В садовую изгородь календарей" в "Душе" Пастернака – стихи[19] в сущности с той же игрой на дискретности / непрерывности времени, что и в обсуждаемых строках Бродского (ср. ниже другой пример из Пастернака). При этом у Бродского эта пастернаковская метафора представлена и вторым ключевым словом: "оставить вас в том царствии теней, / безмолвных, перед *изгородью дней*, / впадающих в зависимость от яви" ("Любовь" (Я дважды просыпался этой ночью...) II, 265) – ср. особенно слово "впадающих", омонимически соотнесенное с водной и морской метафорикой стихов на смерть Элиота. Таким образом, *январь* перекликается с пастернаковским февралем в "Душе": "Когда февралем залило равелин" (февраль вообще, так сказать, присвоенный Пастернаком месяц – "Февраль! Достать чернил и плакать!").

Близкую аналогию к стиху об "однообразных днях" находим в "*Время* подсчета цыплят ястребом <...>": "Пора, когда дело терпит, / дни на одно лицо, как Ивановы-братья" (заметим и тут связь с Элиотом – раннее стихотворение "Подражая Некрасову или Любовная песнь Иванова" (IV, 10) пародирует название "Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока" Элиота)[20].

Несколько сложнее картина, обрисованная в реплике Тулия в "Мраморе": "Классик классиком становится, Публий, из-за времени. Не того, которое после его смерти проходит, а того, которое для него и при жизни и потом – одно. И одно оно для него, заметь, уже при жизни. Потому что поэт – он всегда дело

со Временем имеет. Молодой или старый – все равно. Даже когда про пространство сочиняет. Потому что песня – она что? Она – реорганизованное Время... Любая. Даже птичкина. Потому что *звук – или там нота – он секунду занимает, и другой звук секунду занимает.* Звуки, они, допустим, разные, а *секунды – они всегда те же.* Но из-за звуков, Публий, – *из-за звуков и секунды становятся разными.* Спроси канарейку свою – ты же с ней разговариваешь. Думаешь, она о чем поет? о Времени. И когда не поет – тоже о Времени"[21].

Отметим, что тема времени имеет и чисто "философский" или онтологический аспект, и в ряде случаев, в том числе в некрологических стихах – биографический; она непосредственно связана с темой смерти[22] ("Это – время тихой сапой / Убивает маму с папой" – III, 119; "Век кончится, но раньше кончусь я" – III, 191)[23]. Именно с этим связано переосмысление упоминавшейся выше (примеч. 14) пушкинской цитаты: у Пушкина (в enjambement) "не я / увижу ваш могучий поздний возраст", тогда как у Бродского "младое племя" – это "уже те самые, / кто тебя вынесет" (тоже в enjambement)[24]. Если в стихах на смерть другого время, даже самое абстрактное, мыслится как прошедшее: "и слово сие писати / в *tempi* следует нам *passati*" ("Песня невинности, она же – опыта", II, 305); "сказуемое, ведомое подлежащим, / уходит в прошедшее время, жертвуя настоящим" ("Помнишь свалку вещей <...>", II, 454,)[25] – то своя собственная смерть может быть связана только с будущим. Примеры у Бродского слишком многочисленны, но отметим, что ирреальность будущего (грамматического) времени ("Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье, / долг свой давний вычитанию заплатит", II, 286) может сочетаться с другими видами ирреальности: "Ибо если лежать на столе, / то не все ли равно ошибиться крюком или морем" (II, 62); "Если вам глаза скормить суждено воронам" (II, 374); "Наверно, после смерти – пустота. / И вероятнее, и хуже Ада" (II, 309); «Ты *не скажешь* комару: "Скоро я, как ты, умру"» (III, 263). Особенно любопытен в этом отношении скрытый "веллеризм"[26] в финале "Письма в бутылке":

Что говорит с печалью в лице
кошке, усевшейся на крыльце,
снегирь, не спуская с последней глаз?
"Я думал, ты не придешь. Alas!" (I, 365).

В примерах, приведенных выше, представлен другой аспект времени – его функция в поэтике, вернее в стихе. Именно в этом аспекте существенно то сопоставление, которое я хочу предложить, оговорив, прежде всего, что приводимые ниже тексты никак не могут быть *источниками* Бродского.

Я упоминал эту параллель в свое время, сначала очень кратко в рецензии на статью Дж. Янечека о стихах на смерть Элиота[27], а затем в статье, где я попытался развить идею поэтической филологи в сторону *поэтики филологии* – а именно в статье о поэтике филологических статей Якобсона[28]. Привожу оттуда описание соответствующего пассажа в "Лингвистике и поэтике" Якобсона:

«Речь идет о феномене, описанном ранее в этой статье, – об эквивалентности друг другу, скажем, любых слогов языка с точки зрения одного уровня метрики, любых ударных слогов – с точки зрения другого уровня и т. п., иначе говоря, любые эквиритмические отрезки (т. е. отрезки с равным числом слогов и равным расположением ударений) могут свободно замещать друг друга с точки зрения метрики и/или ритмики, хотя бы они нимало не напоминали друг друга лексически, семантически, стилистически и т. п. Другой аспект этой модели: стихотворный текст строится из последовательности одинаковых отрезков – прежде всего слогов (а затем стоп, стихов и т. п.). Самый принцип соизмеримости соположенных отрезков, равенство слога слогу уже относится к проекции оси сходства на ось смежности: "In poetry not only the phonological sequence but in the same way any sequence of semantic units strives to build an equation. Similarity superimposed on contiguity imparts to poetry its thoroughgoing symbolic, multiplex, polysemantic essence which is beautifully suggested by Goethe's "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss (Anything transient is but a likeness). Said more technically, anything sequent is a simile. In poetry where similarity is superimposed upon contiguity, any metonymy is slightly metaphorical and any metaphor has a metonymical tint"»[29]. В переводе И.А. Мельчука – несколько отступающем от буквы оригинала (и не вполне лояльном по отношению к гетевской строке): «В поэзии существует тенденция к приравниванию не только фонологических последовательностей[30], но точно так же и любых последовательностей семантических единиц. Сходство, наложенное на смежность, придает поэзии ее насквозь символичный характер, ее многообразие, ее полисемантичность, что так глубоко выразил Гете: "Все преходящее – это лишь сходство". Или, в более технических терминах, любое А следующее за В, это сравнение с В. В поэзии, где сходство накладывается на смежность, всякая метонимия отчасти метафорична, а всякая метафора носит метонимическую окраску»[31]. Изящное обыгрывание строки Гете (сводящееся, на первый взгляд, к каламбуру) представляет собой, в то же время, и реминисценцию пастернаковских отголосков и переводов этого стиха. У раннего Пастернака, в "Марбурге" *Gleichniss* передается философским термином *подобье*: "И все это были подобья", а в переводе "Фауста" – двумя терминами, принадлежащими (особенно второй) сфере поэтики: "Все быстротечное – / *Символ, сравненье*" (т. е. именно simile).

К истории и интерпретации гетевского финала сошлемся, во-первых, на то, что уже М. Волошин перевел *Gleichniss как* 'символ' (но в тексте, заведомо неизвестном Пастернаку, – впрочем, у него могли быть и самоповторы): «Наш символизм есть выражение платонизма. Его определением могут служить заключительные слова Фауста: "Все преходящее есть только символ" [зачеркнуто: (вернее "подобие")] <…> Он предполагает *соответствие* различных планов мира. Символизм же средневековый скорее определяется понятием "знака", он сводится к гиероглифу, обозначающему понятие»[32].

Во-вторых, очень важны соображения (включая и замечания об истории пастернаковского текста) В.Н. Топорова: «Сравнение как особая философема и как особое смыслопорождающее и смысловзращивающее устройство-конструкция, осознавалось Пастернаком и это осознание, может быть, отчетливее всего обнаружило себя в завершающих строках русского перевода "Фауста", где знаменитому motto, содержащемуся в партии, которую ведет Chorus mysticus, – Alles Vergänglische / Ist nur ein Gleichnis, соответствует "Всё быстротечное – / *Символ, сравненье*", собственно символообразующее сравненье <...> то растворение "смертности отдельного знака в бессмертии его общего значения", о котором писал сам Пастернак. Как известно, уже в первом варианте перевода этих строк поэт пытался уйти от канонического образа "Все преходящее – Только подобие", заменив его на "Всё быстротечное – / Только сравненье", но вскоре почувствовал, что это не более чем весьма относительный паллиатив, нуждающийся в замене. "Символ, сравненье" как раз и стало такой заменой, при которой буквальность формы была принесена в жертву верности высшим, предельным смыслам в их глубинно-философском уразумении. <...> На существенность введения понятия "сравнения" обратил внимание Е.Б. Пастернак («Он отвергает слово "подобие", тянущее за собой длинную историю различных философских толкований, заменяя его понятием "сравнения"» <...> См.: *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989, [с.] 620)»[33]. Существенно, что эти слова находятся в контексте обсуждения самоповторов, "внутренней интертекстуальности" и других проявлений единства текста (и корпуса текстов как единого текста), самотождественности автора[34].

Видимо, якобсоновская интерпретация строк Гете, при всей ее каламбурности, не была внутренне чужда и самому Пастернаку – ср. в его стихах почти того же времени:

Снег идет густой-густой
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Может быть, *за годом год*
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме.

Если бы не хронология (первая публикация – 1957, за год до конференции "Style in Language", на которой был прочитан доклад Якобсона)[35], трудно было бы не заподозрить иноязычный источник, из которого сюда попало бы слово *поэма* как синоним ‘стихотворения’.

Нужно особо подчеркнуть, что работа Якобсона не могла быть источником Бродского, он вполне мог читать ее, но значительно позже, несомненно, не в

1965 году. Гете он, разумеется, знал[36], но сами стихи Гете, без якобсоновского каламбура, не дают основания для такой трактовки. Речь может идти либо о совпадении – достаточно глубоком и нетривиальном, чтобы не списывать его в разряд "случайных", либо, как я сформулировал в рецензии на Янечека: «пример <...> относится, вероятно, к числу тех загадочных случаев, когда поэзия "описывает сама себя", минуя поэта»[37].

Замечу, что именно это обстоятельство поначалу и заставило меня обратить внимание на только что описанный пример. Самый первый вариант этой работы был написан в середине 1970-х годов. Вадим Борисов (1945-1997) задумал тогда журнал (уже не помню, для самиздата или для заграничного издания, но во всяком случае – нелегальный), я написал небольшую статью и помню, как писал ее дома у Борисовых, на Диминой пишущей машинке, чтобы не пользоваться своей (не засвечивать, как тогда говорили)[38]. Я пытался разобрать именно такие случаи "сообщения", минующего сознание и осведомленность автора. В частности, остальные примеры были связаны с темой "оговорок": я полагал, что в попытках просоветских стихов (написанных "в надежде славы и добра") большие поэты (продолжая лексику "Второго рожденья") неизбежно "проговариваются", причем речь идет не об "Эзоповом языке", как это пытаются представить в случае Мандельштама, а, скорее всего, о невольных просчетах. Еще в первой своей работе о цитации я усмотрел в оптимистической строке «Как "Слово о полку", струна моя туга» слово *туга* 'скорбь' из "Слова о полку Игореве"[39]. Если этот случай я сейчас скорее отнес бы к характерным для Мандельштама "амбивалентным антитезам", то следующий пример, цитировавшийся в моей заметке, мне и сейчас кажется убедительным. Это – заключительные строки есенинского отрывка из поэмы "Гуляй-Поле" – "Ленин", где речь идет о большевиках ("тех, кого оставил он") после смерти Ленина:

Для них не скажешь:
Ленин умер.
Их смерть к тоске не привела.
. . . . . .
Еще суровей и угрюмей
Они творят его дела...

Подтекст, который кажется мне очевидным, – из первой главы "Возмездия" Блока:

Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла.

Между тем сюжет этой статьи оказался незавершенным – и не по моей воле или вине. Было бы преждевременным сказать, что моя шутка в Таллин-

не неожиданным образом осуществилась, но все же в Белграде в 2005 году вышла статья академика Предрага Пипера под точно таким же названием[40]. Я написал белградской коллеге Корнелии Ичин и попросил выяснить, что происходит. Она подтвердила, что в статье, которую я видел только мельком, имя Гина не упоминается, и любезно согласилась перевести мое письмо к редактору журнала (акад. Предраг Палавстра) и саму заметку Гина. Она сама передала оба текста в журнал, и сказала об этом автору статьи. Это было в июне 2006 г., с тех пор ни она, ни я не получили никакого ответа ни от журнала, ни от П. Пипера, так что остается подозревать худшее. Привожу здесь текст своего письма, сократив те части рассказа и те ссылки, которые уже появлялись выше (статью Гина я, естественно, не повторяю, для русского читателя она доступна).

Глубокоуважаемый г-н редактор,

В недавнем номере Вашего журнала я нашел статью: Предраг Пипер. 'О песничкој филологији' (Српска Академија наука и уметности. *Глас* [т.] CDI. Отд. језика и књижевности. Књ. 21, Београд, 2005) с русским резюме "О поэтической филологии". Сама по себе статья, которую я имел возможность лишь бегло просмотреть, кажется вполне достойной филологической работой, как и ее центральная мысль – о необходимости определить как особый объект исследования филологические взгляды и концепции поэтов. Что́, однако, смутило меня (и что привлекло мое внимание к этой статье) – это то простое обстоятельство, что понятие или термин *поэтическая филология* точно в том же значении было введено почти двадцать лет назад талантливым молодым филологом Яковом Иосифовичем Гином (1959-1991). Доклад под названием *О "поэтической филологии"* был прочитан в 1988 г. на конференции в Таллинне (Эстония – тогда еще в составе СССР), в Педагогическом институте (ныне – университете); тезисы доклада были опубликованы, и их текст я воспроизвожу ниже. <…> Я начал доклад словами: "я надеялся, что Гин опоздает еще больше, и я смогу украсть название его доклада" – настолько мне понравилась эта формулировка. Теперь я с некоторой опаской вспоминаю свои слова.

Разумеется, у меня нет никаких оснований подозревать П. Пипера в плагиате. Совпадения в науке, своего рода "невольные плагиаты", случаются нередко <…> Меня заботит не то, знал ли П. Пипер работу Гина, а то, знают ли и будут ли знать ее другие читатели-филологи, будут ли они знать, что эта мысль была высказана уже в конце 80-х годов, а не в середине 2000-х, будут ли они знать самого Гина – талантливого и рано ушедшего филолога. Именно поэтому я позволяю себе привести здесь целиком текст небольших тезисов Я. И. Гина.

Примечания

1 В это время мы обращались друг к другу по имени-отчеству, отказались от отчеств только осенью 1990 г., возвращаясь вместе с конференции в Ереване (см. мемуарную заметку об этом в кн.: *Гин Я.И.* О поэтике грамматических категорий. Петрозаводск, 2006. С. 276-277). О Я.И. Гине см.: *Белоусов А.Ф., Левинтон Г.А., Осповат А.Л., Тименчик Р.Д.* Яков Гин: In Memoriam // Новое литературное обозрение. № 1. 1992. С. 83-86; Проблемы поэтики языка и литературы: Памяти Я.И. Гина. Материалы межвузовской научной конференции. Петрозаводск, 1996. *Гин Я.И.* О поэтике грамматических категорий. Петрозаводск, 2006 (раздел воспоминаний). Две посмертно изданных книги: "Проблемы поэтики грамматических категорий" (см. следующую сноску) и "О поэтике грамматических категорий" (названная выше) – подготовлены матерью автора С.М. Лойтер. Посмертно вышла и монография, в основу которой была положена его кандидатская диссертация: *Гин Я.И.* Поэтика грамматического рода. Петрозаводск, 1992 (целиком вошла в книгу 2006 г.).

2 *Гин Я.И.* О поэтической филологии // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллин, 1988; То же: *Гин Я.И.* Проблемы поэтики грамматических категорий. Избранные работы. СПб., 1996. С. 125-127.

3 «"Поэтическая филология" (ПФ), то есть высказывания писателей о языке, литературе, фольклоре (в статьях, рецензиях, комментариях, манифестах, письмах и т. д. – вплоть до филологических пассажей в самих художественных текстах), – объект гетероморфный и гетерогенный, своеобразное средостение между искусством и наукой. Отождествлять ПФ с наукой или, наоборот, считать ее "ненаучной" филологией – все равно, что отождествлять поэтическую этимологию с научной или ложной; следует учитывать художественную условность ПФ" (*Гин Я.И.* О поэтической филологии. С. 125).

4 *Левинтон Г.А.* Гермес, Терпандр и Алеша Попович (эпизод из истории отношений Гумилева и Мандельштама?) // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 563-570.

5 Я тогда еще не начал серию статей "Запоздалые поздравления" (см.: *Левинтон Г.А.* Запоздалые поздравления. 1. Текст и словарь // Studia Ethnologica. Труды факультета этнологии. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2004. Вып. 2. С. 221-260), но в любом случае эту статью невозможно было бы печатать под таким заголовком.

6 Смерть поэта // Русская мысль. № 4116. 7-13 марта 1996. С. 12-13; продолжая тему перекличек – эта статья, по инициативе С.М. Лойтер, была перепечатана в петрозаводской газете (Лицей. Петрозаводск. № 1 (58). Январь 1997. С. 13).

7 Здесь и далее курсив мой. – *Г.Л.*

8 *Бродский И.* На смерть Т.С. Элиота // День поэзии. Л., 1967. С. 134-135.

9 "Традиционное литературоведение прибегает при изучении плана содержания к анализу целых высказываний поэта, явно выражающих его мировосприятие" (*Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966. С. 199). Идея поэтической филологии делает такие операции правомочными – но только над "метапоэтическими" высказываниями.

[10] Ср. цитируемую ниже статью В.Н. Топорова.

[11] В этой иерархии единиц времени следующий шаг: "смотри, как проходят века, исчезая за / углом" (Торс, II, 310).

[12] Это мотив – *края земли* повторяется в конце II части ("Но каждая могила – край земли") – об этой теме, в частности, в связи с enjambement'ами и их автометаописаниями см.: *Левинтон Г.А.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал "Звезда", 1998. С. 199-200; частично: Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе <...>. 2. "От всего человека вам остается часть / речи" (Заметки о Бродском) // Россия / Russia. Нов. сер., вып. 1 [9]. [Специальный выпуск:]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. Москва; Венеция, 1998. С. 248-249, 253, 268.

[13] Сочинения Иосифа Бродского. Т. II. СПб., 1992.

[14] Три разговора. С. 276-277 (см. примеч. 12). Здесь, в частности, отмечено, что у Пушкина, при обратном порядке слов, *племя* также стоит в enjambement'е, но не в рифме (белый стих). Разумеется, тут синтаксическая ловушка для читателя: приглашение прочесть как "племя, жужжащее, как насекомое" – наряду с переосмыслением (см. ниже).

[15] Как не отметил и тему Уголино в последней строке.

[16] Здесь эта рифма дополнена (чисто морфологически) словом *темени*, а в стихах на смерть Элиота уже полноценной рифмой – *бремя*.

[17] *Элиот Т.С.* Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы. Подробный разбор рифм во втором строфоиде V части см.: *Левый И.* Искусство перевода. М., 1974. С. 349-350.

[18] *Левинтон Г.А.* Смерть поэта. С. 199 (см. примеч. 6). Напомним, что у Тарковского *календарный* рифмует со словами "оперенный рифмой *парной*", восходящими к "Я не увижу знаменитой Федры..." и "О чем, прозаик, ты хлопочешь...". Ср. и другую метафору рифмы: "Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших по две, / и отсюда – все рифмы" (II, 403).

[19] Цитируемые, как известно, в "Отказом от скорбного перечня – жест": "на листве календарной" (*Левинтон Г.А.* Смерть поэта. С. 199). Ср. еще "Сонет": "пусть море осаждает календарь / со всех сторон: минувшим и грядущим" (I, 374), ср. ниже о прошедшем и будущем времени.

[20] Ср.: "Что за спиной у ней опричь ковра / С кинжалами? Ее вчера. / Десятилетья. Мысли о Петрове, / о Сидорове, не говоря / об Иванове, возмущавших зря / пять литров крови" ("Ritratto di donna", III, 267).

[21] *Бродский И.* Мрамор. Анн Арбор, 1984. С. 52.

[22] Ср. отчасти: *Лотман М.Ю.* Поэт и смерть (Из заметок по поэтике Бродского) // Блоковский сборник. [Т.] XIV. Тарту, 1998. С. 188-207.

[23] См.: *Левинтон Г.А.* Смерть поэта: Иосиф Бродский. Указ. соч. Отметим важную тему (отчасти рассмотренную там же), присутствующую и в стихах на смерть Элиота: "Смерть выбирает не красоты слога, / а неизменно самого певца"; ср. "Писатели, особенно замечательные, в конце концов не умирают, они забываются, выходят из моды, переиздаются. <...> Писателей, даже замечательных, на душу населения приходится довольно много. Больше, во всяком случае, чем людей, которые вам действительно дороги. *Люди, однако, умирают*" (О Сереже Довлатове // Звезда. 1991. № 2; То же // Петрополь. V. Памяти Сергея Довлатова. СПб., 1994.

С. 167). Ср. неожиданную параллель у Тынянова – заключительные слова статьи "Георгий Маслов": "Во всяком случае у стихов есть то преимущество перед людьми, что они оживают и не однажды" (ПИЛК. С. 138. 1-е изд. в кн.: *Маслов Георгий.* Аврора. Пг., 1922). В отличие от сопоставлений, приводимых ниже, этот текст вполне мог быть известен Бродскому в том или другом издании (отметим переиздание, которое легко могло попасться на глаза Бродскому, – книга Маслова, вместе с предисловием Тынянова, целиком воспроизведена в кн.: *Струве Глеб.* К истории русской поэзии 1910 – начала 1920-х годов. Berkeley, 1979).

24 Три разговора. С. 277. Отмечу новозаветный источник (указанный мне И. Аврамец) цитированной формулы: "уже те самые, кто тебя вынесет, входят в двери" – "вот входят в двери погребавшие мужа твоего; и тебя вынесут" (Деян. 5:9).

25 Ср.: "Публий. Звучит элегически. – Туллий. Это от избытка глаголов прошедшего времени" (Мрамор. С. 52). "Но прошедшее время вовсе не пума и / не борзая, чтоб прыгнуть на спину и, свалив / жертву на землю, вас задушить в своих / нежных объятьях" (III, 61); ассоциации с веком-волкодавом и "Скифами" опускаю.

26 Источник его, кажется, не установлен, вот несколько примеров: «"Ехать так ехать, сказал попугай, когда его кот Васька тащил за хвост из клетки!" – шутовски воскликнул Олизар» (Куприн. "Поединок"); "Ехать так ехать – сказал попугай" (Куприн. "Штабс-капитан Рыбников"); "– Ехать так ехать, – добродушно сказал попугай, которого кошка вытащила из клетки" (Аверченко. "Как я уехал", эпиграф). Самому Сэмуэлю Уэллеру он не принадлежит, единственное упоминание попугая в исходных веллеризмах: "это уж я называю прибавлять к обиде оскорбление, как сказал попугай, когда его не только увезли из родной страны, но заставили еще потом говорить по-английски" ("Посмертные записки Пиквикского Клуба", гл. XXXV, перевод А.В. Кривцовой и Е. Ланна).

27 Russian Linguistics. Vol. 6. 1982. No. 3. P. 389-394; выдержки из этой рецензии (включая указанное сопоставление) перепечатаны в редакционном примечании к русскому варианту статьи Янечека: *Янечек Дж.* Бродский читает "Стихи на смерть Т.С.Элиота" // Поэтика Бродского. Сб. ст. под ред. Л.В. Лосева. Эрмитаж (Tenafly, New Jercey), 1986. С. 172-183, ред. примечание: с. 183-184.

28 *Левинтон Г.А.* К поэтике Якобсона (поэтика филологического текста) // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 744-760.

29 *Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Th. A. Sebeok (ed.). Style in Language. Cambridge, Mass. 1960. P. 370.

30 «В самое недавнее время это положение Якобсона получило интересное развитие в работах М.И. Шапира в связи с проблемой "поэтического времени" и "поэтической вечности" в стихе: *Шапир М.И.* Стих и проза: пространство-время поэтического текста (основные положения) // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. Материалы международной конференции. 19-23 июня 1995 г. М.: Наука, 1996. С. 45-46; *Он же.* "Versus" vs. "Prosa": Пространство-время поэтического текста // Philologica. Т. 2, № 3-4. 1995. P. 29-30; подробнее соотношение с теорией Якобсона рассматривается в его же докладе "Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Якобсона" – тезисы см.: Материалы международного конгресса "100 лет Якобсону". Москва, 18-23 декабря 1996 г. М.: РГГУ, 1996. С. 121-122)» (примечание из моей цитированной статьи – с. 756-757, примеч. 15). Теперь оно тоже получает некоторый поминальный смысл. Подроб-

нее об этой мысли Шапира и сопоставление с трактовкой Пола Кипарского см. там же.

[31] *Якобсон Роман.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975. С. 220.

[32] *Волошин М.* Дух Готики / Публ. А.В. Лаврова // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 339.

[33] *Топоров В.Н.* О "резонантном" пространстве литературы (несколько замечаний) // V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid (eds.). Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from International Conference on the Occasion of the 70th Birthday of Yu. M. Lotman. Russian Culture: Structure and Tradition. Amsterdam; New York: Rodopi, 1993. P. 55-56, fn. 43; ранее эта часть работы напечатана: *Топоров В.Н.* Об одном индивидуальном варианте "автоинтертекстуальности": случай Пастернака (о "резонантном" пространстве литературы) // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1998. С. 4-37.

[34] Ср.: *Топоров В.Н.* О "резонантном" пространстве литературы. С. 34.

[35] Впрочем, те же соображения Якобсон высказывал в 1958 г. и по-русски в прениях на IV съезде славистов в Москве. См.: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. 1. М., 1962. С. 619-621. В библиографии Руди (Roman Jakobson. A Complete Bibliography of his Writings. Comp. and ed. by Stephen Rudy. Berlin; New York: Mouton, De Gruyter, 1990) это выступление не учтено (только выступления в лингвистическом втором томе "Материалов дискуссии"). Кажется, единственная ссылка на него встретилась недавно в указанных статьях М.И. Шапира (ср.: *Левинтон Г.А.* К поэтике Якобсона. С. 357, примеч. 16).

[36] Характерно, что когда в середине 1970-х годов я рассказал об этой параллели А.Г. Найману, он сразу спросил, знаю я ли поэму "Два часа в резервуаре".

[37] Russian Linguistics. Vol. 6. 1982. No. 3. P. 392; Поэтика Бродского. С. 183.

[38] Не знаю, не надо ли напоминать нынешнему читателю, что шрифт каждой пишущей машинки легко опознавался.

[39] К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 52, примеч. 1.

[40] *Пипер Предраг.* О песничкој филологији // Српска Академија наука и уметности. Глас [Т.] CDI. Отд. језика и књижевности. Књ. 21. Београд, 2005. С. 57-96 (с русским резюме "О поэтической филологии").

Радислав Лапушин

"ЖИВАЯ СВЕЖЕСТЬ" (К ПОЭТИКЕ РОМАНА-ИДИЛЛИИ А.П. ЧУДАКОВА "ЛОЖИТСЯ МГЛА НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ")

Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.
Афанасий Фет

1

В одной из последних глав романа-идиллии "Ложится мгла на старые ступени" есть диалог между главным героем, студентом-историком Антоном, и его другом Юриком, упрекающим Антона в излишней любви к слову:

> – Да какой из тебя историк! Вся твоя ментальность – другая абсолютно. Я не видел человека, который бы так по уши был погружен в слово. Ты и историю представляешь как словесный поток.
>
> – А есть иная?
>
> – Вот-вот. Рыдая над всеми этими копьями, кои ломались, аки солома, ты на моей памяти ни разу не восхитился собственно содержанием исторического документа. Единственное, что от тебя слышу, – "как выражено! какой образ!" Да куда дальше: нашу, современную историю ты не можешь почувствовать по факту – тебе подавай слово.[1]

Кажется, что этот диалог еще и подсказка читателю – как следует читать книгу и чего в ней нельзя пропустить. Цель этой статьи – показать сам роман-идиллию как сложно организованную форму "словесного потока", захватывающего на своем пути массы разнородного материала.

Начнем с "погруженности" главного героя в слово. "Храпесидиями в семинарии назывались ягодицы. Было для этого еще одно слово, даже лучше первого: афедрон" (76). "Что такое порто-франко, Антон не понимал, но очень нравилось само слово" (77). «Слово "шизофреничка" Антону понравилось, в нем было много хороших звуков. Слова, которые ему нравились, он оставлял на вечер и шептал их, уже лежа под одеялом. "Шизофреничка", – повторил он, засыпая» (96). «Особенно нравилось Антону "молочное зеркало". Ничего были

и "седалищные бугры", но для шептанья перед сном они чем-то не подходили» (111). «На роль красителя я определил порошок с чудным названьем – "метилваилет", который до этого шел на чернила» (128). "Хлеб тоже пекли сами. По карточкам его давали раз в неделю, а то и реже, в остальные дни отоваривали пшеном, шрапнелью, полбой (каша из нее Антону нравилась – за названье)" (128). «Два дня Антон засыпал со словом "хромпик"» (130). "Ртуть, большую и малую стеклянные трубки принесла из лаборатории мама, потом их заплавляли на примусе, дня три все повторяли замечательные слова: вакуум, шкала, градуирование" (132). «"Презерватив" звучало хорошо, но, поколебавшись, для повторения перед засыпом Антон отдал предпочтенье недавно услышанному слову "псориаз". Псо-ри-аз» (139). Или: «Это было прекрасное название. Даже лучше, чем "Жизнь жужелиц". "Гоноррея у горрилл, – бормотал в тот вечер Антон, засыпая. – Гонорррея у горрриллл"» (212). "Антон запомнил много непонятных и звучных слов: номогенез, инцухт, гетерозиготный, полиаллельное. Фамилии упоминались тоже красивые: Шмальгаузен, Эмме, Бей-Биенко" (320). «И названье у кости было хорошее: малая берцовая. Лучшими были только два – грудинно-ключично-сосковая (вообще лучшее в мире) и тазобедренный, потому что про него были стихи: "И с ложа дивного привстав, Она изящно изогнула Свой тазобедренный сустав"» (366).

В книге без труда отыскиваются примеры такого – бескорыстно-поэтического – отношения к слову со стороны героя, когда звук предшествует смыслу, существует самодостаточно и независимо от него, и само произнесение слова становится актом скорее эстетическим, чем коммуникативным: не случайно Антон повторяет полюбившиеся ему слова, "засыпая", т. е. оставаясь наедине с собой.

Выразительный пример: в главе, которая называется "ООН", герой по имени Гурка ("Гурка гнул дуги", – говорит о нем автор, реализуя в трехсловном предложении звуковой потенциал имени) обучает Антона, "как действовать главным орудием лаптежного производства, называвшимся *кочедык*"[2]. "Холодея от восторга", Антон забрасывает Гурку вопросами, единственная цель которых – еще раз услышать заворожившее слово: "больше всех лаптей вместе взятых, настоящих и будущих, ему нравилось само слово и то, как Гурка его произносит, выдвигая на последнем слоге вперед челюсть, причем обтягивался кожею и заострялся его кадык – тоже хорошее слово, но попросить произнести его совсем уж не было никакого повода. Обучение лаптежному мастерству на этом закончилось" (178).

Впрочем, отделить неутилитарно-поэтическое от бытового и практического оказывается не просто. Это, если использовать метафору из рассказа Чехова "Студент", звенья "непрерывной" цепи – "дотронулся до одного конца, как дрогнул другой"[3]: "О структуре дед говорил часто, это красивое и полезное слово Антону очень нравилось, еще лучше звучало *структурирование*, которому помогали прекрасные животные – дождевые черви, в хорошей по-

чве их может быть несколько сот пудов на гектар, дед объяснял, почему они выползают после дождя на дорожки. Трудно было потом удержаться, чтобы не написать про это стихи" (308).

В приведенных отрывках речь идет о мальчике Антоне. Но и повзрослевшего героя отличает та же особенность. Не случайно же "человеком звука, или – лучше – мычания" называет автора "известный структуралист" (408).

Завороженность словом, конечно, не просто характерная черта героя, но движущая сила повествования. "Угол всегда рубили в обло с остатком – в лапу считалось недолговечно. Железная крыша роскошь, крыли тесом" (56). Можно, приняв на веру малопонятные термины, прочитать это как чисто профессиональное, техническое описание. А можно, заразившись звуковой восприимчивостью героя, просто повторять, независимо ни от какого смысла: "угол всегда рубили в обло", "железная крыша роскошь" – магические заклинания, фрагменты заумной поэзии.

Так же, например, и Стеллерова корова, о которой взволнованно повествует рассказчик, – не только "замечательное морское животное", безжалостно истребленное, но и врезающийся в память звуковой образ (364).

Вот как сам автор говорит об этом: "Мир не имел невербального существования, вещи не обладали предметной телесностью – они рисовались буквами, но это была не молчаливая буквенность – они звучали целостностью слова. И не одного – всплывала их вереница, весь синонимический ряд. Тяпка, сапка, цапка. Отделаться не удавалось, слова звенели в голове, он повторял и повторял их, пробуя на вкус; одни оказывались близки, другие враждебны, как прицепившийся репей" (406).

2

Поэтическое отношение к слову придает ему дополнительную нагрузку, заряжает добавочным потенциалом. В результате между словами появляются новые, не всегда предусмотренные сцепления и связи, а сквозь ткань прозаического повествования просвечивают нити расходящихся поэтических микросюжетов. Такие микросюжеты способны возникнуть на относительно малом пространстве: в рамках абзаца или даже отдельного предложения. Процитируем одно такое предложение, для наглядности разделив его на четыре относительно самостоятельных сегмента (деление подсказано авторской пунктуацией). Речь в предложении идет о бабке Антона – дворянке, даже в условиях советского Чебачинска продолжавшей несколько свысока относиться к "простонародью":

> Но ее жизнь от жизни этого простонародья отличалась мало или была даже тяжелее, в грязи она возилась больше, потому что не просто стирала

> белье на одиннадцать человек, а находила в себе силы его еще отбеливать и крахмалить;
>
> после этого оно целый день висело в палисаднике, полощась на ветру или колом застывая на морозе (накрахмаленное белье на морозе не сушилось – при низкой температуре, объясняла мама-химик, крахмал превращается в сахар и оно становится липким);
>
> скатерти, полотенца, простыни, наволочки пахли ветром и яблоневым цветом или снегом и морозным солнцем;
>
> белья такой живой свежести Антон не видел потом ни в профессорских домах в Америке, ни в пятизвездном отеле Баден-Бадена (27).

На первый взгляд, предложение не выходит за рамки бытописания. Кроме того, научная справка, произнесенная голосом мамы-химика, придает ему дополнительную объективность, даже суховатость. Но есть еще сочетание "живая свежесть", где эпитет может показаться избыточным (бывает, что ли, мертвая свежесть?), и именно поэтому привлекает внимание: вначале как выразительный звуковой образ (ЖиВая сВеЖесть), а затем – как важный семантический компонент. В самом деле, в границах предложения проглядывает сюжет сказочного преображения: на входе – "тяжесть" и грязь, в которой возилась бабка, на выходе – белизна, свежесть, распахнутость мира (будущее героя, Америка, Германия). Сказочность, однако, мнимая: метаморфоза подготовлена на уровне лексического соотнесения между *жизнью* бабки и *живой* свежестью. Иначе говоря: кроме логики прозаического нарратива, действует также логика поэтических сцеплений, согласно которой белизна снега и яблоневого цвета возникают в повествовании благодаря тому, что бабка находила в себе силы отбеливать белье. Свежесть, таким образом, "живая" еще и потому, что неотделима от бабкиной жизни. "Жизнь" бабки и "живая" свежесть напрямую, хотя и ненавязчиво, соотнесены друг с другом в границах поэтического микросюжета.

Главной единицей микросюжета становится обычно не предложение, а отдельный абзац (несколько соседних абзацев). Чтобы убедиться в этом, попробуем провести эксперимент. Цитаты, приведенной ниже, в тексте нет. Это – монтаж, составленный из первых предложений следующих друг за другом абзацев (глава "Псы"):

> По шоссе от Судака на Новый Свет бежал пес. Вы замечали, что сущность животного вернее всего выявляется в беге? Но никто не бежит так осмысленно, как бежит пес. В глазах Антона этот целеполагающий песий бег был недосягаемым образцом своего пути, дела, жизни (360-361).

Начальные предложения, как видим, соединяются безо всякого зазора. С точки зрения словесной экономии, никакого наполнения между ними и не требуется. Если же мы посмотрим на эти наполнения, то окажется, что часто они ведут не к следующему абзацу, а в сторону от него, следуя логике

непринужденного разговора, пришедшихся случайно к слову воспоминаний, ассоциаций[4]. Можно сказать, что каждый из абзацев наделяется потенцией – не обязательно реализующейся – самостоятельного микросюжета, с характерной для него жанровой окраской (вставная новелла, анекдот, стихотворение в прозе, комментарий, маленький научный трактат, научная справка и т. д.).

"Никогда он не испытывал такого наслажденья от чтения статьи или писанья своей, как от рытья серьезной ямы. Яма – это искусство. Яма – это наука" (147). Снова перед нами монтаж: в реальности каждое из трех предложений развивает на пространстве небольшого абзаца заявленную тему: яма как наслаждение, яма как искусство, яма как наука. Ср. аналогичный монтаж начальных предложений из главы "Озеро":

> Ныряли с Круглого Камня, или просто с Круглого, – было известно, что там глубина ровно пять саженей. Докупывались до синевы и зубного лязга, долго отогревались на горячем песке. Плавали не только вдоль берега, однажды сплавали на Зеленый остров, до которого было с полкилометра. Дождь не смущал, купаться в хороший ливень было особенно приятно... (257)

В промежутках – вставные и вполне самостоятельные микроновеллы: про кочегара Никиту, который предлагал проколоть "огромной медной иглой" барабанные перепонки, чтобы можно было лучше нырять, про Борьку Корму, чьи мощные щелчки-"щелобаны" вызывают литературную ассоциацию с пушкинским Балдой, в последнем из абзацев коротко упоминается еще один литературный персонаж – гаршинская лягушка-путешественница, которой, как и мальчишкам, очень нравилось купаться в "хороший ливень".

Микросюжеты разветвляют линейное повествование, заставляют его постоянно сбиваться с курса, ходить кругами, обживать неизведанные территории (тематические, стилистические, жанровые) и возвращаться к оставленному месту с новым семантическим багажом.

В той же главе "Озеро" два соседних абзаца начинаются с анафорических зачинов: "Озеро Чебачье было большое" (246), "Озеро было необычайной красоты" (247). Несколько страниц спустя – после вереницы разножанровых (описательных, познавательных, анекдотичных) микросюжетов – автор возвращается к лирической интонации, начиная три следующих друг за другом абзаца полюбившейся конструкцией: "Озеро всегда было пустынно...", "Озеро было чистое...", "Озеро было рыбное..." (251). Затем, в двух абзацах, новый перебив – скачок из прошлого в настоящее, от озера, каким оно "было" к тому, каким оно стало ("возрастающая захламленность берегов"), обстоятельный, в связи с этим, пересказ написанной Антоном для "Литературной газеты" статьи "О природолюбии бедности". А после, с нового абзаца, возвращение лирической темы (и той же конструкции): "Озеро было холодное: со дна били ключи" (252).

Особенно показателен абзац, начинающийся с предложения "Мечты осуществлялись" (глава "Клава и Валя", 51), после которого следует законченная шестнадцатистрочная новелла о дедовых карманных швейцарских часах "с щелкающей крышкой и календарем": внук долго мечтал об этих часах, наконец получил их в подарок, случайно уронил в Сандуновских банях, часы сломались, и никто потом не брался их починить. После того как история рассказана, повествование, подобно секундной стрелке, возвращается к исходной точке: следующий абзац начинается с того же предложения ("Мечты осуществлялись").

Такие отступления в сторону неправильно даже называть отступлениями, потому что, в большой степени, они определяют принцип построения книги и ее поэтическое содержание. Вспомогательными являются не эти – как бы факультативные – сюжеты, а традиционные фабульные ходы и мотивировки (приезд и отъезд героя, данное ему поручение и т. д.), служащие, в конечном счете, только предлогом для введения нового и часто вполне самостоятельного материала. Вот, например, герой хочет перевестись с исторического факультета на филологический. В телефонном разговоре родители стараются его переубедить: "Мама сказала, что он, конечно, всегда интересовался литературой, но больше всего любил исторические романы. – Какая филология? – кричал в трубку отец. – Ты историк, историк! Эти твои тетрадки, картотеки! А газеты прошлого века?" (глава "Встреча друзей", 409-410). С фабульной точки зрения, предложение "Родители не сказали ничего нового, но Антон немного успокоился" должно было бы следовать сразу после этой реплики. Их, однако, разделяет достаточно подробное описание содержимого тетрадок ("Самые сильные и необыкновенное", "История вещей") с никак не относящимися к переводу на филологический факультет фактами и специальный абзац, посвященный газетам "прошлого и начала текущего века" (щедро перечисляются их реальные, часто очень колоритные, названия, цитируются тексты некоторых объявлений). Ясно, что именно этот, как бы необязательный, материал и является главным, а телефонный звонок и реакция родителей служат только мотивировкой его введения.

3

Каждый из микросюжетов-абзацев, в свою очередь, оказывается многосоставным и неоднородным миром, в котором происходят сложные стилистические процессы. Это важная особенность книги, и на ней надо остановиться подробнее.

Вот один такого рода абзац из главы "Псы", начинающийся откровенно лирическим вопрошанием (речь идет о псе): "Куда он бегал и зачем? Навестить друга-пса? Нет, он бегал к ней, своей песьей подруге, а теперь возвра-

щался домой – так Антон рассказывал про него еще одной женщине" (362). А теперь – окончание этого абзаца: "И даже Австралия присоединилась к держателям дромадеров и одногорбых бактрианов, хотя и тех и других там сроду не было. И только у нас верблюжье поголовье сокращается" (363). Каким образом оказывается возможным подобный скачок от поэтической риторики начальных вопросов к словно выхваченным из советских газет оборотам "присоединилась к держателям" и "поголовье сокращается" в соседстве с совсем уж экзотическими "дромадерами" и "бактрианами"?

Рассмотрим абзац внимательней. Итак, во время прогулок Антон рассказывает своей спутнице про бегущего пса. История пса тут же перетекает в историю об "одиноком тепловозе" и машинисте – своеобразном лирическом двойнике пса и героя – который "ехал к своей возлюбленной" на этом тепловозе. "Она верила, а потом Антон рассказал ей про бегущего пса, и они вместе пытались проникнуть в песью душу..." Следует упоминание о верблюдах, кажущееся вначале проходным и всего лишь отдающим дань экзотике. Вводится оно как бы случайно: повествователь рассказывает женщине о мечте стать автором брошюры, «которая называлась бы "Псы" или, по крайности, "Верблюды"». Постепенно, однако, микросюжет о верблюдах разрастается, заслоняя собой тему псов и перетекает в пламенные – с цифрами и научными терминами – выкладки о пользе верблюдоводства, своего рода доклад на каком-нибудь симпозиуме или совещании. Словно предвосхищая реакцию неподготовленного читателя, на которого вместо любовной истории обрушивается поток малопонятных терминов и статистических данных, автор в следующем абзаце осуществляет "перенос" негативной реакции на образ спутницы героя, отказывающейся продолжать свидание.

Новый абзац из той же главы начинается так: "Мы с Васькой Гагиным любили верблюдов". Набравшая, казалось бы, неостановимую скорость тема верблюдов тут же перебивается отступлением о другом "зверье". В частности, вводится новый запоминающийся персонаж – "скворчиная мамаша", которая, согласно клятвам друга героя, Васьки Гагина, откликается на кличку "Вера". Возвращение к верблюдам осуществляется уже в другом жанре – сценка с натуры: реальные верблюды на улице Чебачинска, за которыми с криком бегут и которых дразнят – Антону это кажется оскорбительным – местные жители. Замыкает абзац описание маленького верблюжонка, который "трусил" весной за верблюдицей: "...горбик у него уже виднелся, а если верблюжонок был уже большенький, второгодок, то у него в перемычке между ноздрями торчала перпендикулярно морде палочка – джида, чтобы не зарастала проколотая там дырка" (364). Здесь о верблюдах говорит уже не страстный ученый-эколог, как в предыдущем абзаце, – интонация нежно-материнская (вспомним только что упомянутую "скворчиную мамашу"), как если бы это был голос самой верблюдицы, описывающей свое чадо. И тут же – в следующем, замыкающем абзац предложении – мгновенное переключение жанрового регистра,

энциклопедическая справка, необходимая для непросвещенного читателя: "Джиду делали из саксаула, который не гниет от слюны и соплей, через год ее вынимали". Надо ли доказывать, что интонация материнского умиления, набрав силу, распространяется и на это предложение-справку, преображая в том числе такие непоэтические слова как "слюна" и "сопли"?

Переключение стилистического регистра – плавное или достаточно резкое – может быть особенно ощутимо на границе соседних абзацев. Абзац, начинающийся: "На озеро мы с Васькой Гагиным направлялись с утра", заканчивается: "...плыли вдоль берега, плылось хорошо, выходили где хотели, грелись на солнышке, плыли дальше, снова выходя в любой приглянувшейся бухточке" (глава "Озеро", 256). Интимная, домашняя интонация ("солнышко", "бухточка") тут же сменяется интонацией легендарного сказания в первом предложении следующего абзаца, развивающего – но уже в другом стилистическом ключе – мотив плавания: "Так когда-то плыли на триремах или под парусом вдоль берега ласкового Средиземного моря, высаживались на любом пустынном берегу, жили там день, неделю, месяц, могли остаться навсегда, основать город". Интонация другая, но сходство синтаксических конструкций – отсутствие подлежащего – обеспечивает плавное перетекание из одного стилистического плана в другой. Заканчивается абзац цитатой из "поэта" (это А.К. Толстой, но источник, что характерно для книги, не раскрывается – см. об этом ниже): "Конь мой, конь, славянский конь, дикий, непокорный!" После этой цитаты начало нового, возвращающего в современность, абзаца возникает уже в поэтическом ореоле: "Ныряли с Круглого Камня, или просто с Круглого..." (257). Снова обращает внимание отсутствие подлежащего: опущенное "они" теперь может подразумевать не только мальчишек, которые больше всего ценили "непривязанность к вещам, к месту, свободу передвижения", но и "не связанного дорогою" князя, и поэта, скачущего по "все еще пустынному, свободному полю". Разведенные во времени образы становятся лирическими двойниками, они как бы просвечивают друг сквозь друга.

А вот окончание еще одного абзаца из той же главы, речь в котором идет о прибрежных валунах: "Антону плиты напоминали груды матрасов во дворе военкомата перед отъездом солдат в летние лагеря" (249). Упоминание военкомата – снова как бы случайное – вызывает к жизни новый, занимающий три следующих абзаца сюжет анекдотического характера о том, как по приказу майора Еднерала (для большего звукового колорита упоминается также капитан по фамилии Кибаленко-Котырло) выкрасили в зеленый цвет валуны к приезду маршала Булганина. Заканчивается сюжет в соответствующем тоне: "Положили считать, что такое улучшение пейзажа маршал одобрил" (250). И тут же, без всякой стилистической подготовки, новый абзац возвращает к прежней, окрашенной в лирические полутона, описательности.

Источником микросюжета может служить колебание образа главного героя между формами первого и третьего лица. Проанализируем в этой связи

небольшой отрывок из последней главы. Антон опоздал на похороны деда; приехав в Чебачинск, он вместе с теткой отправляется на кладбище. В начале повествование ведется в третьем лице – подчеркнуто объективное, пытающееся скрыть эмоции: "Подошли к дедовой могиле. Тетка перекрестилась. – Ну, что скажешь нам? Антон, не понимая, смотрел на глинистый, начавший подсыхать могильный холм, на расплывшуюся надпись на ленте. Цветов не было – видимо, сразу украли" (504). Далее, с абзаца, переключение жанрового регистра – своеобразная эпитафия, торжественная, сдержанно поэтичная, соединяющая прошлое и настоящее, пространственный "верх" и "низ", природное и духовное: "Здесь лежит тот, кого он помнит с тех пор, как помнит себя, у кого он, слушая его рассказы, часами сидел на коленях, кто учил читать, копать, писать, видеть растение, облако, слышать птицу и слово..." (отметим, как преображается стандартное сочетание "читать, писать" благодаря тому, что в середине оказывается неожиданный в этом ряду глагол "копать"). После точки с запятой голос повествователя окрашивается в более интимные тона: "любой день детства невспоминаем без него"; кроме того, книжная форма "невспоминаем" отзывается голосом самого деда, его живым присутствием. Именно в этот момент автор оставляет третье лицо ("он") за дедом, начиная говорить от своего собственного имени: "И без него я был бы не я". Вместе с формой первого лица вырывается наружу энергия сдерживавшегося лирического выплеска: «Почему я, хотя думал так всегда, никогда это ему не сказал? Казалось глупым произнести "Благодарю тебя за то, что..." Но гораздо глупее было не произносить ничего. Зачем я спорил с ним, когда уже понимал все? Из ложного чувства самостоятельности? Чтобы в чем-то убедить себя? Как, наверно, огорчался дед, что *его* внук поддался советскому вранью. Дед, я не поддался! Ты слышишь меня? Я ненавижу, я люблю то же, что и ты. Ты был прав во всем!» (Там же). В конце, как видим, возникает ощущение реального диалога с дедом: так же, как 'он' повествователя до этого трансформировалось в 'я', 'он' деда преобразуется в 'ты'. В этом, по-видимому, и состоит смысловой итог данного микросюжета.

4

Выделение подобных микросюжетов в какой-то мере условно. Книга – не собрание отдельных "записей" и не "опавшие листья"; графических отбивок и пауз между микросюжетами нет. Но укорененные в своем контексте, они обладают относительной самостоятельностью, потенциалом мобильности. Последнее качество подтверждается читательским восприятием – необходимый эпизод, если не помнишь точной страницы, отыскать не так просто: в принципе он может быть обнаружен в любом месте, независимо от названия главы.

Деление на главы является единственным в книге делением текста. Но и здесь действует тот же принцип, что с отдельными микросюжетами: с одной стороны, каждая глава может читаться отдельно, а с другой – четкой границы между главами нет, окончания их часто так же условны, как прописка эпизода в конкретной главе.

То же и с порядком глав: он имеет композиционную логику, но не является жестким. В принципе можно представить и альтернативную композицию: переставленные или даже пропущенные (как при журнальной публикации)[5] главы все-таки не разрушают другого, более важного, единства, которое и определяет сущность книги – единства "словесного потока", захватывающего на своем пути массы разнородного материала. Поэтому законченность (относительная, конечно) отдельных микросюжетов накладывается на противоположный принцип – разомкнутости повествования в целом. Более того: вполне самостоятельный и законченный микросюжет постоянно "дописывается" последующим движением повествования. Например, упоминавшийся эпизод с разбившимися часами деда (всего лишь "несчастный случай", инцидент) получает в контексте целого символические обертоны: распавшаяся связь времен, невольная вина внука, взявшегося эту связь восстановить.

Вместе с микросюжетами в поток вовлекаются жанры. Мемуар и физиологический очерк, жанровая сценка, анекдот (бытовой, исторический), удивительный факт и комментарий к хорошо известному факту, рецепт изготовления, инструкция по применению, стихотворение в прозе, газетное объявление, энциклопедическая или научная справка, проповедь и пародия, эпистолярий и эпитафия, романс (высокий, жестокий), обсценная частушка и гимн – все поглощается этим потоком, усваивается им и находит в нем свое место. При этом проницаемой становится граница не только между различными жанрами, но и между своим и чужим словом.

Показать, как осуществляется в тексте стирание границ между своим и чужим словом, можно на примере авторской работы с цитатами. Характерный прием – цитата, которую сам автор выделяет курсивом: "С Каменухи открывался вид на все семь озер округи. За ней – смешанный лес, в нем сумрачно, *смолой и земляникой пахнет темный бор*, у подножия сосен смыкаются зонтики папоротников, как зонты на Трафальгарской площади в дождливый день, написал бы писатель одесской метафорической школы" (249).

Набранное курсивом – "разритмизированная" цитата из баллады "Илья Муромец" А.К. Толстого. Цитатность, однако, не очевидна, кавычек нет, выделенный курсивом текст не выбивается стилистически и интонационно из общего потока. Также и приписанное "одесской школе" сравнение папоротников с зонтами – своеобразная полуцитата, пограничье между своим и чужим словом.

Чуть ниже читаем: «Попадались скалы, сложенные из гигантских плоских плит; бабка бы сказала, что эти скалы похожи на обкусанный со всех

сторон невоспитанным гостем торт "Наполеон"» (Там же). Вновь автор передает авторство поэтического образа другому лицу – на этот раз бабке, чей голос отчетливо слышится в выражении "невоспитанный гость". Но так ли уж далеко поэтическое зрение воспитанницы института благородных девиц (сравнение скалы с обкусанным тортом) от того, что свойственно одесской метафорической школе?

Продолжим с "курсивными" цитатами: "Все это, сбиваясь, повторяясь, поражаясь, почему никто не понимает такой очевидности, *волнуясь и спеша*, Антон, как обычно, изложил Юрику" (436). Не будь "волнуясь и спеша" набрано курсивом, оно вряд ли бы привлекло внимание и было распознано как цитата – по всей видимости, из некрасовского стихотворения "Памяти Белинского". Кавычки, которые бы бесспорно свидетельствовали о цитатности, однако, снова не поставлены (имя Некрасова, конечно, не названо тоже). Это и цитата, и нет: слово и жест, переставшие быть чужими, но и не утратившие изначального авторства, находящиеся в ситуации пограничья. За стилистическим приемом – важный для книги идеологический мотив: умолкшие голоса продолжают звучать, их живое и говорящее присутствие по-прежнему ощутимо. Ср. аналогичный пример (курсив, отсутствие кавычек и имени автора), где ассимиляции подвергается ахматовская строчка: "Как долговечны предметы – колья, жерди, палки и *даже ветхие скворешни* – все покосилось, почернело, но стоит" (187).

Цитатность в книге одинаково удалена от игровой интертекстуальности и академизма. Строчки стихов и прозы растворены в крови повествователя и в окружающем его пейзаже. Отделить мир литературы от материального мира представляется невозможным.

Вот характерный пример. Герой едет в автобусе из Москвы до "Горького-Нижнего", как называет этот город брат деда, Первый протоирей Горьковского кафедрального собора : «В окно Антон старался не смотреть, ибо сильно подозревал, что в голове застучит текст "Эти бедные селенья, эта нищая природа, край родной долготерпенья, край ты русского народа", на который, уступая в ритме, но не в энергии, будет наплывать другой, столь же недалеко лежащий: "Едва отъехали от города, как пошли писать чушь и дичь по обе стороны дороги"» (454). Цитаты из Тютчева и Гоголя (в обоих случаях характерно неточные, без академической сверки) – неотъемлемая часть пейзажа, точнее говоря, звуковая дорожка, накладывающаяся на видимый, сиюминутный образ мира.

Можно привести пример авторской саморефлексии по этому поводу: "Дома в Москве уже все было по-зимнему... Зима была не при чем, но когда он избавится, когда я избавлюсь, избавлюсь ли вообще и надо ль избавляться от этих мириад строк и стихов, которые толпятся в голове и непрошено всплывают по всякому поводу и без всякого повода" (267). Даже искушенный читатель не сразу распознает в первом предложении цитату из "Дамы с собачкой", совсем

уже "одомашненную" и присвоенную повествователем: отсутствуют не только кавычки, но и курсив. Кажется, что и сам рассказчик не сразу спохватывается, что говорит чужим голосом. Но в том-то и дело, что уже не совсем чужим. Вспомним уже цитировавшееся: "Озеро Чебачье было большое". С одной стороны, предельная простота, бесхитростная непосредственность детского взгляда. А с другой – может ли автор "Поэтики Чехова" забыть описание из "ученической тетради", которое, согласно воспоминаниям Бунина, Чехов считал образцовым: "Море было большое"?[6] Наивность, таким образом, отсвечивает литературной искушенностью, и голос безымянного гимназиста чеховских времен вплетается в многоголосое повествование.

Процитируем выразительное – безглагольное и одновременно полное движения – предложение из главы "Псы", в котором автор иллюстрирует свой тезис о том, что "сущность животного вернее всего выявляется в беге": "Тяжелый бег коровы, оторванной от своего мирного занятия, мощный топот склонившего до земли рога рассерженного бугая, бестолковый бег овец, пыхтящая трусца служащего с портфелем, скачки невесомых козлят на сухих копытцах, хитроватая, поросячья, косая побежка ежа" (360). В действии здесь описанный Чудаковым-филологом прием ассимиляции, характерный для чеховских перечислений[7]. Кто, например, станет возражать против "служащего с портфелем", затесавшегося между овцами и козлятами? Занесение служащего в ряд животных, конечно, не снижение образа, эффект скорее противоположный: служащий, а заодно и его портфель, обретают статус природности. Козлята же, "невесомые", "на сухих копытцах", как будто дематериализуются, становятся воздушными и загадочными существами. Выхваченный с натуры эпитет "бестолковый" в описании бега овец способен, может быть, окликнуть "бестолковое овечье тепло" из стихотворения Мандельштама ("Кому зима – арак и пунш голубоглазый..."), выявив тем самым свою цитатную изнанку. Описание предстает живым, пластичным, первородным, а одновременно – основательно настоянным на литературных источниках. В художественном мире книги здесь нет противоречия. Вся она, в сущности, разворачивается в пространстве между двумя поэтическими строчками: блоковской, вынесенной в название ("Ложится мгла на старые ступени"), и некрасовской ("Немота перед кончиною подобает христианину") – последние слова деда и последнее предложение романа, выделенное автором в абзац.

Характерно, что на равных с цитатами из большой литературы выступают фрагменты "низовой" поэзии, так же как не выветривающиеся из памяти (и кажется, что по-своему тоже дорогие) строки из советского поэтического репертуара, то, что сам повествователь называет "прицепившимся репеем". Но действительно ли он хочет избавиться от этого "репея"? Яркий пример – цитируемая строчка Щипачева (автор опять-таки не назван): "Из бронзы Ленин. Тополя в пыли". Вначале рассказчик подробно описывает, с какими трудностями ему удалось изгнать навязчивую строчку из своей памяти (406-407), а затем, как

будто не в силах справиться с искушением, заканчивает главу этой самой строчкой, выделяя ее в абзац и закрепляя тем самым в сознании читателя (421).

5

Работа повествователя с цитатами – только частный случай общей ассимиляции голосов, нивелирования границы между своим и чужим словом. Один из наиболее важных голосов, безусловно, принадлежит деду. В последней главе дается его речевой портрет:

> В памяти всплывали какие-то мелочи. Его словечки, фразы: духовник деда был человек *богозванный*, а не сделавший карьеры старик дьякон – *дерзнословный*; в семинарии все учили *вдолбяжку*; курсив дед именовал *искосом*; маленького Антона любил за *кротконравность*; о соседе говорилось не "глупый", а *маломудрый*; парторг Гонюков был *злохитростен*; лысенковцы назывались не подонки, а *поддонки*, что было, конечно, не в пример обиднее. Свойство отца Антона всегда чем-нибудь восхищаться <...> дед именовал словом *адмирация*, видимо семинарским – его не оказалось ни в одном словаре. Любил выразиться изысканно (*разменяться письмами*) или возвышенно: "В прошлую ночь не свел века с веком". Самые сильные его ругательства были: *чернь безмозглая* (про советскую номенклатуру) и *животное* (бабка ругалась – *собачье мясо*) (504).

Знаменательно, что такого рода "словечки" постоянно возникают в речи самого повествователя. Иногда это мотивировано тем, что речь ведется о деде, хотя и от лица повествователя. Например, предложение «В календаре про Александра Невского было сказано просто "князь", а дед именовал его святым и благоверным...» – не просто констатация факта: исходящее от повествователя "именовал" принадлежит к речевому репертуару деда, произносится его голосом (271). Аналогично в предложении "Дед считал, что коня изничтожили рано" (260), благодаря характерному слову "изничтожили", воспроизводится не просто мнение, но живой голос деда. Даже там, где повествователь только пересказывает слова деда, он старается придать пересказу колорит прямой речи (курсив здесь и далее – наш): "Дед сказал Кацису: работать он будет с *тщанием и удовольствием*, но стар куда-то ехать, селиться в общежитиях, в коих не живал с семинарии, то есть с девяностых годов прошлого века" (479).

Стоит заметить, как часто архаичное "кой" возникает в речи повествователя без связи с образом деда: "К молоку полагались бублики, кои он приносил откуда-то из дальнего угла котельной..." (150); "Завидовал я даже сыну Устьи, коего мать тоже стригла сама огромными овечьими ножницами..." (162); «На третьем этаже нашей хрущобы жила пара, союз которой был обязан их псам, во время выгуливания коих они и познакомились. Я прозвал их Собачкиными, и Даша однажды позвонилась к ним в дверь и спросила: "А Собачкины здесь

живут?"» (*375*). В последнем примере "кои" звучит особенно архаично – в контексте "хрущоб" и московской семейной жизни повзрослевшего героя, но автор не боится подобных инородных вкраплений. Наоборот, их использование является его постоянной речевой тактикой:

> По вечерам они сидели с отцом под яблоней в подаренных Гуркой креслах из причудливо изогнувшихся сучьев (похожие, стоимостью в большие тысячи, я потом видел в отделах авторских работ московских магазинов). Я вызывался на работу, *коей в иное время был большой ненавидец*, – полоть грядки, чтобы находиться поблизости и не упустить момент, когда стрельнет шампанское, и проследить, куда упадет взлетевшая выше деревьев пробка" (486).

Кажется, что сам автор, подобно Гурке, "причудливо изгибает" гладкое течение речи. Снова перед нами не просто стилистический перебив, не только использование колоритного оборота, а голос деда, отчетливо присутствующий в голосе внука-рассказчика. Ср. другие аналогичные примеры: "В особенных сарайных убегах копились зола, гашёная известь, доломит *и прочий земле удобрительный припас*" (121); "Для большей *светлоты* на стекло надевали в виде абажура двойной тетрадный лист с дырой посредине. И *посейчас*, когда на даче отключают свет…" (136); "Сучонка была настолько типической Жучкой, что иначе ее *наречь* было нельзя никак" (376); "Но однажды *в изыскании* средств на книги забрезжила некая нетривиальная возможность" (399); "Жизнь требовала изобретательности *изощренной и неусыпной*" (476).

Также и нередкие в книге публицистические отступления теряют свою прямолинейность и становятся многокрасочными, благодаря наложению голосов в авторском голосе: "Человек прошлых эпох, пообедав на лоне природы, свой бурдюк, тыквенную бутылку, погребец увозил обратно. Наш современник бросает целлофановый мешок, пластиковый баллон, коробку на этом самом лоне. Раньше тара служила многажды, теперь – единожды и все более к этому стремится" (435). Первое предложение – в тоне и духе деда, второе – современного человека (ироническое переосмысление слова "лоно"). Но затем – третье предложение – голос самого деда. Строй его мысли и речи различим и в следующем авторском рассуждении: "Вещь человек принимает в свою душу. Даже старец, ушедший в пустынь, любит свое стило, кожаный переплет своей единственной книги" (Там же). Иногда голос деда почти незаметно окрашивает, стилизует речь повествователя. См. характерное, от лица автора, предложение: "У человека все смелее отымают вещи привычные и любимые" (Там же). Вся сила и драматизм высказывания исчезнут, если заменить дедово "отымают" обычным "отнимать".

"Так было всегда, когда Антон уходил от деда, – диалог с ним продолжался, и Антон не глядел по сторонам" (54). Весь речевой строй книги является подтверждением этого непрекращающегося диалога.

Речь повествователя окрашивается не только голосом деда, но и голосами других героев. Например, в рассказе о сапожнике дяде Деме отчетливо слышится голос этого персонажа: "От ссылки все ж не ушел: по доносу мастера при конвейере, которому сказал, что задник прошит, ровно кто пахал, а не тачал и что за такую прошву в Кимрах хозяин бил сапожной колодкой по башке, получил пять лет по рогам (клевета на советское производство) и попал в Чебачинск..." (428). А вот как автор повествует об Ефросинье Ионовне Сидельцевой, купчихе: "И с тех пор полюбила Антона на всю жизнь; коли он долго не приезжал, просила Глафиру звонить в телефон, чтоб явился поскорей, да не вечером, а в обед, когда все на службе" (432). Снова можно видеть, как в рассказе о героине начинает звучать ее собственный голос, воспроизводится характерный для нее словарь, грамматические конструкции ("звонить в телефон").

"Позже, в Москве, мама не уставала удивляться, почему батоны черствеют на второй день. Не может быть, чтобы специалисты не знали, что черствение связано с ретроградацией крахмала – его обратным переходом из аморфной в кристаллическую форму и что чем лучше хлеб пропечен, чем он пористей, чем больше в нем клейковины, тем медленнее он стареет. Наш хлеб был мягким неделю" (129). Объективный голос повествователя заглушается профессиональным и в то же время эмоционально окрашенным ("не может быть") голосом мамы-химика во втором предложении. Третье предложение – по контрасту со вторым короткое (к тому же три первых слова односложные) – возвращает к перспективе повествователя. Сразу же, однако, что характерно для книги в целом, вводится перспектива нового рассказчика с угадываемыми, хотя и не обозначенными четко, особенностями его голоса: "Егорычев рассказал, как булочник Филиппов проверял работу своих пекарей: постилал салфетку и садился на булку или калач. Если изделие потом принимало прежнюю форму, значит, хлеб *хорош*". Затем – новое возвращение к перспективе повествователя, но теперь это уже не объективный взрослый рассказчик, а мальчик со своим собственным голосом: "Антону *сильно* захотелось сесть на теплый каравай, но бабка сказала, что это кощунство". Последнее же слово ("кощунство"), хотя и не взято в кавычки, является прямой речью бабки, иначе говоря, добавляет к сложному составу повествования еще один живой голос, новую смысловую перспективу.

На той же странице:

> Кожевенным производством как химик руководила мама. Но сама обработка кож считалась делом мужским. И то: нижний, защитный слой всякой кожи – мездру, клетчатку стругали специальной приспособой наподобие рубанка-шерхебеля, только с полукруглым жалом, отточенным до такой остроты, что им можно было состругать шрифт с журнальной обложки, потом осаживали молотком" (Там же).

Начиная с характерного "и то", объективно-нейтральное повествование первых двух предложений окрашивается в новые тона: кажется, что слово теперь берет один из мужчин, занимавшихся обработкой кож.

Даже в описаниях животных (псов, верблюдов, морских коров) проглядывает их собственная перспектива, накладывающаяся на перспективу повествователя.

> Антон почти всех знал в лицо, подзывал и гладил, в школу выходил сильно заранее, чтоб пообщаться со знакомыми, которым приносил по косточке и которые ждали его в своих подворотнях; некоторые норовили выбечь сразу, положить лапы на грудь и облизать физиономию; другие сдерживали свои чувства и только по шевелению травы в области нахожденья хвоста можно было об них догадаться" (365).

Рассказчик настолько интимно чувствует псов, так непринужденно их очеловечивает ("знал в лицо", "пообщаться со знакомыми", "сдерживали чувства"), что "косточка", "выбечь", "облизать физиономию" кажутся переводом с их собственного языка. Также и в рассказе о морских коровах сквозь речь автора как будто проступает еще чей-то голос (ребенка? самих этих животных, умей они разговаривать?): "Питались морские коровы водорослями, паслись у самого берега, были мирные и доверчивые, с любопытством смотрели они на людей своими кроткими круглыми глазами на усатых мордках и как будто просились, чтобы их одомашнили и доили, как коров сухопутных. Но люди их убивали и убивали, пока не перебили совсем" (364-365).

6

Голос автора – во многом голос главного героя, Антона Стремоухова, в чьем тоне и духе повествование ведется.

Единого, рельефно проступающего образа главного героя в книге нет. Дело не только в постоянном колебании между формами третьего и первого лица. Как мы уже могли убедиться, 'он' и 'я' также оказываются разноликими и текучими, принимающими интонационную окраску, необходимую в данный момент повествования. Несмотря на эту текучесть, можно выделить наиболее важные репрезентации главного героя.

Есть герой – пытливый мальчик, жадно впитывающий разговоры старших, слету запоминающий наизусть "все подряд" и "что ни попадя", чтобы передать это "все" читателю со стенографической точностью. Есть герой-практик: искушенный землекоп и землепроходец, знаток редких ремесел и утраченных навыков. Есть герой – визионер, способный силой воображения трансформировать действительность ("На месте домишки Усти стояла панельная пятиэтажка. Когда я уходил из переулка, пятиэтажка расплылась и

растаяла; ее место опять и навсегда заняла похилившаяся хибарка Усти", 57). Есть герой – интеллектуал: гуманитарий, естественник. Есть герой – критик нравов и экологический публицист. Не удивительно, что почти на соседних страницах можно отыскать противоречащие друг другу и одинаково авторитетные обобщения:

> Русская провинция! Как периферия литературная – иллюстрированный журнал, газета, малая пресса всегда была холодильником жанров, не сохранившихся в большой литературе – романтической повести, физиологического очерка, мелодрамы, – так периферия географическая, русская провинция сохранила чтение вслух, лоскутные одеяла, рукописные альбомы со стихами от Марлинского до Мережковского, письма на десяти страницах, обеды под липами, старинные романсы, фикусы в кадках, вышивки гладью, фотографии в рамках и застольное пение хором (54).
>
> Русская провинция. Что может быть тупее ее анекдотов про Пушкина, про Крылова, про композиторов: поел Мясковского, запил Чайковским, сел, образовалась Могучая кучка, достал Листа... (60).

Так же широк эмоциональный спектр. Стоит перевернуть страницу – и герой-жизнелюб уступит место отшельнику: "Стремоухов Антон был человек недиалогический, свободно и просто он вступал в общенье лишь с землей, камнем, снегом, деревом, железом – косной материей вообще" (386). Поэтому же рядом с героем витальным и неутомимым, обученным навыкам выживания в любых, самых экстремальных, обстоятельствах, возникает герой чувствительный, причем чувствительность его временами граничит с нежизнеспособностью. Показательно, как часто на страницах романа мы застаем мальчика Антона плачущим "полночи" под одеялом после столкновения – чаще даже не прямого, а через посредство чьих-то рассказов, книг – с жестокостью и несправедливостью мира. Сюда же относится и "прустовский" эпизод: "Наказаний у деда было два: не буду гладить тебя по головке и – не поцелую на ночь. Второе было самое тяжелое; когда дед его однажды применил, Антон до полуночи рыдал" (76). Речь, подчеркнем, идет не только о ребенке. Уже взрослый герой выбегает из театрального зала, когда на сцене изображается дуэль Пушкина (413), и "почти заболевает" каждый год в годовщину его смерти (497). Точно так же он в прямом смысле "заболевает" после каждой встречи с какой-нибудь постаревшей знакомой, которую помнит молодой и красивой (347). Этот герой так и не может примириться с миром, в котором действуют неумолимые законы времени и Пушкин может быть убит. Впрочем, речь идет не только о Пушкине, бывших красавицах или любимых профессорах. "Жаль было уже умерших всех" – вырвавшееся на одной из последних страниц признание, остающийся без ответа укор миропорядку и естественному ходу вещей (498).

Каждая из таких репрезентаций скорее намечена, чем завершена, и автор, по-видимому, не стремился "подогнать" их друг к другу. Главный герой не

столько лицо, сколько магнитное поле, притягивающее разрозненные и разнородные элементы, скорее не характер, а поэтический импульс – отвоевать у забвения как можно больше голосов, "всех поименно назвать", говоря словами "Реквиема" Анны Ахматовой. "Все" здесь не только люди, но и уничтоженная много лет назад Стеллерова корова, галапагосские двухметровые черепахи, конь Мальчик и безымянные лошади, которых, спустив в шахту, "оставляли там навсегда", верблюды, пять псов Буянов – каждый со своей несчастливой судьбой, скворчиная мамаша Вера, истребляемые леса и озера, вещи, которые все смелее "отымают" у человека и без которых он перестает быть собой, утраченные навыки, умения, рецепты, несправедливо забытые слова и обороты.

Отсюда – отмеченная выше разомкнутость повествования, оставляющая место для новых и новых имен, названий, фактов. Разомкнутость проявляется на уровне отдельных глав и книги в целом, вплоть до последнего момента – смерти деда, ставящей в романе точку образом финальной "немоты".

Мир, который описан в романе, обречен не только на исчезновение ("И все они умерли" – название последней главы), но и на забвение. "От нее не осталось ничего: ни ее тетрадок, ни ее икон", – сказано о старшей дочери деда Тамаре (18). "Вскоре он умер. Его бумаги квартирная хозяйка отдала за банку соленых огурцов торговке Мане Делец на кульки", – говорится о другом герое (227). Последний аккорд: бумаги деда сожжены после его смерти, от толстой записной книжки, куда дед "вперемежку" заносил и выписки из книг, и свои мысли, остался только "выпавший листок" (502). Связь времен порвалась: даже внучке героя мир его детства "не нужен" (280). Антон Стремоухов – последний, кто помнит и может рассказать. Отсюда, может быть, и название романа, в котором, однако, важен не только общий смысл; значима также ситуация пограничья, выраженная глагольной формой настоящего времени: мгла "ложится", а не "легла", иначе говоря, исчезающий мир все еще различим, он еще может быть восстановлен – пусть только в форме "словесного потока" – до тех пор, пока окончательно не покроется мглой.

Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

Примечания

1 *Чудаков Александр.* Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия. М.: ОЛМА-Пресс, 2001. С. 405-406. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

2 Там в цитатах, где это специально не оговорено, курсив принадлежит автору романа.

3 *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974-1983. Сочинения. Т. 8. С. 309.

[4] Характерны в этом отношении следующие проговорки повествователя (речь в приводимых цитатах идет об Антоне): "Некстати вспоминались слова бывшего царского офицера Твердаго..." (50), "По своему обыкновению говорить с каждым человеком об его интересах и благодаря другому обыкновению – запоминать что ни попадя..." (355), "Делал выписки – тоже без определенной системы, всего интересного. Читал объявления – подряд" (411), "Все всплывало в виде какого-то калейдоскопа, настриженного из кусков быта" (506). Психологические особенности главного героя – одновременно черты поэтики романа.

[5] См.: Знамя. 2000. № 10, 11.

[6] Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 483.

[7] "Один из наиболее ярко выраженных – излюбленный чеховский прием перечисления, когда предметы даются "подряд", без малейшего стилистического намека на какую-либо их смысловую, логическую иерархию" (*Чудаков А.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 187).

Андрей Степанов

ИДИЛЛИЯ VS. ПРОГРЕСС: ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ А. ЧУДАКОВА

Александр Чудаков был первым российским литературоведом, который поставил под сомнение одну из основных аксиом критической и герменевтической традиции – постулат о когерентности художественного текста. В начале 1970-х годов, как раз в те годы, когда создавались ставшие впоследствии классическими структуралистские труды Лотмана и Успенского, пронизанные идеей взаимосвязи всего со всем, он опубликовал свою "Поэтику Чехова", главной мыслью которой была "случайностность", то есть независимость, несвязанность, некоррелятивность повествовательных, предметных, сюжетных и идейных составляющих текста. Заметим, что почти одновременно была написана известная работа Ролана Барта "Эффект реальности", выражавшая те же идеи, но гораздо менее радикально[1]. "Поэтика Чехова" не только принесла автору мировую известность, но и стала предметом бесконечного спора: можно с уверенностью сказать, что в последние 35 лет не было ни одного интерпретатора Чехова, который не вступал бы в спор с Чудаковым, и этот спор еще не окончен.

Через тридцать лет А.П. Чудаков опубликовал роман "Ложится мгла на старые ступени", который критика оценила чрезвычайно высоко, как "удивительную книгу о том, как под большевистским игом сохранилась настоящая Россия"[2]. Но в то же время у многих вызвала сомнение форма – связность, завершенность, формальное единство книги. По словам А.С. Немзера, «не столь уж малочисленным читателям (в принципе книгу душевно принявшим) роман показался "затянутым", повторяющимся, фрагментарным – в нем видели серию "картин", а не смысловое целое»[3]. Заметим сразу, что все, кто встает на эту точку зрения, молчаливо предполагают, что перед нами все-таки роман: к мемуарам подобные требования предъявлять было бы странно.

Есть искушение отвергнуть это мнение, сказав, что в романе Чудакова действует тот же принцип неотобранности и самозначимости каждой детали и эпизода, который он находил у Чехова. Но это было бы неверным. Концепция случайностности предполагала сосуществование на равных существенного и неотобранного, но никак не полное отсутствие у текста всякого организующего "стержня". Поэтому анализ романа неизбежно сведется к поиску этого стержня,

доминанты, конструктивного принципа. А поскольку на уровне композиции перед нами достаточно свободное построение – поток ассоциаций, портретная галерея, собрание "случаев", – то конструктивный принцип, если он есть, должен лежать глубже: в области авторской историософии. Именно она, как нам кажется, создает особое идеологическое напряжение романа, порождает неразрешимые парадоксы, заставляет думать об истории и потому делает чтение этой книги интересным читателю любого поколения, а не только тем, кто испытывает "радость узнавания" мира своего детства и юности.

Мы начнем с обсуждения жанровой доминанты, поскольку жанр всегда есть особая точка зрения и на человека, и на историю. Чудаков в свое время солидаризировался с известными словами Толстого о том, что «начиная от "Мертвых Душ" Гоголя и до "Мертвого Дома" Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»[4]. Эта мысль представлялась исследователю самоочевидной: "<К>ак известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX века не укладывается в традиционные жанровые рамки"[5]. Литература движется смешением и смещением жанров и стилей, как показывал уже Тынянов, и роман "Ложится мгла..." – не исключение. В нем можно различить черты самых разных жанров: литературной исповеди, романа воспитания, исторического романа, областнического романа, робинзонады, "литературы свидетельства", семейной хроники и даже "прозы поэта". Ясно, что нужно говорить не о жанре, а о жанровой доминанте, и она задана самим автором: роман-идиллия.

Этот подзаголовок кажется парадоксальным. Место ссылки на границе Казахстана в последнюю декаду сталинского правления должно быть, по идее, предельно далеко от идиллического хронотопа. Это замечали и самые благожелательные читатели: "Идиллического в нем (романе. – *А.С.*) столько, сколько мы найдем в повествовании любого автора о своем детстве"[6]. Конечно, слово "идиллия" здесь не отсылает прямо к идиллии-пасторали – традиции, идущей от Феокрита к романтикам (в русской поэзии – к Дельвигу, Гнедичу, равно как и к многочисленным прозаическим сочинениям конца XVIII – первой трети XIX века). Но все-таки идиллическое начало – в точном литературоведческом смысле – в романе есть. По-видимому, автор помнил бахтинское определение идиллического хронотопа, и, присмотревшись, можно легко найти в книге все его главные приметы. Роман соответствует по крайней мере трем из четырех выделенных Бахтиным разновидностей идиллического хронотопа: земледельчески-трудовому, ремесленно-трудовому и семейному[7].

Как и полагается в идиллии, место действия – это конкретный уголок родной страны, далекий от центра и слабо связанный с большим миром. Идиллический локус – всегда земной рай, Эдем, и в романе, как ни странно, слышны отзвуки этой традиции. Место действия здесь – исключительное и

в природном отношении (озера, реки, целительный для туберкулеза климат, полуметровый чернозем, сосновый лес, кумыс, – "казахская Швейцария"[8]), и в интеллектуальном отношении ("Такого количества интеллигенции на единицу площади Антону потом не доводилось видеть нигде" (45)), и даже в социальном плане: здесь дают сколько угодно земли под огород, оставляя возможность для прокормления своими силами, то есть для относительной независимости от тоталитарного государства. Характерны обобщающие, эпические названия природных реалий: Речка, Озеро, Сопка, Степь. При этом и географически, и социально Чебачинск выступает как островок в голой степи и лютом государстве. За границей идиллического локуса лежит чужой и злой мир.

Как принято в областнических и семейных романах, "патриархальный клан" составляют все возрасты. На первый план выдвинута идиллическая ситуация "дитя и старец", рисующая полное взаимопонимание деда и внука, несмотря на шестьдесят лет разницы в возрасте. Люди разных поколений связаны общим трудом, общей культурой и взаимной любовью. Перед этой любовью и необходимостью выживания стираются все идеологические различия. Идейные разногласия деда (православного христианина) и отца (марксиста) кажутся неважными, даже комичными. Ритм жизни согласован с ритмом природы, он следует календарному циклу – просто потому, что герои живут тем, что сами выращивают на огороде. Смягчены и временные грани: свободное повествование о детстве курсирует в пределах целого десятилетия, в течение которого жизнь мало меняется, а легенды, традиции, чужие воспоминания и сама ситуация натурального хозяйства уводят непосредственно в XIX век, ставший потом предметом научных исследований и для автора, и для героя.

На трудовой и семейной основе восстанавливаются "древние соседства", которые, по Бахтину, определяют жанровую память романа-идиллии: тело, одежда, еда, питье, половая жизнь, смерть, испражнения. Роман удивляет редкой эпической открытостью, при которой не действуют культурные табу. Запретные темы и слова звучат прямо, но не ради эпатажа, а как бы в первозданной невинности, еще до всяких запретов. Это удивительно – однако не само по себе, а только потому, что становится возможным не в деревенской прозе, а в повествовании об интеллигенции. Персонажами романа, наряду с людьми, становятся животные: конь Мальчик, бык Черномор, собаки и даже дождевые черви, наверное, единственный раз в мировой литературе названные "прекрасными животными" (345). Не меньшую роль, чем люди и животные, играют вещи – прежде всего "согретые внутренним телеологическим теплом", как говорил Мандельштам, предметы домашнего обихода. Именно в этом мы видим то равенство большого и малого, существенного и случайного, которое Чудаков находил в прозе и драматургии Чехова[9].

Такова одна – идиллическая – сторона хронотопа романа. Но есть и оборотная, прямо противоположная, которая определяется историзацией вневременной по своей природе идиллии, то есть исходной ситуацией – "город

ссыльных в сталинское время". В отличие от идиллии, которая представляет родной край, в котором предки героев жили с незапамятных времен, здесь поселение семьи на границе Казахстана – вынужденное. Герои бежали сюда от сталинских репрессий 30-х годов или были высланы и потом остались из-за тех бесчисленных ограничений передвижения, которые накладывала советская власть (прописка, квартирный вопрос, запреты жить в больших городах после ссылки и т. д.). Из этого следует важное качество романа: в отличие от идиллии, где идеал всегда помещается здесь и сейчас, герои "свое" время и пространство отнюдь не идеализируют, а, напротив, воспринимают в качестве идеального иное, прошлое. Идеал – это либо дореволюционная квазиевропейская культура (Вильно до первой мировой войны для деда и бабки), либо столица, культурный центр (довоенная Москва для отца героя). При этом идеальный хронотоп не просто помещается в прошлое, но историзуется. Многие герои, живущие ныне в "идиллическом" бессобытийном времени, ранее были причастны к истории. Сосед – бывший заместитель Сталина по национальным вопросам, отец строил московское метро, знакомый доктор лечил Керенского и Крыленко и т. д., – в прошлом все участвовали в исторических событиях, даже конь, оказавшийся не "буденновцем", а "колчаковцем". Если идиллия – это нечто абсолютно вневременное, то в романе, в отличие от нее, перед нами пауза или остановка времени после "конца истории".

С другой стороны, эпоха конца сороковых – начала пятидесятых все время подсвечивается взглядом извне – из гораздо более позднего времени (конца 70-х и времени написания романа, конца 90-х) – чего не бывает в идиллии, которая не знает внешней точки зрения на себя ни во времени, ни в пространстве. Исследователь жанра замечает: "Идиллический мир не просто предполагает незыблемость собственных границ, этот мир не подозревает о возможности своего соотнесения с другим миром, существующим за этими границами <...> и такое незнание оказывается условием его существования"[10].

Так же как и место проживания, вынужденным оказывается труд: ситуация "натурального хозяйства эпохи позднего феодализма" (154), разумеется, не является следствием свободного выбора, хотя и не тяготит главных героев – деда и Антона – и даже воспитывает у внука любовь к коллективному труду. Но впоследствии, с исторической дистанции, ситуация может быть оценена и резко негативно, как это делает, например, отец героя: "Работали как проклятые день и ночь. Сельскохозяйственный вековой цикл <...> Рабство! И все равно было голодновато. <...> Жестокая необходимость, категорический императив..." (553-554). Только дед и внук остаются полноправными героями земледельчески-трудовой идиллии. При этом уникальность позиции рассказчика состоит в том, что он не ставит физический труд ниже интеллектуального (перед нами снова присущее Чудакову уравнивание неравного), никак не чувствует его вынужденности и оказывается способен получать удовольствие от любой полезной работы.

Не соответствует законам идиллии и еще один аспект пространственно-временного уровня романа – передвижение героев. Для идиллии характерны рождение и смерть, детство и старость в одном и том же месте, под теми же липами. В романе Чудакова герои либо вынужденно уезжают и вынужденно приезжают (судьбы "солдата трех войн" дяди Лени, ссыльной тети Тани и ее детей), либо, как сам герой, осуществляют свою мечту и перебираются из провинции в столицу. Идиллический хронотоп постоянно размыкается. Но при этом нельзя сказать, что идейное и сюжетное движение романа – это разрушение идиллии. Идиллия в литературе разрушается обычно двумя способами: либо перемещением героя в столицу и его последующим отпадением от рода, либо вторжением в идиллический хронотоп Чужого, разрушителя – приезжающего, как правило, из той же столицы[11]. Ничего подобного нет в романе. Отъезд героя на учебу в МГУ и последующая научная работа в Москве не меняет его внутренней принадлежности к родным людям и городку. А в то же время те, кто остается в этом городке, могут оказаться чужими, как Колька и Катька. Подобное никогда не происходит в деревенской прозе – например, в "Последнем сроке" В. Распутина, к которому дает "ложную отсылку" начало романа. У "деревенщиков", как некогда у писателей-народников, действует непреложный закон: город делает человека чужим родному краю, и разрушитель всегда едет из города. В отличие от деревенской прозы, у Чудакова идиллия оказывается не пространственной и не временной.

Аналогичные закономерности наблюдаются и на сюжетном уровне. Идиллия принципиально бессюжетна – и в романе внешние обстоятельства не нарушают равновесия, сюжет не складывается. В начале, правда, задается возможность такого нарушения. Завязка – болезнь деда – как будто намечает традиционный сюжет. Идиллия может уступить место борьбе за наследство, "как у Бальзака и Диккенса", появляется возможность столкновения интересов. Но эта возможность не реализуется, не превращается в действие. В финале дом забирает Колька, но его поступок не составляет события, этому посвящено всего полтора предложения (561). Единственное событие в идиллии – это смерть, и роман кончается смертью деда. Последняя глава посвящена осмыслению смерти. Другими словами, роман длится до тех пор, пока сохраняются черты идиллии.

Предметный уровень романа, так же как сюжетный и пространственно-временной, одновременно и сохраняет, и разрушает черты идиллии. В идиллии, в отличие от многих других древних жанров, быт и бытовые вещи всегда играют существенную роль. Но они, во-первых, обычно предстают в условно-поэтическом, а не реальном обличии, а во-вторых и в-главных, не связаны с событиями, тем более историческими. У Чудакова каждая вещь имеет историю – и эта история происхождения или изготовления вещи всегда рассказывается. Тем самым предмет историзуется так же, как пространство или сюжет.

Мы видим, что жанровый подзаголовок не случаен – определенные черты идиллического хронотопа в романе есть. Но в то же время идиллия оказывается соотнесена с историей, и потому неизбежно возникают противоречия, создающие во внешне свободном по композиции произведении второй – идеологический – сюжет, который и придает ему качества романа.

Главной из таких "формообразующих сложностей" оказывается отношение повествователя и героев к двум базовым ценностям любого ученого: *традиции* и *прогрессу*, которые в данном случае связаны соответственно с силами, сохраняющими идиллическое начало, и с силами, ее разрушающими.

Отношение к *традиции* проявляется ярче всего в той черте романа, которая сближает этот текст с научным и которую можно обозначить так: "референция к истоку". Здесь действует закономерность: ссылка на имя основателя, инициатора, изобретателя – любого мастера или ученого, стоявшего *у истоков* чего-либо – в книге дается везде, где это имя можно проследить. Так, мы узнаем имена изобретателей керосиновой лампы и школьной парты; парикмахер в Чебачинске учился у самого Базиля с Кузнецкого моста, русский рукопашный бой восходит к фельдмаршалу Салтыкову и генералиссимусу Суворову, и т. д. Автор стремится зафиксировать, задокументировать, сохранить в памяти читателя эти исторические и бытовые факты (при том, что историческое и бытовое уравнивается в соответствии с принципом неотобранности). Та же закономерность действует по отношению к личной истории. Герой знает свои истоки: он потомок попов, дворян и крестьян-однодворцев. Но это не формальная "генеалогия", как у большинства людей, члены семьи сохранили соответствующую культуру: веру, нормы этикета, умение работать. Важность "отсылки к истокам" для автора показывает и то, что характерное в целом для романа приятие мира нарушается только в одном случае: резко негативно герой относится лишь к тем, кто пытается подменить истоки (Лысенко, Мичурин или Лепешинская, предложившая теорию рождения клетки из неорганического материала). Наконец, магистральная тема романа – отношение к советской власти деда и внука – определяется в первую очередь тем, что большевики отрезали страну от истоков, "отняли Россию" (571).

Необходимость истоков – отдаленных и близких – ощущается автором и героем как абсолютный императив. Отсюда темы учительства и ученичества, пронизывающие весь роман. Так же, как в науке, учителя необходимы в копании и бросании земли: Антон гордится тем, что копать его учил человек, прошедший Беломорканал, а бросать – кочегар с броненосца, участвовавшего в Цусимском сражении. При этом специфической именно для романа Чудакова чертой традиционности оказывается не просто наличие учителей и учеников, а то, что учитель в прошлом был непосредственно причастен к истории, а теперь, как и все жители городка, из нее исключен. Часто учение сопровождается литературной цитатой, подтверждающей еще более дальние связи. История литературы, науки и культуры прошлого окружает героя со

всех сторон, ниточки тянутся ко множеству знаковых имен, причем опять как бы "неотобранных", разномасштабных: прапрадед знавал Фаддея Булгарина, прадед был знаком с изобретателем керосиновой лампы Лукасевичем, дед видел сына Пушкина, Мари Склодовская-Кюри – троюродная сестра бабки, история с гранатовым браслетом произошла чуть ли не на глазах предков героя. Дед – агроном-докучаевец, а ученика Докучаева – Вернадского внук случайно видит в детстве. Параллельно аморфной "бесструктурной" реальности деревенской жизни и независимо от нее в настоящем *как бы присутствует* прошлое – мир истории и культуры, мир "большой", но в то же время очень узкий, почти деревенский (и потому отчасти подобный Чебачинску), мир, в котором все как-то связаны и знакомы, непосредственно или потенциально. Как мы говорили, идиллия в романе – не временная и не пространственная, она образует вневременную и внепространственную матрицу. Идиллия локализуется только в Культуре.

Разумеется, в данном случае объект – культурные связи через время и пространство – конституируется субъектом: без интереса героя к истории литературы и общества они бы исчезли, как они исчезают для многих персонажей романа. Именно памятливостью к традиции и благодарностью учителям (а не вежливостью и образованием) отличается интеллигенция от народа: кочегару Никите вряд ли придет в голову говорить о своих учителях в бросании угля. Но автор подмечает и все случаи, когда народ помнит нечто из традиции, сохраняет некую память об истории: «...по дворам поползло – "абреки", откуда-то не очень образованные чебачинские казаки знали это слово» (38). Традиция мирит и с культурно табуированными явлениями, о которых уже упоминалось: ею можно оправдать, например, мат – если речь идет о мастерской ругани знаменитого кораблестроителя академика Крылова (45). Путь к науке с ее культом преемственности (ученичество, научные школы, продолжение начатой другими темы и т. д.) для героя предопределен с детства отношением к окружающему, в основном далекому от науки, миру.

Но у ситуации тотальной культурной преемственности есть и другая сторона: роман показывает, что традиции суждено прерваться, и это придает идиллии черты жанра во многом противоположного – элегии. Герои стараются передать лучшее в себе детям и внукам: дед – знания, бабка – правила этикета; впоследствии сам герой пытается выступать в качестве передаточного звена по отношению к своим детям и внукам. Однако получается так, что почти никто из младших не наследует знаний, умений и интересов старших. "Ложится мгла..." – еще и роман о последних могиканах. Антон Стремоухов выглядит уникумом, девиацией в меняющемся мире, причем его уникальность буквальна (фотографическая память, трудолюбие, удивительное сочетание силы и кротости). Только это чудо спасает память о людях, от которых не осталось ничего – ни одной написанной строчки. Постепенно исчезают и "вечные" вещи, все материальное. От людей, всю жизнь создававших вещи, вещей не остается,

а большая часть приобретенных умений, как справедливо замечает отец героя, оказывается в новую эпоху невостребованной. Остается только память – образы и слова. Слово оказывается долговечнее людей и вещей, но не всякое слово, а только художественное. Решение Чудакова писать роман, а не мемуары, по-видимому, объясняется его убеждением в мнемонической силе искусства. Антон Стремоухов задумывает труд под названием "О тщете исторической науки": история остается в памяти людей только такой, какой ее запечатлели синтезирующие шедевры – "Капитанская дочка" или "Война и мир" (хотя автор прекрасно знает, как и почему эти тексты искажают историю).

Роман посвящен памяти, это памятник[12]. Он не только пронизан горечью о том, что "все умерли", но и неизменно представляет прошлое – истоки – эпохой гигантов. Эмблематичны сцена с черепахой, видевшей Наполеона, или история попугая Екатерины II, задохнувшегося в петроградской ЧК[13]. Связь с прошлым еще ощутима, но рассказать о гигантах прошлого мы можем не больше, чем слепая черепаха – о Наполеоне или попугай о Екатерине. Автор чувствует необходимость преодолеть это забвение, но преодолеть – из-за "тщеты исторической науки" –можно только в форме романа, который, следуя жанровым законам, неизбежно должен нечто исказить. И дело не только в призме жанра, важнее другой парадокс. Главная задача книги, безусловно, – увековечить память о времени, месте и близких людях, но автор выбрал для этого беллетристическую форму, и, следовательно, никто из "чужих" читателей не узнает ни настоящего названия городка (Щучинск), ни настоящих фамилий изображенных людей, в том числе и деда рассказчика. Создавая фигуру положительного героя, которой, по мнению критиков, нет равных в современной литературе, автор решает оставить его неизвестным солдатом. Это противоречие можно снять, только поняв, что для автора идея памяти важнее, чем конкретная память. И, значит, сама идея традиции важнее любого конкретного ее воплощения[14].

Еще более сложным образом совмещается хронотоп романа с *прогрессом*. Идиллия и вера в прогресс несовместимы по определению, и в романе-идиллии читатель вправе ожидать отрицания прогресса и апологии прошлого. На первый взгляд, это и происходит. Дореволюционное прошлое в романе характеризуется тремя чертами, прямо противоположными всему советскому: подлинностью, основательностью и разумностью. Любые вещи, сделанные "тогда", крепки и почти вечны: бритва, купленная в день коронации Николая II, остра, как в первый день; швейцарские часы за полвека отстали всего на одну минуту; современная литература не дала ничего, равного Бунину и Чехову, пиджак английского бостона служит 50 лет, керосиновая лампа не только уютней электричества, но и – буквально – ярче светит[15]. Все необходимое людям было уже сто лет назад, а прогресс мало что добавил, но многое исказил. Книга говорит о разумных пределах технического прогресса, о той мере, которую не следует переходить в слепой погоне за новым.

Нечто подобное можно, как ни странно, сказать и о науке. По мнению и деда, и внука, лучшее в современной науке или педагогике – это забытое старое: новейшие американские методы преподавания в начальной школе были уже в дореволюционной школе и ими пользовался дед, обучая Антона (76). Добавим, что главная научная идея Чудакова – открытие "случайностной" организации чеховского текста опиралась, как известно, на суждения прижизненной чеховской критики (Н.К. Михайловского, П.П. Перцова, Е.А. Ляцкого, М. Неведомского и др.).

Но, как и в других случаях, здесь есть противоположная сторона.

Старые вещи крепки и надежны: дореволюционные швейцарские часы продолжают отсчитывать время современности. Но нельзя забывать о том, что люди *вынуждены* пользоваться старыми вещами, потому что нет новых. А если появятся новые и качественные вещи, то они быстро вытеснят старые. Возможность идеализации (идиллизации) прошлого создается советской халтурой и тотальным "дефицитом". Любые предметы изготавливают только потому, что их нельзя купить. При этом герои больше всего гордятся тем, что могут изготовить технически сложные предметы (градусник) и осуществить в условиях всеобщего "одичания" научный подход к сельскому хозяйству. В этом смысле роман оказывается ближе не к идиллии, а к технократической утопии поздних робинзонад, вроде "Таинственного острова" Жюля Верна, в которых разворачивается тезис "инженер может все". И здесь тоже возникают противоречия, требующие снятия. Во-первых, робинзонада в романе становится возможна только потому, что в семье представлены все специальности: агроном, химик, зоотехник и т. д. Но разделение труда – примета прогресса, не совместимая с идиллией. Во-вторых, жанровый закон робинзонады – локализация в чужом, диком, колонизируемом пространстве – представляет собой прямую противоположность идиллии родного края. Именно таково отношение деда к пространству и времени, в которых он вынужден жить:

> – А как же пост, Леонид Львович? – подначивал отец. – Не соблюдать, помню с ваших же слов, дозволяется только болящим и путешествующим.
>
> – Мы приравниваемся к путешествующим. По стране дикой.
>
> – Почему же дикой?
>
> – Вы правы, виноват. Одичавшей (567).

Вечное возвращение и возврат к истокам в романе – это возвращение не к первозданной дикости (весь роман пронизывает лейтмотив сопоставления советского быта с бытом древних славян), а к тем гармоническим формам сосуществования природы и культуры, которыми был отмечен XIX век. Именно так надо понимать призыв "назад к природе", звучащий в суждениях главы "патриархального клана" – деда. Он стоит за возвращение к лошади, плугу, натуральным удобрениям. Эти элементы культуры "натурализуются", вос-

принимаются как часть самой природы, а новое (трактор, химикаты) – как искажение естественного порядка вещей. Взгляды деда наследует внук: "Если б Европа отапливалась кизяком, там не шли бы кислотные дожди..." (133), а вездеходы в пустыне хорошо бы заменить верблюдами, которые не разрушают верхний почвенный слой. Полное неприятие у деда вызывают попытки прямого насилия над естеством (попытки "исказить истоки"), причем это касается не только Лысенко, но и Мичурина, которого побеждает сама природа: к сортам его яблок возвращаются свойства их диких предков[16]. Важной оказывается и мысль о неизбежных потерях, которые сопровождают каждое новое изобретение (мысль, впервые выраженная Платоном в "Федре"). Вот один пример: "Почему вредны – особенно детям – шариковые ручки? Рука в напряжении все время. При писании же обычным пером напряжение чередуется с расслаблением – нажим – волосяная линия – нажим" (172).

Перед нами, казалось бы, именно то, что и должно быть в идиллии: натурализация культурной традиции, придание ей статуса отприродного явления, того, что естественно для человека. Но парадокс заключается в том, что в основе традиционализма здесь лежит не вера, а *знание*. Агроном всегда рационально обосновывает свою позицию: например, тем, что тяжелый трактор, в отличие от плуга, разрушает верхний слой почвы. При этом ссылка на научную традицию, как везде в романе, не случайна: позиция деда в этом вопросе опирается на авторитет автора "Русского чернозема" В.В. Докучаева, определившего факторы развития почв. Традиционалистский взгляд в жизни опирается не просто на науку, а на традицию в науке.

Теперь мы можем подвести итог, указать на тот "стержень" романа, на то идеологическое напряжение, которое выводит его за пределы мемуарного жанра и придает неразрешимую, почти трагическую конфликтность.

Весь роман – это попытка примирения, медиации полюсов оппозиции 'идиллический традиционализм' vs. 'научный подход' и 'прогресс'.

То, что это противопоставление действительно организует весь текст, можно было бы доказать любимым методом Чудакова: показав, что по этому критерию изоморфны разные уровни художественной структуры. Например, на стилистическом уровне роман отмечен прежде всего сочетанием архаизмов (лексических и грамматических), прямо восходящих к "идеальному" XIX веку ("пользовались прекрасным здоровьем" (139)) и научных терминов, часто звучащих как экзотические варваризмы ("субфибрилльная температура" (147)). И то, и другое художественно выразительно, красиво, а сочетание их необычно. Несовместимое сливается в очень своеобразной гармонии.

Несмотря на внешнюю фрагментарность, роман обладает внутренним единством: не только все структурные уровни текста, но и каждый фрагмент организуется медиацией базовой оппозиции. Чтобы понять, как это осуществляется в романе, как "сделан" текст, рассмотрим один фрагмент:

> Англичанка рассказывала, что в Америке в музее компании "Edison Electric Light" она видела лампочку, сделанную самим Эдисоном в 1895 году; лампочка горела уже сорок лет. Для элемента накаливания своих ламп великий изобретатель перебрал шесть тысяч растений, посылая эмиссаров на Филиппины и Огненную Землю; спираль в результате сделали из обугленного волокна японского бамбука. Англичанка не знала, горела ли сорок лет именно бамбуковая лампочка, но Антону хотелось, чтоб это была она; в бессонные вечера <...> он думал об этой лампочке; недавно узнал – лампочка горит до сих пор (150).

В этом отрывке концентрируются все основные смыслы романа. Рассказывается о *необычном историческом факте*, который *засвидетельствован* лично знакомым герою очевидцем (весь роман можно рассматривать как такое свидетельство); впоследствии герой имеет возможность перепроверить подлинность сообщения[17]. Речь идет о *полезном* бытовом приспособлении, в данном случае интересном тем, что оно имеет семантический ореол эмблемы *науки* и *прогресса* (свет разума). Интерес героя вызывает то, что лампочка сделана самим Эдисоном: его имя – знак *основателя (научной) традиции*; перед нами отсылка к истокам; традиция длится по сей день. При этом условием, которое обеспечивает научному изобретению прочность, надежность, длительность (как всем дореволюционным вещам) и которое вписывает этот знак прогресса в традицию, является *контакт с природой* (в качестве элемента накаливания используется природный материал), то есть наилучший прогресс обеспечивается возвращением назад к природе (ср. идеи деда о возвращении лошади и плуга). Это последнее условие осуществляется *словесно*, риторикой текста: ни англичанка, ни автор в данном отрывке не утверждают, что сорок и тем более сто лет горит "бамбуковая лампочка". Однако слова "думал об этой лампочке", "лампочка горит до сих пор" читатель прочитывает именно так: горит именно эта лампочка с растительным волокном. Рассказчик не скрывает, что операция медиации "прогресса" и "традиции", "природы" и "науки" осуществляется только благодаря его сильнейшему *желанию*. Благодаря этому желанию прошлое "присутствует" в настоящем – как присутствует дед, Чебачинск, семейная и трудовая идиллия. Та радость присутствия живого прошлого (а не только узнавания), которую чувствуют читатели, оказывается обусловлена, говоря словами поэта, "усильем воскресенья", а говоря научным языком – вербальной медиацией базовой оппозиции. Слова не только долговечнее людей и вещей, они еще и могут примирить непримиримое, осуществить невозможное – что и доказывает книга Александра Чудакова.

Примечания

[1] См. об этом подробнее: *Щербенок А.В.* История литературы между историей и теорией: история как литература и литература как история // НЛО. № 59. 2003. С. 163-167.

[2] *Немзер Андрей.* Внук своего деда. Александр Чудаков написал книгу о том, как сохранилась Россия // Время новостей. № 175. 27 ноября 2000 г .

[3] *Немзер Андрей.* Мир Чудакова // НЛО. № 75. 2005. С. 237.

[4] *Толстой Л.Н.* Несколько слов по поводу книги "Война и мир" // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 16. М., 1955. С. 7.

[5] *Чудаков А.П.* Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. М., 1990. С. 276.

[6] *Фрумкина Р.М.* Читаю Чудакова // Русский журнал. 7 марта 2002 г. http://old.russ.ru/ist_sovr/20020307.html.

[7] См.: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 373-384.

[8] *Чудаков Александр.* Ложится мгла на старые ступени. Изд. 2-е. М., 2004. С. 43. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, с указанием страницы.

[9] И становится трудно понять, "что первично": литературоведческая идея продиктовала роман-воспоминание или жизнь заставила увидеть свой мир в чеховском?

[10] *Ляпушкина Е.И.* Русская идиллия XIX века и роман И.А. Гончарова "Обломов". СПб., 1996. С. 39.

[11] На это качество идиллии указывал и Бахтин: "...подлинное органическое время идиллической жизни противопоставляется здесь суетному и раздробленному времени городской жизни" (*Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 377).

[12] На обложку первого издания романа художник очень удачно поместил растреллиевский памятник "Прадеду – правнук".

[13] Последняя история, по-видимому, циркулировала в среде интеллигенции на правах некой "былички": ее можно найти в 11 главе книги Н.Я. Эйдельмана "Твой восемнадцатый век..." (М., 1991), причем Эйдельман слышал ее от С.А. Рейсера, а Рейсер – от непосредственного участника событий.

[14] Философ Роман Ганжа в рецензии на первое издание романа замечает, что одна из его движущих сил – платоновское постепенное восхождение от вещи к идее вещи. По-видимому, в этом есть доля истины. (См.: *Ганжа Р.* Шведская лавка. № 52 // Русский журнал. 21 января 2002 г. http://old.russ.ru/krug/vybor/20020121.html.)

[15] "...Желто-оранжевый язычок пламени был большой, с лист крыжовника – совсем не то, что тусклая электрическая лампочка под потолком" (151).

[16] На это обстоятельство уже "от себя", без ссылки на деда, указывал А.П. Чудаков в частных беседах.

[17] Ср. главы и фрагменты, посвященные предсказаниям и необъяснимым явлениям: герой стремится задокументировать эти факты и оставить на рассмотрение будущей науки.

Тимоти Д. Сёргэй

ЗАМЕТКИ О ТРУДНОСТЯХ ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ РОМАНА А.ЧУДАКОВА

О переводах романа на европейские языки. Роман А.П. Чудакова "Ложится мгла на старые ступени" (в дальнейшем: "Мгла") вышел на французском языке под заглавием "Anton" в переводе Катрин Гуэтта (Catherine Guetta) и Маши Зониной уже в 2003 году (Christian Bourgois Editeur). Англоязычное издание было затеяно в 2001 году, переводчик для проекта был тогда же определен (им стал автор этих заметок), однако в силу разных обстоятельств работа над переводом идет пока урывками и завершится, увы, не слишком скоро. Тем не менее английский перевод блистательного современного русского романа уже был удостоен поощрительных грантов от международного ПЭН-клуба и Национального фонда искусств (NEA) правительства США, и перспективы для публикации есть. Перевод первой главы, под названием "Arm Wrestling in Chebachinsk", опубликован по договоренности с А.П. сетевым журналом "Words Without Borders" в 2004 году; он расположен в свободном доступе по адресу http://www.wordswithoutborders.org/article.php?lab=ArmWrestling. Весь роман в англоязычном варианте пока что предполагается озаглавить изоритмическим переводом соответствующей строки стихотворения Блока "Бегут неверные, дневные тени..." – "A Gloom Is Cast Upon the Ancient Steps".

Цель настоящих заметок — определить несколько категорий переводческих трудностей, довольно специфических для "Мглы". Хотелось бы сразу подчеркнуть, что на все вопросы по тексту с моей стороны всегда отвечал по электронной почте исчерпывающими и интереснейшими комментариями сам автор, зачастую вслед за Мариэттой Омаровной Чудаковой. Итак, переводческие проблемы, связанные с банальным незнанием со стороны переводчика широкого ряда исторических и местных реалий, упомянутых в тексте, решались (и, благодаря Мариэтте Омаровне, еще будут решаться) по ходу работы путем консультаций. Речь не о них, а главным образом о случаях затрудненной "стыковки" лексических и понятийных систем русского и английского языков. Иные проблемы этой категории либо в сущности неразрешимы, либо почти неразрешимы, упираясь в "непереводимость". Ограничусь здесь тремя видами таких трудностей: (1) лексика, (2) языковой юмор и (3) различные стиховые вставки.

1. Лексика: трудности и изыски. Последняя глава романа, "И все они умерли", содержит пассаж о советском поэте Эдуарде Багрицком; Дед демонстрирует здесь свою предельную чуткость к тончайшим особенностям русских словоформ (рассказчик, видимо филолог по природе, весь вышел в своего дедушку). Борис Гройдо рассказывает Антону о том, как под воздействием разговора с его дедом он впервые заколебался в своем атеизме:

> – Собственно, говорила жена, она была с Багрицким знакома, стала читать вашему деду "Смерть пионерки". <...> Леонид Львович, человек вежливый, слушал. В том месте, где умирающая девочка отталкивает крест, говорится, что он упадает на пол. И знаете, что он сказал? Даже у атеиста-одессита, революционного поэта, в стихотворении, безбожном по заданию, — даже у него именно так, только так сказалось о кресте. Не падает, а *упадает*! (С. 570)[1].

Итак, перевод обязан воспроизвести хотя бы намек, хотя бы тень коннотаций тонкого различия в словоформах "падает" и "упадает", которые по определению не имеют аналогов в английском языке. "Упадать", согласно словарю Ушакова, – устаревшая и поэтическая форма "падать". А есть ли в английском чуть приподнятая форма или синоним простейшего глагола "fall"? В принципе, можно было бы черпнуть формы "decline" или "descend" из знаменитой латинской прослойки в английской лексической системе, но как назло эти глаголы никак не могут относиться к свободно и стремительно падающим на пол предметам. Они годятся для описания замедленного движения вниз летательных аппаратов или подлодок, но не падающих предметов. Французский перевод пропускает данный абзац полностью, в чем, кстати, и не думаю упрекать своих коллег (в других, очень редких, совершенно "непереводимых" местах я тоже прибегаю к ножницам, что греха таить). Но после долгих колебаний я выбрал глагол "plummet", который вполне подходит для обозначения стремительного падения (правда, далеко не о всяком уроненном стакане так скажешь):

> Actually it was my wife who talked with him; she knew Bagritsky personally, and started reciting 'Death of a Pioneer Girl' one day to your grandfather... Leonid L'vovich was polite, naturally, and listened. At the point where the dying girl pushes away the cross, the text reads that it 'plummets to the floor.' And you know what he said? 'Even this *atheist* from Odessa, this revolutionary poet, in a poem expressly commissioned as antireligious propaganda – even *he* can't help saying of the cross that it *plummets*. It doesn't just *drop*, doesn't *fall* – it *plummets*!'[2]

Есть в романе много других подчеркнуто нестандартных выражений, от диалектных слов до особо архаичной и своеобразной лексики Деда:

В памяти всплывали какие-то мелочи. Его словечки, фразы: духовник деда был человек *богозванный*, а не сделавший карьеры старик дьякон – *дерзословный*; в семинарии всё учили *вдолбяжку*; курсив дед именовал *искóсом*; маленького Антона любил за *кроткоправность*; о соседе говорилось не "глупый", а *маломудрый*; марксизм считал учением *лжемудрым*; парторг Гонюков был *злохитростен*; лысенковцы назывались не подонки, а *поддонки*, что было, конечно, не в пример обиднее (С. 564).

Memories of scattered minutiae welled up in his mind. Grandfather's favorite terms and phrases. His old confessor was *a God-called man*, while an old failed deacon was *impudent of tongue*; at seminary, every subject was taught by the *hammer-and-flog* method; Grandfather called cursive handwriting *slantoscript*; he loved little Anton for the boy's *peaceable temperament*; he would describe their neighbor not as stupid but *short of wisdom*; he regarded Marxism as a *pseudodoctrine*; the party organizer Gonyukov was *viciously cunning*; Lysenkoists were not just bastards, but *bahss-terds*, which sounded, of course, incomparably worse.

Но проблемы примерно такого рода возникают при переводе практически любого особо "литературного", художественного текста (т. е. текста, богатого аллюзиями, стилистически изысканного и т. д.). Более специфичными для романа являются слова и обороты из его богатого пласта чисто технической лексики, которая зачастую несет еще и исторический и местный колорит. Например, в главе "Отец" вся семья дискутирует, как бы очистить дедов дождевик от "угольной пыли, намертво въевшейся в самые поры ткани":

– Если бы мы жили на Севере, – внес свой вклад Антон, – можно было бы его положить в то место, куда падает вода в водопаде Кивач.

– В сливное зеркало, – уточнил дед и добавил задумчиво: – Устами младенца...

Когда в паводок на мельнице спускали воду, жерновщик Федул подвязал дедов плащ под край корыта слива; через сутки он стал как только что пошитый (С. 546).

"If only we lived up North," Anton offered helpfully, "we could put it under the Kivach Waterfall, right in the place where the water comes down."

"The *plunge pool*," Grandfather said, supplying the right term, then added thoughtfully, "Out of the mouths of babes..."

At the next freshets, when it was time to open the sluice gates at the mill, Fyodor the millwright lashed Grandfather's raincoat just under the lip of the forebay box. Twenty-four hours later the coat looked brand new.

В этом диалоге Антон сначала предлагает в сущности перифразу *недостающего ему технического термина* – "то место, куда падает вода в водопаде" – и дед сразу уточняет: "сливное зеркало". Уже этот обмен репликами

напрочь исключает в переводе любую приблизительность или "в общем, понятную" перифразу термина простыми словами. Технический термин надо перевести подлинным, принятым термином же, а не популярно его объяснить. Обленившемуся было переводчику теперь необходимо лезть в Интернет за точным английским эквивалентом русского термина "сливное зеркало". Правда, докопаться до термина "plunge pool" оказалось не так уж трудно, но потом пришлось справиться в таком же "точном" техническом ключе и с оборотом "край корыта слива". Термин "forebay box" стоил мне не менее одного часа поисков по Интернету, включая блиц-переписку с экспертом по технологии деревянных мельниц. Таких случаев в тексте много, что существенно осложняет и замедляет процесс перевода. Но игра стоит свеч. Роман не только изобилует с любовью воспроизведенной технической лексикой, относящейся к ведению натурального хозяйства в Северном Казахстане середины прошлого века. В семье Саввиных *обо всем* говорят с особой любовью к точному слову, к "ле мо жюст", видя в точности языка один из залогов преемственности целой дореволюционной культуры. Как справедливо отмечает в другой статье этого раздела Радислав Лапушин, "завороженность словом, конечно, не просто характерная черта героя, но движущая сила повествования". Переводчику романа не остается другого выбора, кроме как самому проникнуться этой завороженностью словом, перенося ее на почву языка перевода.

2. Языковой юмор. Во многих случаях очаровательный и теплый юмор романа заключается целиком в чисто языковых нюансах или играет на читательском знании Пушкина и других русских классиков. Целая глава посвящена Антонову другу Ваське Гагину, "гению орфографии", сношения которого с русским языком представляют собой настоящие головоломки для переводчика. Вот сравнительно простой пример:

> Он выступал на школьных олимпиадах и смотрах. На репетициях его поправляли, он соглашался. Но на сцене все равно давал собственное творческое решение. Никто так гениально-бессмысленно не мог расчленить стихотворную строку. Стихи Некрасова
>
> Умру я скоро. Жалкое наследство
> О родина, оставлю я тебе
>
> Вася читал так:
>
> – Умру я скоро – жалкое наследство! – и, сделав жалистную морду, широко разводил руками и поникал головою (С. 92).
>
> He would recite poetry for school competitions and parents' assemblies. The teachers would correct him during rehearsals and he accepted their pointers. But during the actual performance he always reverted to his own artistic interpretations.

No one could mangle a line of poetry with anything like Vasia's genius for pure absurdity. Nekrasov's lines

I'm soon to die. My mis'rable estate,
O country mine, to thee I do bequeath

in Vasia's rendering became: "I'm soon to die – *My mis'rable estate!*", whereupon he would make a piteous face, spread his arms wide and drop his chin to his chest.

Данный пассаж, на мой взгляд, все-таки остался по сю сторону "непереводимости". Инверсия глагола "bequeath" ("оставлять по наследству") и его прямого дополнения вполне вписывается в английскую поэтику раннего 19-го века. Ключевой для юмора здесь является двусмысленность словосочетания "жалкое наследство" (ведь Васька понимает "наследство" не как "наследие", а как "человеческую смертность", "наследственное состояние человека", мол, "умру – уж таков мой организм"!). Ту же самую двусмысленность можно воспроизвести на английском языке как "mis'rable estate"; в качестве образца такого узуса можно привести заглавие проповеди валлийского священника 16-го века Кристофера Лава "A True Map of Man's Miserable Estate by Nature" ("Верная карта жалкого природного состояния человека").

Юмор следующего затем эпизода коренится чуть глубже в толще морфологии русского языка, но еще оставляет возможность создать на английском семантически подобный эффект:

Отрывок из "Евгения Онегина" "Уж небо осенью дышало", который во втором классе учили наизусть, в Васиной интерпретации звучал не менее замечательно:

Уж реже солнышко блистало,
Короче: становился день!

После слова "короче" Вася деловито хмурил свои темные брови и делал рубящий жест ладонью, как зав РОНО Крючков (С. 93).

There was a fragment of *Eugene Onegin*, "An early autumn braced the air," that we learned by heart in second grade: "More seldom shone the warming sun, / More briefly tarried darkling days!" Vasya's interpretation of Pushkin was every bit as striking as his Nekrasov:

More seldom shone the warming sun,
More briefly: – Tarried darkling days!

After the word *briefly* Vasia would knit his dark brows in a businesslike frown and make a chopping gesture with the flat of his hand, like Kryuchkov, the deputy chief of the Regional Department of National Education.

Тут вся шутка зависит от слова "короче", т. е. от изоморфности сравнительной степени прилагательного "короткий" и наречия "короче", как в привычной фразе "Короче..." в смысле "короче говоря". Нет в английском языке такой словоформы, в которой бы совпадали такие же части речи. Но оказалось, что, если долго возиться с порядком слов в собственном переводе данного двустишия из "Евгения Онегина", то можно уподобить ключевому эффекту наречия "короче" первые три слога второй строки ("More briefly"). Тогда пауза после этих слов может соответствовать Васиному "рубящему жесту ладонью".

Но следующий эпизод уже настолько исключительно играет на морфологии русского языка, что семантический его перевод на другой язык невозможен. Тут от переводчика требуется либо пространные и нудные лингвострановедческие сноски (к которым издатели в США отнюдь не благосклонны), либо – полет совершенно новой парономазии, основанной на языке перевода пушкинского "текста в тексте", – строки из "Кавказа":

> Энергичное обобщение в стиховой речи Вася особенно ценил. Строку из "Кавказа" "Вотще! Нет ни пищи ему, ни отрады" он сперва читал без паузы после первого слова (его он, естественно, принимал за "вообще"). Но Клавдия Петровна сказала, что у Пушкина после него стоит восклицательный знак, а читается оно как "вотще", то есть "напрасно". Вася, подозрительно ее выслушав (учителям он не доверял), замечанье про "вотще" игнорировал, про паузу принял и на олимпиаде, добавив еще одну домашнюю заготовку, прочел так: "Вааще – нет ни пищи ему, ни отравы!" (С. 93).

> What Vasia especially prized in poetry was a grand, energetic expansiveness. At first he read the line in "The Caucasus" "For naught! Neither food will it have, nor relief" without any pause after *for naught,* which he mistook, of course, for the words *for not*. But Klavdia Petrovna said that Pushkin put an exclamation point after *for naught,* which means 'for nothing, in vain.' After hearing her out with a certain skepticism (he never trusted teachers), he ignored what she'd said about *naught* but adopted the pause. At the competition, he added one more stroke of genius that he cooked up at home, and recited the line as *"For not! Neither food will it have, nor real beef!"*

По необходимости перевод пушкинского "Вотще!" должен подсказать нелепый омоним. Я выбрал для перевода "Вотще!" несколько возвышенно-архаичное словосочетание "For naught!", что потом подсказало омоним "for not". Та же самая процедура повторяется для пары "отрада" – "отрава" ("relief" – "real beef"). Интересны решения подобного же рода во франкоязычном варианте Зониной и Гуэтта. Переводчицы заменяют пару русских квазиомонимов "вотще" – "вообще" парой французских "en vain" – "un vin" ("вино"), вторая пара у них: "allégresse" – "graisse". Оба переводческих решения для второго члена второй пары, "real beef" ("настоящая говядина") у меня,

и "graisse" ("жир") у Зониной и Гуэтта, остаются в Васином семантическом ряду "пища – яд".

3. Стиховые вставки. Среди проявлений "завороженности словом" у Антона значительную роль играет его сильное пристрастие к стихам и даже склонность к собственному стихотворству. Отсюда — разбросанные по повествовательной ткани романа стиховые вставки, о качестве которых сам "автор" Антон отзывается вполне скромно. Например, вспоминая в университетские годы о том, как отец однажды указал ему с расстояния на академика Вернадского, стоящего в очереди, Антон «сочинял про этот эпизод плохие стихи: "Домишки. Очередь. Морозно. И казахстанский ветер адский. Отец сказал: "Навек запомни: Вон тот с кошелкою – Вернадский"» (С. 45). Эти вставные стихи могут быть расположены графически не в колонке, а прямо в текущем тексте, и даже без кавычек. (Лишь прописные буквы в начале новых строк указывают графически на "стиховость" этих мест.) Поэтому в их переводе, вообще говоря, представлялось бы особенно желательным сохранить стиховые размеры и воссоздать подобие рифм, чтобы читатели могли их отличать от окружающей прозы. В случае с "плохими стихами" о Вернадском, правда, такой необходимости не возникает: стихи так и названы рассказчиком стихами, что избавляет переводчиков от бесцельных поисков рифмы на "адский" в языке перевода: «he even wrote some bad verse about his encounter: "Small houses. A queue. Freezing cold. A hellish Kazakh wind. / Father said, 'Remember forever: that one with the sack – that's Vernadsky'"». Еще пример. Во второй главе удивительный акростих Вовки Татаева прямо назван акростихом и выделен кавычками:

> Вовка проучился в нашей школе только год. Я писал ему письма в Смородиновку. Видимо, в них было что-то обидное и хвастливое, потому что Вовка вскоре прислал мне в ответ письмо-акростих, который расшифровывался так: "Антоша англичанин хвастунок". Центральное слово составилось из стихов: "А ты всё же задаёшься, Надо меньше воображать, Говоришь, хотя смеёшься, Лишь не надо обзывать. И хотя английский учишь, Часто это не пиши, А как это ты Получишь, Напиши мне от души" и т. д. (С. 13).

С другой стороны, акростих обязывает переводчика соблюсти не только размер и рифмы, но, разумеется, и зашифровку слова в последовательности начальных букв каждой строки. К счастью, при незначительном смещении смысловых акцентов это оказалось в английском тексте возможным:

> Vovka spent only one year at our school. I wrote letters to him afterwards in Smorodinovka. There must have been something offensive and haughty in those letters, because Vovka soon sent me a reply in the form of an acrostic that spelled the message *Antosha is a British braggart*. The word *British* was formed from these lines: "But you just go right on bragging, Right on giving yourself

airs. If you knew my interest's flagging, Then you'd write of other cares! I know you've been learning English, So why don't you let it rest? How 'bout acting not so boorish" and so on.

Но первые стишки (или, пожалуй, "стишки-мысли") Антона в последней главе о судьбе покойного столяра Бориса встроены в текущий текст без кавычек:

Антон подошел к столярке. На свежеоструганном верхнем карнизе уже чернели детским почерком написанные буквы. Постоял у заборчика с тремя новыми штакетинами. Устроен сложно этот свет: Чтобы являться в ЖЭК, Чинить забор, сбивать багет, Родился человек. И лишь исписанный карниз Ребяческой рукой: "Борис, Борис, погонщик крыс" Над дверью мастерской. Надо бы добавить что-нибудь вроде: "Соструж ат завтра и карниз Небрежно, впопыхах. Останется лишь бледный стих Средь выцветших бумаг" (С. 559).

Anton walked up to the woodshop doors. The freshly planed upper cornice was already blackened with letters gouged in a childish hand. He stood a while by the fence, in which three pales had recently been replaced. This life is ill arranged and grim: You're born to serve the H-O-O, Repair a fence, install new trim, And all you leave this world of woe Are scribblings by an idle brat Gouged straight across your doorway cornice: 'Boris, Boris, stinks like a rat, Boris, Snoris, Drunkosaurus.' " To this you'd have to add something like: "But soon these, too, will yield to scrapers, More roughly plied than was your plane, And this pale verse midst faded papers Is all of you that will remain."

Как видно по лексике переводного варианта, в том, что удалось сохранить и метрический рисунок, и схему рифм русских стишков в переводе, есть известная доля везения. Имя Борис, например, рифмуется со словом "карниз" в обоих языках.

О стремлении к "адекватности". Сам Александр Павлович, ссылаясь на свое слабое владение английским, считал себя не вправе судить о качестве моего перевода "Мглы", и даже просил не присылать ему все новые английские главы. Но при этом он выражал свое полное доверие ко мне как к переводчику с русского. Этим доверием я всегда дорожил и дорожить всегда буду. Однако, замечу в заключение, что ни одно из предлагаемых мной решений предельно трудных для перевода мест из романа Чудакова не является идеальным. Многое в них меня самого удовлетворяет далеко не полностью. Многое, я надеюсь, удастся усилить и улучшить в ходе дальнейшей правки. Но к счастью, перевод в принципе к "идеальности" и не стремится. Перевод стремится как раз *к адекватности*, во всех смыслах. Или можно эту ходячую переводческую истину сформулировать в виде парадокса: для перевода идеал – адекватность, а не идеал. Самый лучший перевод, как утверждал Ефим Эткинд, в принципе

является все-таки вторичным по отношению к подлиннику. Каждое переводческое решение связано с определенным набором литературных и семантических выигрышей и ущербов. При переводе "Мглы", как и всегда в переводе, я пытаюсь определить (уж очень грубо говоря) "доминанту" данного текста или данного отрезка текста, чтобы строить соответственно свою стратегию "наименьших утрат", чтобы выигрыши перевода по возможности совпадали с "доминантой" подлинника. В этой связи мне на ум часто приходит вполне поэтичное замечание моего британского коллеги, Роберта Чандлера, на котором и завершу эти краткие заметки. Придя к выводу о том, что нельзя перевести Андрея Платонова "без потерь, без жертв", что переводчику приходится постоянно "решать *чем*, *где* и *когда* жертвовать", Чандлер пишет:

> Все это может показаться печальным. Я, наверно, создал впечатление, что в переводческой работе не может быть успеха, лишь разные степени провала. Но это тоже ошибка. Тут следует задуматься о метафоре "жертвования". Надо помнить, что, если жертвуешь тем, *что* нужно, *где* нужно и *когда* нужно, боги должны услышать тебя. Переводчик живет ради тех моментов, когда бог языка принимает оправданную жертву и энергия подлинника воскрешается в другом языке[3].

Примечания

[1] Все ссылки на страницы романа "Ложится мгла на старые ступени" даются по второму, пополненному изданию (М.: ОЛМА-Пресс; Звездный мир, 2004).

[2] Справедливости ради хотелось бы упомянуть то глубокое омерзение, которое испытывал к своей поэме сам Багрицкий, который считал "Смерть пионерки" ляпсусом в стилистику "прямолинейной агитки". См. воспоминания о Багрицком: *Любимов Н.М.* Неувядаемый цвет: книга воспоминаний. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 1. С. 408.

[3] *Чандлер Роберт.* Перевод и нужное жертвование // "Страна философов" Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 17.

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

II

Публикации, сообщения

"ДЛЯ МЕНЯ ОН НЕ УМЕР" ИЗ ПИСЕМ Б.А. ЛАЗАРЕВСКОГО к В.С. МИРОЛЮБОВУ

Публикация Константина Азадовского

Памяти А.П. Чудакова

Мы были мало знакомы, встречались раз или два – в библиотечных коридорах, второпях, мельком. Лишь однажды нам довелось поговорить по душам. Это было в середине восьмидесятых. Он приехал в Ленинград, и кто-то из общих знакомых устроил его ко мне на ночлег.

Александр Павлович пришел вечером; мы сели ужинать и проговорили далеко за полночь. Сначала, как водится, – о делах насущных. О ситуации, нараставшей в стране. О друзьях и знакомых – о тех, что уехали или "сидели в отказе". Потом незаметно перешли к Чехову. Говорили главным образом об архивных материалах – малоизвестных, неопубликованных, недоступных. Я рассказывал о дневниках Ф.Ф. Фидлера, петербургского переводчика и коллекционера, и его погибшем "музее", в котором были чеховские материалы, – часть из них до сих пор не обнаружена. Само собой всплыло имя Бориса Лазаревского, в ту пору не слишком известное (писатель умер в Париже в 1936 году). Впрочем, Александр Павлович, как и все чеховеды, хорошо представлял себе, о ком идет речь. Не удивительно. Мало кто из современников Чехова относился к нему с таким обожанием, как Лазаревский...

Никто из нас не мог тогда и предположить, что уже через несколько лет писатели-эмигранты получат в России "зеленый свет". Да и слово "эмигрант" отойдет в прошлое, станет понятием минувшей эпохи. (Впрочем, Лазаревскому повезло меньше других: его произведения не переиздаются и в современной России, о нем вспоминают лишь в связи с Чеховым.)

Та встреча – единственная, которая запомнилась надолго. В бурные девяностые мы не раз встречались, но опять-таки от случая к случаю, на бегу, наспех. Продолжая изучение многотомных дневников Фидлера и Лазаревского, я не раз хотел обратиться к Александру Павловичу, познакомить его с новонайденными записями, о чем-то спросить, заручиться его суждением... Случись такой разговор в новейшее время, мы могли бы, наверное, провести еще один вечер – незабываемый, как и тот, ленинградский.

Но история знает лишь одно наклонение.

Борис Лазаревский получил известность в начале 1900-х годов: его рассказы и повести широко печатались в русской периодике. В 1911–1915 годах Лазаревский выпустил в свет собрание своих сочинений[1]. Впрочем,

большинство современников воспринимало его творчество настороженно: за Лазаревским прочно закрепилась репутация второстепенного беллетриста, эпигона, подражающего своему "божеству" – Чехову[2]. "Удивительный случай литературной мимикрии" – так оценил в свое время творчество Лазаревского А.Г. Горнфельд[3].

Заочное знакомство Лазаревского с Чеховым восходит к 1897 году; их дружеское общение началось, однако, позднее – после личной встречи, состоявшейся 3 сентября 1899 года в Ялте (незадолго до этого Лазаревский прислал Чехову свой первый сборник рассказов "Забытые люди", изданный в Одессе в 1899 году). В течение последующих трех с половиной лет Лазаревский – частый посетитель чеховского дома в Аутке. Завязывается переписка (к настоящему времени выявлено и опубликовано 13 писем Чехова, а в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки и РГАЛИ хранится в общей сложности 92 письма Лазаревского).

Для начинающего тогда беллетриста знакомство с Чеховым оказалось важнейшим событием, во многом определившим его дальнейшую судьбу. Чехов дружески и тепло (правда, не без иронии, подчас и раздраженно) относился к Лазаревскому, покровительствовал ему и способствовал первым успехам. Он ободрял Лазаревского, давал советы, рекомендовал столичным издателям. И тот, испытывая к своему "учителю" искреннюю благодарность, все более подпадал под его влияние. Со временем – особенно после смерти Чехова – он становится страстным его почитателем: поддерживает отношения с семьей Чехова (вдовой, сестрой, братьями) и, стремясь увековечить образ любимого писателя, превозносит его творчество и славит его человеческие качества. "Во всю мою жизнь, – писал Лазаревский, – мне не приходилось встречать человека с более ласковым сердцем, с большею способностью не только понимать, но и чувствовать страдания других людей"[4].

Благодарную память об Антоне Павловиче Лазаревский пронес сквозь всю свою жизнь. Преклоняясь перед Чеховым, он вдохновлялся им и в собственном творчестве, и в обыденной жизни. Кроме того, перу Лазаревского принадлежит не менее десяти публикаций и статей, посвященных памяти Чехова, о котором он писал с неизменным волнением: то с трогательной нежностью, то с болезненно-щемящей тоской.

После Лазаревского остались многочисленные дневники – он вел их, начиная с ранней юности. Дневники распылились уже при жизни писателя; он дарил их, отдавал на хранение знакомым...[5] В 1977 году Н.И. Гитович опубликовала в одном из томов "Литературного наследства" выдержки за 1901–1910 годы[6] – отрывки, посвященные исключительно Чехову (единственная обстоятельная публикация советского времени, связанная с Лазаревским!). Интерес к этим весьма содержательным дневникам, разбросанным ныне по миру и хранящимся в различных архивах, оживился в последние годы. Предпочтение отдается, впрочем, не записям самого Лазаревского, а вклеенным

в дневник письмам других писателей, с которыми он был знаком и состоял в переписке[7].

Публикуемые письма Лазаревского обращены к Виктору Сергеевичу Миролюбову (1860–1939), редактору иллюстрированного литературного и научно-популярного "Журнала для всех" (1896– 1906) – одного из наиболее популярных периодических изданий в России начала XX века. В истории русской журналистики этот журнал занимает видное место. В годы Первой русской революции "Журнал для всех" регулярно публиковал материалы антиправительственного характера и в сентябре 1906 года был закрыт в административном порядке (продолжая выходить до февраля 1908 года под другими названиями). А сам Миролюбов, привлеченный к судебной ответственности, вынужден был покинуть Россию.

Превратив свой журнал в общедоступный, Миролюбов пригласил к сотрудничеству в нем лучших писателей того времени. В "Журнале для всех" (с апреля 1903 года – "Ежемесячный журнал для всех") печатались Л.Н. Толстой и А.П. Чехов, М. Горький и Л.Н. Андреев, И.А. Бунин и А.И. Куприн, М.П. Арцыбашев и В.В. Вересаев. В то же время Миролюбов публиковал и произведения писателей символистского круга (Ю.К. Балтрушайтиса, К.Д. Бальмонта, А.А.Блока, З.Н. Гиппиус и др.). Кроме того, Миролюбов охотно открывал страницы журнала писателям "из народа", а также молодым, еще безвестным авторам...[8] Многие поэты и прозаики, впоследствии весьма именитые, начинали свой литературный путь в миролюбовском журнале.

Почти все, кому довелось сотрудничать с Миролюбовым, неизменно отмечали его привлекательные качества: открытость, отзывчивость, сердечность. Сохранившиеся письма к нему – свидетельство того огромного обаяния, которым он обладал, умения покорять сердца. "Я вспоминаю Вас с любовью, – писал, например, К.Д. Бальмонт 6 июля 1899 года. – Знаю, что Вы один из немногих, в чьей душе для меня есть угол"[9]. "Ей-богу, Вы очень хороший человек...", – восклицает Л.Н. Андреев (письмо от 10 октября 1900 года)[10]. "...С Вами одним я могу говорить так, потому что не знаю никого из писателей, встречи с которыми имели бы для меня такой смысл и значение, как встречи с Вами...", – признается Миролюбову Н.А. Клюев в феврале 1914 года[11].

Чехов также высоко ценил Миролюбова и его журнал. В одном из своих очерков Лазаревский приводит рассказ "литератора Е." о его беседе с Чеховым:

"Говорили о *Журнале для всех*, который Чехов считал идеальным как по цене, так и по содержанию и в котором охотно печатал свои последние рассказы.

– Чудесный журнал, отличный. Непременно выпишите его себе и читайте.

– Для меня не совсем ясно его направление, – возразил собеседник.

– Как направление?

– Да вот какое оно?..

– Хорошее направление, чудесное направление, вот выпишите и читайте. Это особенный журнал"[12].

Точно так же, с глубоким благодарственным чувством, относился к Миролюбову и Лазаревский. Их знакомство состоялось в Ялте 2 января 1902 года. Юрист по образованию, служивший в то время следователем севастопольского военно-морского суда, Лазаревский проводил в Ялте новогодние дни (4 января он познакомился у Чехова с М. Горьким). Судя по сохранившимся письмам, их первая встреча протекала трудно; должно быть, Лазаревский слишком настойчиво предлагал Миролюбову свои сочинения. «Помните, в Ялте, в гостинице "Россия", я пришел к Вам в первый раз и наговорил чепухи», – вспоминает Лазаревский в письме к Миролюбову от 23 декабря 1904 года. Вернувшись в Севастополь, он написал Чехову и просил "заступиться" за него перед Миролюбовым[13]. Раздражение сквозит и в письме Лазаревского от 12 января 1902 года – в этот день он встречал в Севастополе М.П. Чехову, сестру писателя. "С борта Мария Павловна сказала мне, что с ней Миролюбов. Этот огромный господин[14] где-то прятался за рубкой. Хотелось и с ним поболтать. Прошли, наконец, два часа ожидания на пристани. Вышли Мария Павловна и Миролюбов. Казалось мне, что он чертом на меня смотрит и, вероятно, думает, что я с ним буду говорить о своих рассказах"[15].

Отправляя это письмо, Лазаревский еще не получил от Чехова отклика на свою просьбу о "заступничестве". Ответ, написанный Чеховым 12 января, пришел в Севастополь лишь через несколько дней; в нем сообщалось:

"Я виделся и говорил с Миролюбовым. Он нисколько на Вас не сердится, а, наоборот, расположен к Вам и, по-видимому, рад Вашему сотрудничеству"[16].

Доброжелательный отзыв Чехова сыграл очевидную роль: Миролюбов привлекает Лазаревского к сотрудничеству в "Журнале для всех". Во второй половине 1902 года – в августовской и сентябрьской книжках – появились рассказ "Человек" и очерк "Отъезд". Выступавший в южной периодической печати с 1894 года, Лазаревский, однако, называл именно эти публикации началом своей литературной карьеры. «Печататься по-настоящему я стал с 1901-го года. Сначала в "Журнале для Всех" (Миролюбова), а в следующем 1902 году в "Русском Богатстве" был помещен мой рассказ "Сирэн"»[17]. (Лазаревский не точен в датах: его сотрудничество в "Журнале для всех", наладившееся при участии и поддержке Чехова, началось именно в 1902 году – после крымской встречи с Миролюбовым.)

Участие Лазаревского в миролюбовском журнале продолжилось и в дальнейшем: его рассказы появляются в 1904, 1905 и 1906 годах (история этих публикаций отразилась в его письмах к Миролюбову). Позднее, в 10-х годах, Лазаревский сотрудничает в "Ежемесячном журнале литературы, науки

и общественной жизни" (1914–1918), продолжавшем традиции "Журнала для всех" (это издание Миролюбов основал и возглавил после своего возвращения в Россию в 1913 г.)[18].

В отличие от других современников Миролюбов признавал писательский талант Лазаревского и охотно печатал его произведения в своих изданиях. В этом он занимал совсем иную позицию, чем, скажем, М. Горький, решительно отказывавший Лазаревскому в каком бы то ни было литературном даровании. 18 (31) декабря 1911 года в письме к Миролюбову Горький заявлял, что Лазаревский "бездарен как уличный фонарь"[19]. Не менее раздраженная характеристика содержится и в одном из последующих писем Горького к Миролюбову: "Повесть Лазаревского[20] бесталанна, как все, что он пишет, а его преклонение пред Чеховым нисходит до пошлости. Даже и настоящей искренней любви к Ан. Пав. еще мало для того, чтобы стать хорошим писателем"[21]. Однако Миролюбов судил иначе и разделял – в отношении Лазаревского – скорее, чеховскую точку зрения. В июле 1906 г. он прислал Лазаревскому письмо, которое завершалось словами: "Нужно<,> чтобы знала и любила писателя Лазаревского вся читающая Россия"[22].

На протяжении многих лет Лазаревский сохранял по отношению к Миролюбову чувство искренней, сердечной привязанности. Это был для него второй после Чехова человек, перед кем он готов был "излить душу" (ср. в письме от 29 июля 1904 года: "После Чехова Вы – второй человек, который понял, что в литературе вся моя жизнь"), открыть интимные стороны своей биографии[23]. "В.С. Миролюбову учителю любимому" – такую надпись сделал Лазаревский на своей фотографии, посланной в 1914 году[24]. Живя с 1906 года в Петербурге, Лазаревский часто навещал редакцию "Журнала для всех", позднее – "Ежемесячного журнала", где радушно принимали гостей, устраивали литературные вечера и чаепития. «В Питере почти все время провел в редакции "Журн<ала> д<ля> всех"» – записывает, например, Лазаревский в своем дневнике 3 июля 1906 года[25]. Вечера, проведенные в редакции миролюбовского журнала, нашли отражение и в дневниковых записях последующих лет.

Большинство публикуемых ниже писем написано во Владивостоке, куда Лазаревский был назначен в феврале 1904 года военным прокурором. Здесь в начале июля 1904 года его и настигла весть о кончине Чехова, послужившая непосредственным толчком к переписке (письма более раннего времени не обнаружены).

"Пятого июля 1904 года во Владивостоке была жара и носилась пыль, – вспоминал Лазаревский. – Я купил у китайченка телеграммы, напечатанные на синей бумаге. Ветер рвал в руках листок, и его трудно было прочесть. Наконец, в числе военных сообщений, я увидел очень короткую телеграмму <...> Я прочел и удивился, а потом растерялся и не знал, с кем поделиться напавшим на меня ужасом..."[26].

Своим "ужасом" Лазаревский поделился с Миролюбовым. Памятуя о крымских встречах, Лазаревский полагал, что его чувства найдут живой отклик. И – не ошибался: Миролюбов действительно переживал смерть Чехова как огромную общенациональную беду[27]. Первое письмо Лазаревского к Миролюбову местами напоминает горестный вопль, проникнутый болью и отчаяньем. Таковы и некоторые из последующих писем.

Письма Лазаревского к Миролюбову – ценное дополнение к его дневниковым записям и мемуарным очеркам о Чехове. В них зеркально отражена своеобразная личность самого Лазаревского: восторженное преклонение перед Чеховым, с одной стороны; мнительность, уязвимость, неуверенность в себе, – с другой. Эти письма можно назвать "лирическими": любовь к покойному сквозит буквально в каждой строке. В письме от 23 декабря 1904 года он уподобляет Чехова и Льва Толстого, сказавших миру "так много горьких истин" и якобы не услышанных современностью, самому Христу. Каждое критическое слово о любимом писателе Лазаревский воспринимает как оскорбление в свой адрес. Так, широко утвердившиеся в революционную пору суждения о "пессимизме" Чехова, его "неверии", тягостном настроении, недостатке в его произведениях "общественного элемента" и т. п. – все это с возмущением отвергается Лазаревским. Он видит в нем только светлое, чистое, доброе начало; гуманность, по его мнению, существеннее и выше так называемого "гражданского чувства". "Я все думаю о тех, которые вопили о недостатке гражданственности у Чехова, – записывает он в дневнике 12 июня 1905 года. – Ах, слепые! Да он сделал в тысячу раз больше, чем все те, которые подделываются под Горького"[28].

Отношение Лазаревского к другим писателям-современникам также определялось его чувством к Чехову. Оценивая творчество того или иного автора, он непременно сравнивает его с Чеховым, видит через "чеховскую призму". Характерны в этом плане отзывы о Леониде Андрееве, позволившем себе однажды – при встрече с Лазаревским – недоброжелательное суждение о Чехове. "И я чуть не расплакался, когда вернулся домой. И уже чувствовал, что это *не друг* Чехову и не понимает значения деятельности Чехова" (письмо от 23 декабря 1904 года). Пройдет несколько лет – Лазаревский не изменит своего взгляда. "Я не люблю Леонида Андреева, – записывает он в дневнике 1 декабря 1906 года, – не могу простить ему холодного отношения к А.П. Ч<ехову>, но все же мне его жаль очень"[29]. Запись от 4 июля 1907 года: "Далеко Андрееву до Чехова – душа пошире была у Антона Павловича"[30]. Не менее примечательна и запись от 2 декабря 1906 года: "Скабичевский плевал когда-то на А.П. Чехова. Чехов стал великим, а Скабичевский остался нулем"[31].

Правомерен вопрос: заблуждались ли современники, воспринимавшие Лазаревского как тень Чехова и считавшие его прозу эпигонской?[32] Справедливо ли столь категоричное утверждение? Думается, справедливо, но – до

известной степени. Любой художник, сотворивший себе кумира, невольно оглядывается на свой идеал, тянется к нему, соотносит собственное творчество с манерой и стилем обожаемого мастера... Таков и Лазаревский. Его литературная судьба видится с этой точки зрения неудачливой. Покоренный силой чеховского гения, бесконечно его очаровавшего, Лазаревский воистину "разбился" о Чехова – не смог утвердиться как самостоятельная творческая личность. Чеховский голос заглушал его собственный[33]. История литературы знает такие примеры.

Тем не менее, как бы ни относиться к прозе Бориса Лазаревского, порой действительно вялой и подражательной, нельзя не признать: он был своеобразным писателем, обладавшим чуткой, ранимой душой. В его рассказах есть болезненная нота, тревожная грусть, способная волновать читателя. Говоря о несовершенствах Лазаревского-писателя, следовало бы видеть и его особенности. И самое главное: Лазаревский оставил после себя значительное, едва ли не уникальное для нашей культуры произведение – свод дневниковых записей, мемуарных статей и писем, посвященных Чехову. Это не просто чеховиана; это – история любви одного писателя к другому, захватывающая своим драматизмом.

Публикуя фрагмент этого "романа", мы надеемся, что Борис Лазаревский сможет однажды занять достойное место среди писателей первой половины XX века – не как бесцветный подражатель Чехова, а как убежденный и преданный его почитатель.

Переписка Лазаревского с В.С. Миролюбовым известна односторонне; письма последнего в основной своей части утрачены (в отличие от писем "знаменитостей" Лазаревский не считал нужным вклеивать их в свой дневник)[24]. Зато письма самого Лазаревского сохранились, видимо, полностью (в общей сложности – 41 письмо) в обширном фонде Миролюбова, поступившем после его смерти в Пушкинский Дом (Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 700). Письма охватывают 1904–1917 годы. Для настоящей публикации выбраны лишь "чеховские" отрывки – часть возможного в будущем тома под предположительным названием "Чехов в дневниках и письмах Б.А. Лазаревского".

Примечания

[1] В 1911–1915 гг.вышло восемь томов (в разных издательствах).

[2] О Б.А. Лазаревском см. статью А.В. Чанцева (при участии Т.Л. Никольской) в биографическом словаре "Русские писатели. 1800–1917. Т. 3. К – М" (М., 1994. С. 280–282).

[3] См.: Русское богатство. 1906. № 9. С. 176.

[4] *Лазаревский Б.* Памяти А.П. Чехова // Дальний Восток. Ежедневная газета, посвященная интересам Приморского края. 1904. № 148. 7 июля. С. 2.

[5] В своей "Автобиографии" (1913) Лазаревский сообщает: "...Иногда думается, что самое важное, что я сделал и написал, – это мои дневники с фотографическими и карандашными иллюстрациями, которые я веду с 1883 года и по сей день. Часть их находится у доктора Студенцова, часть у коллекционера Э.П. Юргенсона, все остальное, за последнее десятилетие, – в Литературном музее Ф.Ф. Фидлера. Две тетради за 901, 902–903 годы мною переданы Ив<ану> Павл<овичу> Чехову" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 14. Л. 5об.-6). Упоминаются Николай Павлович Студенцов (1873 – после 1935), Эрнест Петрович Юргенсон (1891–1932) и Федор Федорович Фидлер (1859–1917). Об И.П. Чехове см. примеч. 51 к письмам.

О дневниках Лазаревского, впоследствии оказавшихся за границей (и частично вернувшихся в СССР), см.: Русская Прага, русская Ницца, русский Париж. Из дневника Бориса Лазаревского (тридцать три письма Михаила Арцыбашева, Ивана Бунина, Александра Куприна, Ильи Сургучева и др.) / Предисл., публ. и коммент. Сергея Шумихина // Диаспора. Новые материалы. <Вып.> 1. Париж – СПб., 2001. С. 648–651.

[6] См.: Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского / Предисл. и публ. Н.И. Гитович // Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890-х гг.М., 1977. С. 319–356 (Литературное наследство. Т. 87).

[7] См. публикацию С.В. Шумихина, указ. в примеч. 5. С. 645–714; "Милый барбарис!.." Письма И.А. Бунина и А.И. Куприна в дневниках Б.А. Лазаревского / Публ., подг. текста, предисл. М.В. Михайловой, коммент. М.В. Михайловой при участии О.Р. Демидовой // Новый мир. 2006. № 5. С. 123–140.

[8] См.: *Коляда Е.Г.* "Журнал для всех" // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981. С. 309–352. Сводку публикаций, посвященных "Журналу для всех", за 1960–1988 гг.см. в кн.: История русской литературы XIX – начала XX века. Библиографический указатель. Общая часть / Под ред. К.Д. Муратовой. СПб., 1993. С. 394.

[9] *Бальмонт К.Д.* Письма к В.С. Миролюбову (1894–1907) / Подг. А.Б. Муратовым // Литературный архив. [Вып.] 5. Под ред. К.Д. Муратовой. М.–Л., 1960. С. 147.

[10] *Андреев Л.Н.* Письма к В.С. Миролюбову (1899–1907) / Подг. К.Д. Муратовой // Там же. С. 80.

[11] *Клюев Николай.* "Я славлю Россию..." Из творческого наследия. I. Автобиографическая проза. II. Из писем к В.С. Миролюбову. III. Стихотворения / Публ. К.М. Азадовского // Литературное обозрение. 1987. № 8. С. 107.

[12] *Лазаревский Б.* А.П. Чехов. (Материалы для биографии) // Русская мысль. 1906. № 11 (2-я пагинация). С. 91–99.

[13] Цит. по комментарию И.П. Видуэцкой в: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма. Т. 10. Апрель 1901 – июль 1902. М., 1981. С. 439.

[14] В.С. Миролюбов был высокого роста.

[15] *Чехов А.П.* Указ. соч.

[16] Там же. С. 165. Ср. запись в дневнике Лазаревского от 18 января 1902 г.: "Позавчера я получил письмо <...> от дорогого моего А.П., он успокаивает меня, говоря, что Миролюбов ко мне даже расположен и рад моему сотрудничеству" (Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского... С. 341).

[17] Автобиография (1913) // ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 14. Л. 3. Рассказ "Сирэн", напечатанный в июньской книжке "Русского богатства" за 1902 г. (с. 5–26), был посвящен А.П. Чехову.

[18] Первая публикация Лазаревского в "Ежемесячном журнале" – очерк "О Чехове" (1914. № 7. С. 65–67).

[19] *Горький М.* Письма в двадцати четырех томах. Т. 9. Март 1911 – март 1912. М., 2002. С. 208.

[20] Имеется в виду повесть "Шура" (1911).

[21] Письмо с Капри от 20 декабря 1911 / 2 января 1912 г.// *Горький М.* Указ. соч. С. 210.

[22] Цит. по записи в дневнике Лазаревского от 14 июля 1906 г. // ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 86.

[23] "Посылаю Вам одно из писем покойной жены. Никакой Достоевский такого письма не выдумает. Прочитайте и возвратите. Посылаю его Вам, ибо люблю Вас и хочу, чтобы Вы знали всю правду", – писал Лазаревский Миролюбову 1 мая 1913 г. из Киева (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 700. Л. 53 об.). О Л.Н. Лазаревской см. примеч. 9 к письмам.

[24] ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 700. Л. 65.

[25] ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 93 об.

[26] *Лазаревский Б.* А.П. Чехов. Личные впечатления // Ежемесячный журнал для всех. 1905. № 7. С. 429.

[27] См.: Из записных книжек В.С. Миролюбова. / Публ. Н.И. Гитович // Чехов. М., 1960. С. 521 (Литературное наследство. Т. 68).

[28] Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского... С. 347.

[29] ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 163 об.

[30] Записи о Чехове в дневнике Б.А. Лазаревского... С. 347. Впрочем, в августе того же года Лазаревский изменил свое отношение к Леониду Андрееву, о чем свидетельствует запись в дневнике от 15 августа 1907 г.:

"– Мне кажется и казалось, что Вы не любите Чехова.

– Нет, очень люблю и, пожалуй, даже больше всех из новейшей литературы.

На душе у меня стало веселее, и к Андрееву сердце уже не задерживалось враждебно" (Там же. С. 348).

[31] ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 166.

[32] Лазаревский и поныне аттестуется как "малозначительный беллетрист", писатель "с неярким дарованием", эпигон Чехова и т. п. (см., например, статью о нем в энциклопедии "Писатели Русского Зарубежья" (М., 1997. С. 239–240; автор – М.Г. Павловец).

[33] Лазаревский знал за собой эту "слабость" и в своих письмах к Чехову неоднократно возвращался к больному для него вопросу об "эпигонстве", стремился отвести от себя упреки в подражательности.

[34] В фонде Лазаревского хранится лишь одно письмо Миролюбова – от 3 декабря 1911 г. (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 43).

1

Владивосток, 29 июля 1904

Глубокоуважаемый и любимый Виктор Сергеевич!

Здесь нет ни одного человека, который бы понимал, какого человека и писателя мы потеряли в лице Чехова. Потребность же говорить и думать об этом ужасном факте у меня страшно велика. Я любил его так, как любила его Мария Павловна[1]. Любил тогда, когда лично его не знал, а за последние шесть лет жизни моей в Крыму я узнал его еще ближе. Это был первый большой писатель, который приласкал меня... Хочется мне плакать, когда я думаю о нем. Не знаю, обуял ли бы меня такой ужас, если бы умерла моя дочь[2]. В Петербурге гроба не встретили за исключением Вас и немногих. *Маркс*[3] присылает венок "другу", если бы Чехов был жив и знал бы это, он сказал бы: "Ultima ratio..."[4]. В сравнительно честной газете "Южн<ое> Обозр<ение>"[5] дурак Лоэнгрин, за два дня до смерти Чехова вопивший о его беспринципности, пишет о том, как встретил его Чехов в Ялте в первый и последний раз[6], – а я знаю, что деликатнейший А<нтон> П<авлович> просто попросил его убираться, т. к. г. Лоэнгрин *требовал*, чтобы ему был дан рассказ для газеты[7]. Слава Богу, *в Москве поняли*, кого потеряли. Сколько там народу было такого, для которого интересна была только процессия, а я, готовый ему душу отдать, принужден был сидеть здесь за 1000 верст среди совсем равнодушной массы!..

Когда я принес в местную редакцию некролог, то его нельзя было напечатать в тот же день, т. к. нужно было поместить что-то о Кружке[8]. Я получил сюда три письма от А<нтона> П<авловича>, и, по совести говоря, разве только жена[9] старалась так ободрить меня, как он. А ведь я для него чужой был... Я веду и вел дневники, и в них записан каждый разговор с Чеховым детально*. Из этих записок я сделаю статью и напечатаю ее, когда вернусь в Россию[10], я твердо решил выйти в отставку, как только меня выпустят, т. е. когда окончится война. Если я напечатаю только через год все, что я думаю, знаю и что у меня записано у нем (очень много), то это будет лучше, пусть публика его вспомнит тогда, когда его смерть физическая не будет злобой дня. Вы, умный и сердечный человек, поймете, какими чувствами вызвано было это письмо. Думаю, что вряд ли, кроме Вас, кто-нибудь поймет *мою* печаль. Нервы у меня совсем разъехались. После Чехова Вы – второй человек, который понял, что в литературе вся моя жизнь. Не забудьте меня. Люблю Вас.

Бор<ис> Лазаревский

Умоляю Вас, дайте мне знать, если будет литературный сборник в память А<нтона> П<авловича>[11]. Может, меня и не пустят туда, но я попытаюсь.

---

* Если бы я умер здесь, то используйте этот материал о Чехове, он у меня: Киев, Жилянская, 41.

2

17 октября 1904

<...> Живу по-прежнему неважно. Выручает писанье. На днях пошлю Вам рассказ[12], который бы очень хотел поместить в сборник памяти Антона Павловича.

Неужели такого сборника не будет?

Сегодня просмотрел сентябрьскую книжку "Русской Мысли" и увидел, что в числе венков нет моего[13]. Как это могло быть? Я думаю, что кто-нибудь заменил мою фамилию словами: "от благодарного начинающего писателя"[14]. Если это так, то хорошо. <...>

В сентябрьской книжке "Журнала для всех" я в восторге от рассказа "Ничшенианец"[15], еще очень понравилось мне стихотворение Маковского "Мне страшно. Целуя тебя"[16].

Я не очень долюбливаю стихи, а в этих действительно есть пыл и есть чувство. Чехов у меня не выходит из головы. Я часто, когда бываю один, нарочно произношу его голосом несколько фраз – это очень волнует.

Говорят, что "Журн<ал> для всех" очень изменился и стал "не для всех"[17], т. е. для людей интеллигентных, а я на это отвечаю, что все же он "*для* всех" и редакция хочет, чтобы *все знали* и читали настоящие художественные вещи и имели бы понятие о высшем искусстве. Правда?

Если сборник памяти А<нтона> П<авловича> почему-либо не будет издан, то рассказ возьмите для "Журн<ала> д<ля> в<сех>", если же рассказ не подойдет, то протелеграфируйте мне во всяком случае. Два рубля посылаю на телеграмму, а два рубля на подписку в 1905 г., один мне, другой жене по адресу: *Киев*, Нестеровская, 13. Л.Н. Лазаревской.

Сборник можно издать великолепно и разойдется он весь безусловно, можно <пустить?> всю выгоду на дело памяти А<нтона> П<авлови>ча.

Будьте здоровы. Легче на душе, когда подумаешь, что вспоминают тебя там в Питере среди людей литературы.

Любящий Вас

Бор<ис> Лазаревский

3

20 октября 1904

<...> Как я завидую Вам, что Вы читаете посмертную рукопись Антона Павловича, хотя сколько грустных мыслей должно пройти у Вас, когда глядите на почерк любимого человека.

Вы понимаете его больше, чем кто-нибудь другой, и больше сердцем, чем анализом.

Когда в сентябре 1903 г. я был в Ясной Поляне[18], то Л<ев> Н<иколаевич> сказал мне о Чехове так: "Чехов – это Пушкин в прозе, как у Пушкина каждый человек может найти отклик на переживаемый момент, так и у Чехова всякий может найти рассказ, в котором увидит отражение своей души"[19].

4

31 октября 1904

Дорогой и многоуважаемый Виктор Сергеевич!

Посылаю рассказ. Искреннее и *большое мое желание*, чтобы он попал в сборник памяти А<нтона> П<авловича>, мне кажется, что содержанием своим он будет приятен душе А<нтона> П<авловича>.

Если же сборника такого *совсем не будет*, то возьмите его себе, если, конечно, найдете стоющим, для журнала, я думаю, что каждая книжка его тоже приятна душе ласкового, любимого А<нтона> П<авловича>!

Для меня он не умер. Заканчивая рассказ, я всегда ценю написанное с *его точки* зрения. И если чувствую, что он был бы доволен, то и я доволен.

Во всяком случае, телеграфируйте.

Посылаю Вам три разных снимках себя, на одном из них я "шибко" на арестанта похож.

Прилагаемые деньги внесите в фонд А<нтона> П<авлови>ча, все равно куда, но только на дело его имени.

С деньгами рассказ вернее дойдет, хотя и без того в нем нет ничего "до военных действий имеющего касательства".

Я стараюсь не давать себе распускаться, но весной так или иначе, если не обращусь в идиота, то вырвусь в Россию[20]. <...>

5

Владивосток, 3 ноября 1904

Многоуважаемый Виктор Сергеевич!

Только что ко мне в руки попал № "Родной речи" № 28 от 25 июля 1904 г. Там я наткнулся на заметку о похоронах А.П. Чехова[21]. Это что-то невероятно возмутительное, у кого поднялась рука писать такие гадости. Еще вставлена заметка из какой-то "южной газеты"[22]. Неужели Лоэнгрин? Даже не верится.

По совести говорю, не подозревал о существовании таких мерзавцев на свете...

Жду Нового года, и почему-то надежда мелькает, что в 1905 году вернусь в Россию. Думаю о том, понравится или нет Вам рассказ "Беда" и будет ли сборник памяти А.П. Ч<ехова>?

Помните сборник "Красный цветок"? – памяти Гаршина, где помещен рассказ А<нтона> П<авловича> "Припадок", хорошо был издан[23]. Чехов дает такую массу тем для иллюстратора, что можно было бы целую галерею составить.

Я лично мечтаю о привлечении в качестве иллюстраторов *Пастернака*[24], *Репина* и Далькевича[25].

Далькевичу я бы поручил иллюстрировать "Дуэль" и "Степь". Пастернаку – "Скучную историю", "Палату № 6" и "*Черного монаха*".

Репина я бы попросил сделать портрет А<нтона> П<авлови>ча, в плетеном кресле, в Ялте на балконе, в шапочке вроде дорожной... Там выражение доброе, доброе такое – примирился, простил всем и все.

Уже будучи взрослым человеком, лежа на кровати, я читал в первый раз чеховского "Володю", и когда прочел, чуть не заплакал[26]. И удивился писателю, который не забыл, что от Нюты пахло миндальным мылом[27]. Еще этот рассказ навел меня на мысль, что Чехов думал о загробном мире.

Помните, когда Володя выстрелил, то увидал отца, – в цилиндре с флером, – и тот его обнял.

Особенно заканчивается "Черный монах". Когда Коврин умер (от чахотки), то на лице у него "застыла блаженная улыбка". Кажется мне, что автор этим хотел не только передать точно факт, но хотел еще сказать, что Коврин после момента смерти увидел что-то чудесное, непонятное для нас.

А<нтон> П<авлович> как бы постеснялся добавить это словами, заставил читателя подумать.

Рассказ мне этот дорог, т. к. последние моменты его происходят в Севастополе в гостинице Кист[28], и монах появился из-за Сухарной балки, – северной бухты[29].

Бесконечно люблю я еще "Даму с собачкой", во-первых, потому, что она писалась почти при мне, во-вторых, А<нтон> П<авлович> подарил мне экземпляр ее с надписью, в-третьих, я люблю Ялту и все связанное с нею.

Я убежден, что и Вы любите "Даму с собачкой" и когда сидите в Петербурге и читаете ее, то представляете себе площадку Floren'a[30], слышите прибой моря, "которое также будет шуметь, когда не будет на свете нас, и также шумело, когда здесь еще не было ни Ялты, ни Ореанды"[31]...

Мощь "Дамы с собачкой" как произведения – огромна. По размеру – это маленький рассказ, по сущности, это огромная *поэма* о том, что такое человеческая жизнь и любовь, и такой поэмы – не написал бы и Пушкин, а разве Лермонтов и Гоголь, но и тот, и другой, с нашей точки зрения, – испортил бы ее вычурностью.

Помните, когда на рассвете пришел пароход из Феодосии и долго выворачивался, и весь был освещен зарею, а трава под ногами Анны Сергеевны и Д.Д. Гурова была от росы влажная[32].

Я волнуюсь, читая эти места. Я бы хотел быть миллионером только для того, чтобы издать Чехова так, как рисуется это издание у меня в голове.

На месте Пастернака, я бы не вытерпел, чтобы не иллюстрировать "Палату № 6", *я бы не мог не иллюстрировать.*

Почему-то кажется мне, что "Даму с собачкой" сделали бы или Бодаревский[33] или Пимоненко[34].

Я знаю, многим "Дама с собачкой" кажется ничтожною вещью, но у многих душа трепещет, от первой страницы до последней, потому что там каждое слово *серьезно*. Имеяй уши слышети, да слышит[35]. Я с тех пор возненавидел Буренина, как он обругал этот рассказ[36], – нет у него ни ушей, ни сердца!

Ну, до свиданья. Расписался я. Пришлите мне *Вашу фотографию*.

Весь Ваш.

Бор<ис> Лазаревский

6

Владивосток, 16 ноября 1904

Дорогой и многоуважаемый Виктор Сергеевич!

Сижу и думаю о судьбе своего рассказа и о сборнике памяти А.П. Ч<ехова>. Как с завязанными глазами здесь живешь. Я считаю дни, когда может прийти ответ.

Физически нездоровится, нравственно весело, – я сегодня отказался от обвинения одного матроса, и он возрадовался. Вообще же быть прокурором – это не дай Бог, особенно военным в военное время! Помню, А<нтон> П<авлович> когда-то меня утешал, говоря, что на этой должности, если иметь такт, то можно много добра сделать. Может, и так, но себе нервы испортишь, и писать мало времени. <...>

Прочел я октябрьскую книжку "Ж<урнала> д<ля> в<сех>". Лучшим мне показался рассказ "Для Бога" Данарова[37]. Наиболее слабым – "Проповедь"[38] – тенденция заслонила художественность, а нужно, чтобы это, как у Чехова, – было незаметно, тогда сильнее выходит.

Любящий Вас.

Бор<ис> Лазаревский.

7

Владивост<ок>, 27 ноября 1904

Многоуважаемый Виктор Сергеевич!

Только что получил Вашу телеграмму. Как жаль, что не удалось мне попасть в сборник, но что поделаешь... Я все-таки очень рад, что рассказ увидит свет в январе. <...>

Если будете мне отвечать, то сообщите, что думаете о нижеследующем моем проекте. Издать при помощи хорошего человека второй сборник памяти А.П. Ч<ехова>. В основу его ляжет моя статья о встречах и разговорах с А.П. Ч<еховым>, ведь за шесть лет я каждый раз записывал в тот же день с фотографической точностью все, что говорил и делал А<нтон> П<авлович>, и все, что делалось возле него другими в этот день. Главное, чего я буду стараться достичь, это не банальности и правдивости изложения. Такая статья даст 5-4 печатных листа. Затем думаю, что даст рассказ Потапенко[39], которого А<нтон> П<авлович> очень-очень любил. Дадут по рассказу Бунин и Куприн, и Юшкевич (С.). Относительно Андреева и Горького не знаю. Даст стихи Бальмонт, даст стихи Ляпунов[40] (горячо его рекомендовал Л.Н. Толстой). Иллюстрации дадут 1) Мария Павловна, 2) Сулержицкий[41], Вы его, вероятно, видели в Ясной Поляне, 3) можно будет упросить Игумнову[42] дать рисунок. Далькевича и Пастернака.

Обложка светло-голубая, на углу ее виньетка – силуэт Новодевичьего монастыря и только. Надпись простая: «"Памяти Антона Павловича Чехова". Литературный сборник». Ведь в память Гаршина было два сборника[43]. Только этому сборнику мне хотелось бы придать особо задушевный характер, если в нем не примут участия корифеи литературы, а только dii minores, то не опечалится душа Чехова, нужно будет сделать только так, чтобы рассказы были достойны его имени.

Дабы никто не подумал, что я так горячусь ради удовлетворения мелкого и вообще собственного честолюбия, под статьей я подпишусь только инициалами Б.Л.

Я думаю, что Сытин, которого Чехов пустил в свет[44], не откажется издать такой сборник. Спросите его об этом, когда будете в Москве. <...>

8

Вл<а>д<ивосток>, 23 декабря 1904

Дорогой, уважаемый Виктор Сергеевич!

Я слишком часто пишу Вам, но это одно из больших утешений. Говорить искренно, хоть письменно, доставляет большую радость. А здесь на счет искренности очень нехорошо.

Сегодня случайно говорил с невоенным человеком, уполномоченным Красного Креста гр<афом> Шереметевым[45]. Я очень обрадовался, узнав, что Вы знакомы с ним.

Несомненный дегенерат, разбрасывающийся дилетант, но 1) с добрым сердцем и 2) искренне любящий искусство, а это уже много.

Мне хотелось поговорить с ним относительно издания второго сборника памяти А.П. Чехова. Но как-то я постеснялся...

Возможно, что сборник будет хорош, первый, но Вы понимаете и чувствуете, что А<нтон> П<авлович> был слишком крупной величиной, чтобы воспоминанья Бунина могли исчерпать о нем *все*. Да и сам А<нтон> П<авлович> от "Знания" был далек. Впрочем, я слишком не беспристрастен, говоря об этом святом писателе. По-моему, уши у публики заложило, если она не реагировала на все им сказанное. У меня есть проект – перед одним серьезным делом дать Председателю[46] прочесть "*Рассказ старшего садовника*"[47]. По глубине мысли рассказ этот нисколько не ниже любых страниц Л.Н. Т<олстого>. Между тем, не только здесь, среди озверевших людей, но и в России, мне очень редко приходилось встречать человека, который бы читал этот рассказ и думал о нем. Даже и адвокаты, и те не знают рассказа этого, как не знают рассказа "О любви". Оба эти рассказа так ярко говорят *о суде человеческом*, – это страницы "Воскресенья".

Я бы хотел познакомиться с Буниным и Куприным, я почему-то убежден в их недобром отношении ко мне. Думается мне (без всякого основания), что представляюсь я им нахалом, стремящимся через Чехова выбраться наверх его именем. Но видит Бог, не повинен я в этом. Любил и люблю этого человека, и не безумно, а совершенно сознательно, ибо кажется мне, что никто, кроме Толстого, не сказал человечеству так много горьких истин, как А.П. Ч<ехов>. И если не услышали, то сами виноваты. Так ведь и с Христом было.

В литературе на каждого нового человека смотрят недоверчиво. Не помню, по поводу чего (рассказа) я написал Куприну горячее письмо (в "Мир Божий" он не принял моего рассказа) и вместо ответа – ничего не получил. "Это свинство – не отвечать на письма", – говорил А<нтон> П<авлович>. И действительно, хоть открыткой всегда да ответит, а по поводу больших вопросов всегда отвечал большими письмами.

Помню, я в Севастополе в "Северной Гостинице" пошел к Андрееву[48]. Спустились вниз в ресторан. Спросили пива. Я стал расспрашивать обо многом, отвечал он нехорошо, между прочим, сказал, что был лейб-уланом[49].

А когда заговорили об А<нтоне> П<авловиче>, то помянули "Новое Время"... И я чуть не расплакался, когда вернулся домой. И уже чувствовал, что это *не друг* Чехову и не понимает значения деятельности Чехова.

В инцидентах подобного рода виноват я. И не сдержан я, и не воспитан, и представлялось мне всегда, что писатель не умеет быть ни сердитым, ни грубым и с баца видит человека насквозь.

От Чехова и от Горького я никогда не слыхал сурового слова и думал, что все так.

Теперь жизнь меня сильно изменила. Уже нет легкомыслия при разговоре с новым человеком.

Помните, в Ялте, в "России"[50], я пришел к Вам в первый раз и наговорил чепухи. Смешно теперь вспомнить, а тогда ой как нехорошо было! Слава Богу, прошло это, – миновало. Тем не менее, теперь, когда думаю о людях, то кажется мне, что знают и чувствуют меня немногие.

1) Жена, 2) Ив<ан> П<авлович> Чехов[51], 3) *Вы* да еще два-три товарища. Чехов Антон Павлович знал, *какое и когда я слово скажу*, при нем я мог себе позволить что угодно, его мозги сразу отбрасывали мое *неискреннее от искреннего*. Еще знают меня Вересаев и Чириков. Последний, скорее, публицист, чем художник, умеет быстро анализировать, и я его не боюсь и люблю, хотя считаю его в 1000 раз меньше Чехова, Андреева, Бунина. Как магнитом, меня тянет к литературному миру. <...>

9

25 декабря 1904
Первый день Р.Х.

<...> День я закончил, лежа на кровати с Чеховым в руках. Читал я XII том Марксовского издания. Читал и перечитывал "Архиерея"[52]. И в некоторых местах плакать хотелось.

«Это первое евангелие, самое длинное, самое красивое читал он сам. Бодрое здоровое настроение овладело им... "Ныне прославися сын человеческий..."[53] И, читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей, но людей не было видно»...

Я люблю "Архиерея" как поэму исстрадавшейся души, принужденной всю жизнь прятать свое *я*, даже для любимых людей.

Иногда мне кажется, что это нарисовала больная душа самого Антона Павловича, уже в те времена, когда чахотка совсем расшатала физические силы, когда Ольга Леонардовна[54] часто была против того, чтобы в кабинет входили и Мария Павловна, и Евгения Яковлевна[55]. А Чехов так любил мать! Так и матери архиерея казалось, что Петя уже не ее. Когда-то она сказала мне: "Мне кажется, что Антоша теперь уже и не мой". А самому архиерею до слез хотелось простоты отношений, простоты кушаний, простоты разговоров. Но он был – архиерей...

Думаю, что и Антону Павловичу хотелось быть ближе к матери, но он был большим писателем, и все возле него уже не могло быть обыкновенно; – мучительно это.

Я был у него в ноябре 1903, он был совсем один. Готовила просто нянька, и ему это нравилось, а кушанья казались вкусными. Войдет Арсений[56], зажжет лампу, брякнет стеклом и опять уйдет. Казался он тогда бодрым.

Я привез ему от Татариновой[57] камелий. Он попробовал взять вазон и не мог, а потом сказал:

– Помогите мне, голубчик, поставить этот цветок на окно.

Я поставил. А слово "голубчик" так приласкало меня, так приласкало!..

– Это холодный цветок, – сказал А<нтон> П<авлович>.

– Почему холодный?

– Без запаха...

Он любовно стал расправлять листья, немного измятые папиросной бумагой, в которую был завернут весь цветок. Бог так сделал, что я видел его в последний раз один на один и очень долго. Все, что говорилось, все записано у меня.

Я непременно восстановлю все это, если вернусь.

Я очень волновался, когда А<нтон> П<авлович> говорил о моей книге.

Он[58] любил[59] мой рассказ "Доктор" и написал мне это в письме, которое я храню как святыню[60]. Внизу в столовой он сказал мне:

– Попробуйте написать пьесу.

– Не сумею я…

– Вот попробуйте, я сам берусь устроить так, что ее поставят в Художественном театре.

– Почему Вы так настаиваете на пьесе?

– А вот видите, у Вас в рассказах люди так говорят между собою, как и в жизни. Значит, и пьеса вышла бы жизненной… Вот Горький, он большой поэт, очень большой поэт, но у него люди не всегда говорят так, как это бывает на самом деле – в жизни…

Не знаю, напишу ли я когда-нибудь пьесу, но и сейчас слова эти сладко припомнить. До выхода моей книжки[61] А<нтон> П<авлович>, кажется, относился к моему писанию скептически, да и вряд ли читал, а книгу прочел всю. Вот если вернусь в Россию, выйдет второй том, а *он* его уже *не увидит*! А<нтон> П<авлович> ставил мне в пример часто Куприна, а я вещей Куприна, кроме "Молоха"[62], не люблю. Не сильно. Одно Андреевское "Молчание"[63] сильнее всего тома Куприна, хотя *личности* Андреева я боюсь, я его мало знаю, но чеховской *доброты* в нем нет – это я чувствую. Я помню, как А<нтон> П<авлович> пробрал меня за то, что я сказал: "Бунин так давно пишет, так хорошо пишет, но так мало дал".

– Что Вы, что Вы… Как можно. Бунин очень много сделал…

Помните, мы с Вами выходили из "России" в Ялте. Чехов позвал меня к телефону, чтобы предложить мне денег. Я отказался наотрез…[64]

Вы это помните! Это мог только Чехов сделать, по телефону вызывать, чтобы спросить, не нужно ли денег!

Таких у меня случаев записано много. Если не будет второго сборника[65], то я эти записки дам Вам, для *июльской* книжки.

Вот пишу эти строки и забыл, что я во Владивостоке. Забыл, что завтра может явиться японская эскадра!

Значит, влияние большой человеческой личности А<нтона> П<авловича> сильно и после смерти физической, значит, жив он, коли владеет умами живых!

Весь Ваш

Бор<ис> Лазаревский

P. S. Мой *киевский* адрес:
Нестеровская, 13
или Жилянская, 41, кв. Мельниковых
Киев

Если буду писать Вам следующее письмо, то в виде виньетки нарисую Ялту, я знаю, Вы любите ее, как и я.

Помните, я, Вы и Беклимишев[66] сидели на той самой площадке, где сидели над морем Гуров и Анна Сергеевна ("Дама с собачкой").

Если Румянцевский музей не даст комнаты для вещей А.П. Чехова, то нельзя ли это сделать через в<еликого> к<нязя> Константина Константиновича[67], он любил А.П. Ч<ехова>.

Все у меня стоят в голове слова: "Ныне прославися сын человеческий..."[68] А потом *17 января* в Художест<венном> театре[69], а потом *Баденвейлер*... (аналогия)

10

31 мая 1905

<...> Посылаю портрет Чехова, который вряд ли у Вас есть. Молодой он, сильный, серьезный...

Я все думаю о рисунках и содержании июльской книжки[70]. Непременно нужно поместить фотографию комнаты в Баденвейлере. Иллюстрацию Репина к "Мужикам", у него, вероятно, сохранился оригинал рисунка, помещенного на обложке французского издания "Les moujiks" Denis'a Roche[71]. Если бы у меня были деньги, я бы сейчас дал 1000 рублей, чтобы эта книжка вышла на веленевой бумаге. Нужно снимок дачи. Нужно снимок с портрета А<нтона> П<авловича>, который есть у Ив<ана> Пав<ловича>. Там А<нтон> П<авлович> поразительно похож на Антона Рубинштейна[72].

Пусть эта книжечка будет памятка-альманах об А.П. Ч<ехове>, такая, чтобы каждому подписчику захотелось ее переплесть отдельно.

Эх, если бы в нее еще Горький дал кусочек своих воспоминаний, куда же он душевнее Бунина[73], или такой балаболки, как Гиляровского[74] <так! – *К.А.*>. Напишите А.А. Хотяинцевой[75] в Москву, чтобы она дала рисунок, она близка была семье Чеховых. У меня сохранилась ее карикатура: Чехов перед своим портретом в Третьяковской галерее[76].

Я размечтался. Я знаю, что и без меня Вы сделаете все возможное.

Чехов был гораздо, гораздо шире, чем Горький и Андреев... Они думают, что душа человеческая должна быть такою-то и такою-то и ее можно вогнать в рамки; а Чехов понимал, что душа – это необъятное, что это тайна, что это Божество... <...>

11

21 июля 1905

Дорогой Виктор Сергеевич!

Надежда на перевод в Кронштадт все растет, но окончательно не выросла[77]. В июньской книжке Литературных приложений к "Ниве" есть воспоминания Ив<ана> Щеглова об А.П. Ч<ехове>[78]. Не нравится мне *тон* их. Как Вам? Там же есть рассказа Мих<аила> П. Чехова "Сироты"[79], техника брата, я с наслаждением читал его, – точная неизданная рукопись А.П. Ч<ехова>[80].

Будьте добры, сделайте распоряжение, чтобы мне июльскую книжку выслали *в десяти* экземплярах. Сообщите также, сколько я еще буду должен редакции, считая, что часть долга (100 р.) покроются статьей об А.П. Ч<ехове> и эти десять экз<емпляров>.

Любящий Вас

Бор<ис> Лазаревский

Волжскому[81] я написал (по адресу "Вопр<осов> Жизни") и послал маленький рассказ, но ответа не получил.

Второго июля надеюсь быть на Новодевичьем[82].

12

Мариехамн, до востребования
Аландские о<стро>ва[83]
3 июля 1914

Дорогой Виктор Сергеевич!

Сегодня в тяжелую годовщину смерти А.П. Ч<ехова> просмотрел "Биржевку" – Измайлов чепухи наплел об А<нтоне> П<авловиче> – будто он только земное любил и о вечности не думал[84].

Экий Измайлов – тупица!

Прочел я также о покушении на Распутина[85]. И... если Вы прочтете мое предыдущее письмо, то увидите, что снился мне сей муж как раз в тот день, когда фанатичка-баба бросилась на него. Вам одному я писал об этом сне[86], который считал ерундой и даже в дневник не занес. И вышло одно из тех многих "совпадений", которые в моей жизни повторялись много раз.

О смерти А.П. Ч<ехова> я тоже узнал во сне в этот же день или в ту же ночь[87]. <...>

Примечания

1 Чехова Мария Павловна (1863–1957) – сестра писателя, педагог, публикатор его писем и популяризатор его творчества, автор воспоминаний о нем. В 1921–1957 гг. – директор Дома-музея А.П. Чехова в Ялте. Сохранилось письмо М.П. Чеховой к Б.А. Лазаревскому от 3 февраля 1913 г. (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 6. Л. 48–49).

В дневнике Лазаревского 22 августа 1901 г. (в этот день он был у Чехова в Ялте) записано:

"Я все наблюдал Марию Павловну. Кажется, это первая и последняя старая дева, симпатичнейшая, чем все самые красавицы дамы, девицы и барышни. Что-то прелестное есть в выражении ее глаз, что-то умное и страдальческое. Как необыкновенно хороша, должно быть, она была в молодости" (Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского / Предисл. и публ. Н.И. Гитович // Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890 гг.М., 1977. С. 333 (Лит. наследство. Т. 87)). Там же опубликованы записи Лазаревского о встречах с М.П. Чеховой 16 января и 9 июня 1910 г. (С. 348–349).

2 Имеется в виду старшая дочь писателя, Вера Лазаревская (1899 – ?). В письме Лазаревского к В.С. Миролюбову от 6 января 1905 г. сказано: "У А.П. Чехова была карточка моей старшей дочери, не знаю, к кому она попала" (ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 700. Л. 24 об. – 25).

3 Маркс Адольф Федорович (1838–1904), известный петербургский издатель и книготорговец, с которым Чехов в январе 1899 г., заключил договор, уступив ему за 75 тысяч рублей право на издание всех своих литературных произведений. В 1899–1911 гг.издательством Маркса было выпущено собрание сочинений Чехова в 15 томах, в 1903–1916 гг. – "Полное собрание сочинений" в 23 томах.

Договор Чехова с А.Ф. Марксом получил немалый общественный резонанс: издателя упрекали в том, что он "обобрал" писателя и "нажился" на издании его книг. Полемика по данному вопросу обострилась на страницах русской печати в связи со смертью писателя. См. подробно: *Видуэцкая И.П.* А.П. Чехов и его издатель А.Ф. Маркс. М., 1977.

4 "Последний довод" (*лат.*). Лазаревский имеет в виду, что венок на чеховскую могилу был последним аргументом, при помощи которого Маркс пытался убедить общественность в своих дружеских отношениях с покойным.

5 "Южное обозрение" – политическая, научная, литературная, торгово-промышленная и финансовая ежедневная газета (Одесса, 1896–1906). Лазаревский публиковал в этой газете свои рассказы в 1901–1903 гг.Что касается Чехова, то редакция "Южного обозрения" предлагала ему в конце 1901 г. сотрудничество, на что писатель поначалу согласился; однако ни одно из его произведений здесь так и не появилось (см. комментарий И.П. Видуэцкой к письму Чехова И.А. Бунину от 15 января 1902 г. // *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма. Т. 10. Апрель 1901 – июль 1902. М., 1981. С. 442–443).

6 Лоэнгрин (наст. имя и фамилия – Петр Титович Герцо-Виноградский; 1867–1921), журналист, публицист, сотрудник ряда периодических изданий на юге России; был секретарем редакции в газете "Южное обозрение", затем – автор ежедневной рубрики "Зигзаги" в той же газете. Неоднократно писал о Чехове; откликнулся короткой статьей на смерть писателя (*Лоэнгрин.* А.П. Чехов // Южное обозрение.

1904. № 2539. 3 июля. С. 3). Утверждая, что "Чехов – это целая эра в нашей литературе" и что "имя его незабвенно на столбцах нашей литературы", Лоэнгрин вспоминал о своей встрече с писателем в Ялте в 1902 году ("в первый и в последний раз в своей жизни") и их состоявшейся 4 мая беседе ("Беседу с ним я считаю полной высокого интереса и поучения"). На другой день Лоэнгрин поведал в "Южном обозрении" о содержании этой беседы (*Лоэнгрин.* А.П. Чехов // Южное обозрение. № 2540. 4 июля. С. 3). Однако в предыдущих "Зигзагах" фельетонист отзывался о Чехове более сдержанно, подчеркивал его "безнадежный пессимизм" и т. п. (см., например: Южное обозрение. 1904. № 2516. 9 июня. С. 3). "...Когда я смотрю в будущее нашей литературы, я там не нахожу места г. Чехову", – говорилось, между прочим, в этом очерке, посвященном статье И. Джонсона (И.В. Иванова) в ежемесячном московском журнале "Правда" (1904. № 5. С. 232–234) о рассказе Чехова "Невеста". Эпитет "беспринципный" по отношению к Чехову в очерках Лоэнгрина за июнь-июль 1904 года не обнаружен.

На статьи Лоэнгрина Лазаревский откликнулся в печати сразу же после смерти Чехова. «Перебирая газеты недельного и двухнедельного возраста, я наткнулся в "Южном Обозрении" на статью некоего г. Лоэнгрина. Фельетонист удивлялся тем людям, которые видели в рассказе Чехова "Невеста" ("Журнал для всех", декабрь 1903) его надежду, что в жизни человечества наступят лучшие времена. В нескольких предыдущих своих фельетонах о Чехове г. Лоэнгрин находил его творчество бесполезным. Статьи эти было очень неприятно читать <...> особенно неприятно в скорбные дни, когда уже мертвого Чехова еще не приняла в свои недра родная земля. Я подумал, что если бы Антон Павлович был жив и прочел рассуждения г. Лоэнгрина, то, вероятно бы, только искренно улыбнулся» (*Л<азаревский> Б.* Мысли о смерти А.П. Чехова // Владивосток. Газета общественная и литературная. 1904. № 33. 15 авг. С. 17–19).

7 В своих воспоминаниях о Чехове Лазаревский также упомянул об этом эпизоде, не называя Лоэнгрина по имени: "В этот день Чехов был вообще оживленнее обычного. Его лицо приняло мрачный оттенок только, когда он заговорил о приезде одного одесского фельетониста, с напоминанием относительно сотрудничества в газете" (*Лазаревский Б.А.* А.П. Чехов. Личные впечатления // Ежемесячный журнал для всех. 1905. № 7. С. 414–420).

8 Ср. в воспоминаниях Лазаревского: «Набросав несколько строк, я снес их в редакцию местного "Дальнего Востока". Обещали напечатать завтра же. На следующий день, однако, заметка не появилась, и на мой вопрос, почему, ответили: "Не хватило места". Редактор обещал напечатать некролог в следующем номере (что и исполнил), затем сказал, что я могу и еще что-нибудь дать о Чехове, "только поменьше, – ведь Чехова и без того знали"» (*Лазаревский Б.* А.П. Чехов. (Материалы для биографии) // Русская мысль. 1906. № 11. С. 92 (вторая нумерация).

Некролог Лазаревского "Памяти А.П. Чехова" появился в газете "Дальний Восток" ("Ежедневная газета, посвященная интересам Приамурского края") 7 июля 1904 г. (№ 148. С. 2). "Я близко знал покойного, – писал Лазаревский. – <...> Во всю мою жизнь мне не приходилось встречать человека с более ласковым сердцем, с большею способностью не только понимать, но и чувствовать страдания других людей".

Упоминаний о "кружке" в номерах газеты "Дальний Восток" от 5 и 6 июля не обнаружено. Возможно, Лазаревский имеет в виду сообщение о том, что 3 июля инженер Микулин прочел в здании местного музея "интересный публичный доклад о радии" (Дальний Восток. 1904. № 147. 6 июля. С. 2).

[9] Лазаревская (урожд. Мельникова) Лидия Николаевна (1879–1909), жена Б.А. Лазаревского (с 1898 г.). Брак распался в 1907 г.

[10] Имеется в виду европейская часть России (в противоположность Сибири и Дальнему Востоку).

[11] Литературный сборник в память Чехова был задуман в июле 1904 г. в кругу писателей-знаньевцев. "...в Москве Куприн, Пятницкий задумали издать в память Ан. Пав. книгу, доход с которой – в части или целом, это потом решим – употребить на памятник ему или на что-нибудь в этом роде, – сообщал Горький Бунину 11 июля 1904 г. – Нам кажется, что будет вполне достаточно и очень хорошо, если в этой книге примут участие только четверо – Куприн, Вы, Андреев и я" (*Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах. Т. 4. М., 1998. С. 105). О том же Горький писал в те дни и Л.Н. Андрееву (Там же. С. 106). Сборник был издан в январе 1905 года (Сборник товарищества "Знание" за 1904 год. Кн. 3). Помимо четверых названных писателей в нем участвовал Скиталец (книга открывалась его стихотворением "Памяти Чехова").

[12] Об этом рассказе (первоначальное название – "Беда"; окончательное название – "Всевочка") не раз упоминается в последующих письмах. Рассказ опубликован в "Журнале для всех" (1905. № 1. С. 17–28).

Всевочка (Всеволод) – имя сына Лазаревского (умер в 1910 г.).

[13] В девятой книжке журнала "Русская мысль" за 1904 год на с. 169–172 был напечатан "Список венков на могилу А.П. Чехова" (т. е. текст надписей на лентах венков, возложенных на могилу писателя). Венка от имени Лазаревского в этом перечне нет.

[14] В "Списке венков..." (с. 171) была помещена надпись следующего содержания: "Горячо любимому отзывчивому А.П. Чехову. Благодарный начинающий писатель".

[15] См.: *Волохов Марк.* Нитцшеанец. Из дневника настроений // Ежемесячный журнал для всех. 1904. № 9. С. 517–520.

[16] Там же. С. 515.

[17] В конце 1903 г. "Журнал для всех" действительно изменил свою идейную ориентацию. Захваченный религиозно-философскими ("декадентскими") настроениями, Миролюбов (активный участник петербургских Религиозно-философских собраний в 1901–1903 гг.) открывает страницы для проповеди "идеализма", нападок на марксизм и т. п. Особый резонанс вызвали статьи нового сотрудника, привлеченного Миролюбовым, – критика Волжского (А.С. Глинки): "Литературные отголоски. По поводу книги г. Булгакова" (1903. № 12) и "О некоторых мотивах творчества М. Горького" (1904. №№ 1 и 2). В декабре 1903 г. Горький прекращает свое сотрудничество в миролюбовском журнале. А в январе 1904 г. писатели демократического лагеря (Л. Андреев, И. Белоусов, В. Вересаев, А. Серафимович и др.) обращаются к Миролюбову с коллективным протестом, осуждая выступление Волжского.

«В настоящее время "Ж<урнал> д<ля> всех" занимает среднее положение между "Новым путем" и ортодоксально-прогрессивными органами печати, – пи-

сал Миролюбову Л.Н. Андреев в июле 1904 г., – и невыгоды такого положения сказываются вдвойне: с одной стороны его справедливо упрекают в уступках декадентству и теологическому идеализму, с другой, так же справедливо – в позитивизме и реализме <...> И очень скоро Вам придется вполне определенно примкнуть к тому или другому течению: или слиться с "Новым Путем" и породниться с ним через участие в Вашем журнале Розанова, Мережковского, Андрея Белого, Антона Крайнего и пр., или вернуться к старому» (*Андреев Л.Н.* Письма к В.С. Миролюбову (1899–1907) / Публикация К.Д. Муратовой // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. Вып. 5. Под ред. К.Д. Муратовой. М.–Л., 1960. С. 109).

Развитие общественной ситуации в России в 1904 г. и события 1905 года помогли Миролюбову выйти из этого двойственного положения: "Журнал для всех" занимает в годы Первой русской революции радикально "левую" позицию, публикуя ряд материалов антиправительственного содержания и постоянно подвергаясь цензурным преследованиям. Закрытый осенью 1906 г., журнал продолжается под другими названиями. В начале 1908 г. прекращается окончательно, а редактор-издатель, привлеченный к судебной ответственности, вынужденно покидает Россию.

См. подробнее: *Коляда Е.Г.* "Журнал для всех" // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890-1904. Социал-демократические и общедемократические издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М., 1981. С. 309–352; *Горький М.* Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко. М., 1998. С. 32 –33; *Колеров М.А.* Idealismus militans // Исследования по истории русской мысли / Под общей редакцией М.А. Колерова. М., 2002. С. 206–209; и др.

18 В своей автобиографии (1913) Лазаревский вспоминал: "В 1903 г. я побывал в Ясной Поляне. <...> В общей сложности я пробыл с Л<ьвом> Н<иколаевичем> один на один не менее трех часов. Моя служба в военно-морском суде очень его заинтересовала. Простота и сердечность, а главное память Л<ьва> Н<иколаевича> произвели на меня неизгладимое впечатление" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 14. Л. 4).

Свой визит к Толстому Лазаревский описал в очерке "Семь лет назад. (В Ясной Поляне)" (О Толстом. Международный толстовский альманах, составленный П. Сергеенко. М., 1909. С. 88–97). См. также воспоминания Лазаревского о Л.Н. Толстом, опубликованные в петербургском еженедельнике "Искорки" (1910. № 45. Ноябрь. С. 3–4).

19 Эти слова Л.Н. Толстого Лазаревский сообщил Чехову в одном из писем к нему в 1903 г. См. также воспоминания Лазаревского "А.П. Чехов" (в кн.: *Лазаревский Б.* Повести и рассказы. Т. 2. М., 1906. С. 21; перепечатано (не полностью) в кн.: А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Вступ. статья А.М. Туркова. Сост., подг. текста и коммент. Н.И. Гитович. М., 1986. С. 567–582 (на с. 703 – содержательный комментарий по поводу данного отзыва Толстого о Чехове). То же – в воспоминаниях Лазаревского "Семь лет назад. (В Ясной Поляне)" (О Толстом. Международный толстовский альманах... С. 92).

20 Лазаревскому удалось "вырваться" из Владивостока в июне 1905 г. К осени 1905 г. он был переведен в Кронштадт, а с 1906 г. вышел в отставку, занявшись исключительно литературным трудом.

[21] Имеется в виду анонимная заметка в московском еженедельнике "Родная речь" (1904. № 28. 25 июля. С. 3), в которой приводились пренебрежительные и даже оскорбительные отзывы о Чехове, появившиеся якобы "и в еврейских, и в либеральных "органах"" в связи со смертью и похоронами писателя.

[22] В "Родной речи" сказано: "...выдержка из одной еврейской газеты". Приводим начало "выдержки":

"Чехов является драматургом не только слабым, но почти курьезным, в достаточной мере пустым, вялым, однообразным. Драмы г. Чехова, несмотря на всю их рекламную славу, даже не могут называться драмами..."

[23] Красный цветок. Литературный сборник в память Всеволода Михайловича Гаршина. СПб., 1889 (составители: М.Н. Альбов, К.С. Баранцевич, В.В. Лихачев).

[24] Пастернак Леонид Осипович (1862–1945) – живописец, портретист; мемуарист. Академик (с 1905 г.). Получил известность своими иллюстрациями к произведениям Л.Н. Толстого. В 1889 г. выполнил иллюстрацию к драматическому этюду Чехова "Лебединая песня (Калхас)", открывающую публикацию этого произведения в журнале "Артист" (1889. Кн. 2. С. 68).

[25] Далькевич Мечислав Михайлович (1861–1942) – живописец, иллюстратор, художественный критик; сотрудник журнала "Осколки".

[26] В одном из своих жизнеописаний Лазаревский вспоминает, что рассказ "Володя", который он впервые прочел в университете, произвел на него "подавляющее впечатление" (см.: Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. Собрал Ф.Ф. Фидлер. М., 1911. С. 6).

[27] Нюта (Анна Федоровна) – персонаж рассказа Чехова "Володя" (первая редакция – 1887). Лазаревский цитирует фразу "От нее <Нюты> шел влажный прохладный запах купальни и миндального мыла".

[28] Отель Киста (по имени владельца) – севастопольская гостиница.

[29] Т. е. Севастопольской (Ахтиарской) бухты.

[30] Имеется в виду павильон кондитерской Флорена (ранее – Верне) на ялтинской набережной.

[31] Неточная цитата из "Дамы с собачкой".

[32] Контаминация двух эпизодов: вечером на пристани в Ялте Гуров и Анна Сергеевна смотрят на прибывший пароход, который "долго поворачивался"; утром на площадке в Ореанде: "Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей".

[33] Бодаревский Николай Корнильевич (1850–1921) – живописец. Академик (1908). Работал в основном на Украине.

[34] Пимоненко Николай Корнилович (1862–1912) – живописец.

[35] Старославянская редакция известных евангельских слов – ими заканчиваются многие речения и притчи Христа (Матф. 11, 15; Мк. 4, 9; Лк. 8, 8; и др.).

[36] См.: *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1900. № 8619. 25 февраля. С. 2.

[37] *Данаров Н.* Для Бога. Рассказ деревенского старожила // Ежемесячный журнал для всех. 1904. № 10. С. 596–599.

Данаров (наст. фамилия – Аргунин) Николай Петрович – литератор. В архиве Миролюбова хранится ряд его писем за 1904–1905 гг., отправленных из Западной Европы (Швейцарии, Италии, Франции). В одном из них, от 24 сентября 1904

<?> г., Данаров рассказывает о себе: «Я недоучившийся студент, проживающий "по независящим от меня обстоятельствам" больше двух лет за границей. Родных у меня нет, а потому средства к жизни приходится добывать собственным трудом. Нелегко это было в России, а в чужих краях и того трудней. Имея большую склонность к физическому труду и бродяжничеству, я послонялся по Европе и по Африке, занимался то грузкой <так. – *К.А.*>, то огородничеством. <...> Случайно попал в Лозанну, где встретился с И.Ф. Наживиным, которому прочел кое-что из своих вещей. Еще в бытность в России я напечатал в "Терских Вед<омостях>" два рассказа <...>» (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 474); упоминается писатель-прозаик Иван Федорович Наживин (1874–1940), неоднократно публиковавшийся в миролюбовском журнале. Ср. письмо И.Ф. Наживина к Миролюбову (из Лозанны) от 14 марта 1903 г.: «Жду с нетерпением Вашего ответа относительно г. Аргунина. Отвечайте и, если можно, высылайте деньги на мое имя; я передам. На его имя, т<ак> к<ак> у него нет паспорта. "Данаров" его псевдоним» (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 830. Л. 1).

В "Журнале для всех" были опубликованы еще два рассказа Н. Данарова: "За морем" (1903. № 11. С. 1191–1202) и "Клуб здравомыслящих" (1905. № 9. С. 524–531).

Под псевдонимом "Аргунин" в "Журнале для всех" публиковался (!) А.А. Смирнов (см.: *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. Т. 1. М., 1956. С. 106). Так, в № 5 "Журнала для всех" за 1901 г. на с. 585 было напечатано его стихотворение "Скоро, знаю, белые черешни...".

38 *Немоловский М.* Проповедь. Картинка // Ежемесячный журнал для всех. 1904. 1904. № 10. С. 599–606.

39 Немоловский Михаил Иванович (? – 1905) – беллетрист.
Потапенко Игнатий Николаевич (1856–1929) – прозаик, драматург; друг Чехова, автор воспоминаний о нем.

40 Ляпунов Всеволод Дмитриевич (1873–1905) – поэт-самоучка. В 1897 г. посетил Ясную Поляну, где и остался жить; служил чернорабочим, затем стал управляющим яснополянским имением. В 1901 г. переехал в Крым; умер в Ялте. В одной из своих мемуарных статей, посвященных Чехову, Лазаревский приводит отзыв писателя о Ляпунове: "...Отличный, чудесный поэт, но он не может оставить серьезного следа в литературе, потому что форма, в которую он облекает свои стихи, создана не им, а его предшественниками: Кольцовым, Некрасовым" (*Лазаревский Б.* А.П. Чехов. (Материалы для биографии) // Русская мысль. 1906. № 11 (2-я пагинация). С. 92).

41 Сулержицкий (Суллержицкий) Леопольд Антонович (1872–1916) – писатель, критик; режиссер Московского Художественного театра. Корреспондент Чехова, автор воспоминаний о нем.

42 Игумнова Юлия Константиновна (1871–1940) – художница; с 1900 г. жила в семье Л.Н. Толстого, выполняя обязанности переписчицы и секретаря.

43 Памяти Гаршина было, действительно, посвящено два сборника, выпущенных почти одновременно. Наряду со сборником "Красный цветок" (см. примеч. 23), был издан другой – "Памяти В.М. Гаршина. Художественно-литературный сборник" (СПб., 1889). Инициатором этого издания был А.А. Плещеев. Редакторы

обоих сборников занимали в отношении друг друга враждебную позицию. Чехов писал по этому поводу И.Л. Леонтьеву (Щеглову) 4 апреля 1888 г.: «Баранцевич и К° столкнулись нос к носу с Евреиновой и К° в одном и том же деле (памятник Гаршина) и, точно испугавшись конкуренции, облаяли друг друга "лжелибералами". Судя по письмам той и другой стороны, доброе дело оказалось дурным, ибо поссорило порядочных людей» (*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма. Том второй. 1887 – сентябрь 1888. М., 1975. С. 231); упоминается Анна Михайловна Евреинова (1844–1919), редактор журнала "Северный вестник". В редакции этого журнала велись весной 1888 г. переговоры о слиянии двух сборников в один, однако договоренность не была достигнута, и каждая из сторон стала составлять свой собственный сборник.

[44] Сытин Иван Дмитриевич (1851–1934) – московский издатель и книготорговец; с 1897 г. издавал газету "Русское слово". В 1894 г. выпустил том "Повестей и рассказов" Чехова, с которым был близко знаком, встречался и переписывался. Утверждение Лазаревского, что Чехов "пустил" Сытина "в свет", представляется преувеличением.

[45] Шереметев Павел Сергеевич, граф (1871–1943) – писатель, историк, художник. Предводитель дворянства Звенигородского уезда Московской губернии. Участник русско-японской войны. Член Государственного совета по выборам от дворянства (с 1915 г.). В 1922–1929 гг. – главный хранитель усадьбы-музея Остафьево. В архиве Миролюбова сохранилось несколько его писем 1898 и 1903 гг.(ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 1263).

[46] Имеется в виду председатель военно-полевого суда.

[47] Рассказ Чехова (1894), основная мысль которого заключается в том, что при вынесения судебного приговора вера в человека должна быть выше уличающих его доказательств.

[48] Видимо, в марте 1902 г. Ср. в письме Л.Н. Андреева к Миролюбову от 24 марта 1902 г.: "Только сейчас вернулся с женой из Крыма, где провел около месяца" (*Андреев Л.Н.* Письма к В.С. Миролюбову / Публикация К.Д. Муратовой // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. 5. Под редакцией К.Д. Муратовой. М. –Л., 1960. С. 93). Тогда же, в марте 1902 г., Л.Н. Андреев встречался с Чеховым в Ялте.

[49] Лейб-уланом Л.Н. Андреев не был.

[50] Ныне – гостиница "Таврида", мемориальное здание, связанное с пребыванием в Ялте известных людей.

[51] Чехов Иван Павлович (1861–1922) – брат писателя, педагог. Посетив его в Москве, Лазаревский отметил в своем дневнике: "Он директор Городского училища имени императора Александра II. Удивительное училище. Идеал школы. Я уверен, что в России ничего подобного нет больше" (Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского... С. 343; запись сделана задним числом в августе 1903 г. – Лазаревский пытался восстановить по памяти украденный у него дневник за 1902-1903 гг.).

[52] Рассказ был впервые напечатан в миролюбовском "Журнале для всех" (1902. № 4. С. 447–462).

[53] Слова Иисуса: "...Ныне прославился Сын Человеческий, и Бог прославился в нем" (Иоанн 13, 31). С этих слов начинается первое из "страстных евангелий", читаемых на утрени в Великую Пятницу.

[54] Книппер (Книппер-Чехова) Ольга Леонардовна (1868–1959) – актриса МХТа. Жена А.П. Чехова (с 1901 г.).

[55] Чехова (урожд. Морозова) Евгения Яковлевна (1835–1919) – мать Чехова.

[56] Арсений Щербаков – работник на даче Чехова в Ялте.

[57] Татаринова Фанни Карловна (1863–1923) – ялтинская домовладелица, издательница газеты "Ялтинский листок". Позднее переехала в Москву, преподавала пение в Московском Художественном театре.

[58] Далее в оригинале зачеркнуто слово "очень".

[59] В оригинале – "любит".

[60] Имеется в виду письмо Чехова к Лазаревскому от 28 июля 1903 г. из Ялты (впервые опубликовано в 1909 г.). Утверждение Лазаревского о том, что Чехов "любил" его рассказ "Доктор", представляется преувеличением. Прочитав и в целом одобрив книгу Лазаревского "Повести и рассказы" (М., 1903), в которую вошел и этот рассказ, Чехов писал ему: «Рассказы однотонные, трудно сказать, какой из них лучше, но если долго выбирать, как выбирают, например, папу (римского), то я остановился бы на "Докторе"» (*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма. Т. 11. Июль 1902 – декабрь 1903. М., 1982. С. 237).

[61] Имеется в виду книга Лазаревского, указ. в примеч. 60.

[62] Повесть А.И. Куприна (1896).

[63] Рассказ Л.Н. Андреева, впервые напечатанный в "Журнале для всех" (1900. № 12. С. 1427–1438).

[64] Этот эпизод, описанный также в дневнике Лазаревского, относится к августу 1903 г. (см.: Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского... С. 343).

[65] Второй чеховский сборник (по замыслу Лазаревского, изложенному в данном письме) не состоялся.

[66] Беклемишев Владимир Александрович (1861–1920) – скульптор, профессор Академии художеств. Отношения Лазаревского с Беклимешевым, завязавшиеся в Крыму, продолжались и в дальнейшем. См. запись в дневнике Лазаревского от 15 октября 1906 г.: "За это время я только раз отдохнул душой в милой семье Беклемишевых..." (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 51).

[67] Великий князь Константин Константинович (1858–1915) – поэт, выступавший под криптонимом К.Р. С 1899 г. – президент Академии наук.

[68] См. примеч. 53.

[69] 17 января 1904 г., в день рождения А.П. Чехова, в Московском Художественном театре состоялось первое представление "Вишневого сада", вылившееся (после третьего акта) в публичное чествование писателя – по случаю 25-летнего юбилея его литературной деятельности. Спустя два года Лазаревский опубликовал в связи с этой датой статью "Два года назад" (Биржевые ведомости. Веч. вып. 1906. № 9167. 17 января. С. 3–4). Ср. запись в его дневнике от 17 января 1906 г.: "День именин А.П. Чехова. День постановки "Вишневого сада". Кажется, печатно во всей России только *я* вспомнил этот день" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 9 об.).

[70] Т.е. июльской книжки "Журнала для всех" (1905) с материалами о Чехове.

[71] Рош (Roche) Морис-Дени (1868–1951) – французский литератор, переводчик Чехова на французский язык (сохранилась их переписка за в 1897–1903 гг.), автор статьи о его творчестве. Повесть Чехова "Мужики" в переводе Роша впервые появилась в парижском двухнедельном журнале "La Quinzaine" в сентябре 1897 г.

(№ 69 от 1 сентября и № 70 от 16 сентября). В 1901 г. "Мужики" в переводе Роша были выпущены в Париже отдельным изданием, обложку которого украшал выполненный в 1899 г. рисунок Репина (*Tchékov Anton.* Les Moujiks. Traduit du russe avec l'autorisation de l'auteur par Denis Roche. Paris, 1901). Оригинал рисунка был препровожден Чехову, а тот в свою очередь подарил его в Таганрогский музей (см. комментарий И.Е. Гитович к письму Чехова Ф.Д. Батюшкову от 24 января 1900 г. и комментарий А.М. Малаховой к письму Чехова П.Ф. Иорданову от 10 апреля 1901 г. // *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма. Т. 9. М., 1980. С. 269–270; Т. 10. 1902. М., 1981. С. 275–276).

В 1905 г. Лазаревский обратился к Репину с просьбой предоставить этот набросок для сборника памяти Чехова (см. примеч. 11). Репин согласился, но ответил, что оригинал рисунка принадлежит С.С. Боткину (см. письмо Репина к Лазаревскому от 24 ноября 1905 г. // ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 1. Л. 165–166; Сергей Сергеевич Боткин (1859–1910) – врач, коллекционер). Видимо, рисунок к "Мужикам" был выполнен Репиным в нескольких редакциях.

В дневнике Лазаревского имеется запись (от 18 февраля 1906 г.): "Получил из Парижа известие, что Denis Roche собирается писать обо мне и о Щеглове..." (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 21 об.). Насколько справедливым было это известие и писал ли Д. Рош о Лазаревском, не установлено.

72 Ср. в дневнике Лазаревского (запись, сделанная в августе 1903 г. – см. выше примеч. 51):

"У Ивана Павловича я видел два больших писанных масляными красками портрета А.П. – без бороды и усов он чрезвычайно, на редкость, похож на Антона Рубинштейна – и портрет Николая Павловича, покойного художника". В комментарии Н.И. Гитович сообщается: "Вероятно, портреты молодого Чехова, написанные И.И. Левитаном и Н.П. Чеховым (ныне находятся в Доме-музее А.П. Чехова в Москве)" (Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского... С. 343, 354; упоминается Николай Павлович Чехов (1858–1889), брат писателя, художник).

73 Лазаревский имеет в виду воспоминания Бунина о Чехове в третьей книжке сборников товарищества "Знание" (СПб., 1905). Ср. примеч. 11.

74 Гиляровский Владимир Алексеевич (1883–1935) – журналист, прозаик, поэт. Лазаревский имеет в виду его статьи, опубликованные в газете "Русское слово": "Памяти А.П. Чехова" (1904. № 183. 3 июля. С. 3) и "О Чехове" (1904. № 186. 6 июля. С. 3; № 188. 8 июля. С. 2–3).

75 Хотяинцева Александра Александровна (1865–1942) – художница, знакомая семьи Чеховых, автор воспоминаний о писателе. Летом 1897 г. выполнила два карандашных портрета его, позднее – серию карикатур, которую сама называла "Чехиадой" (сохранившиеся листы хранятся в Доме-музее А.П. Чехова в Москве и Ялтинском Доме-музее). В дневник. Лазаревского за 1905 г. вклеено письмо к нему Хотяинцевой от 15 апреля 1905 г., ее рисунок и фотография (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 1. Л. 57–59).

76 Имеется в виду портрет Чехова работы И.Э. Браза (1897-1898), выполненный по заказу П.М. Третьякова. Рисунок Хотяинцевой "Антон Чехов перед своим портретом в Третьяковской галерее в Москве" напечатан в газете "Новое время" (1898. № 8108. 23 сентября. С. 7).

77 См. примеч. 20.

[78] В этой книжке «Ежемесячных литературных и популярно-научных приложений к журналу "Нива" на 1905 год» на с. 227-258 напечатана первая часть мемуарного очерка И.Л. Щеглова (Леонтьева) "Из воспоминаний об Антоне Чехове". Окончание – в июльской книжке того же журнала (С. 389–424).

[79] *Чехов М.* Сироты // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу "Нива" на 1905 год. Июнь. С. 197–224.

Чехов Михаил Павлович (1865-1936) – прозаик, переводчик. Младший брат А.П. Чехова и его биограф. Лазаревский не раз навещал его в Москве после смерти Антона Павловича. Один из визитов отмечен в его дневнике (запись от 11 октября 1905 г.):

"Вечером я пошел на авось к Мих<аилу> Пав<ловичу> Чехову и застал его дома. Он сообщил мне такую массу интересных фактов об А<нтоне> П<авловиче>, что голова у меня закружилась. Во-первых, в Баденвейлере немцы уже поставили памятник Антону Павловичу, принимал участие наш посланник Эйхлер.<...>

Михаил Павлович Чехов с остренькой бородкой, подвижный очень, с проседью чуть – будто более молодой, чем на самом деле. Очень он симпатичен, но глубины Ан<тона> П<авловича>, Ив<ана> Пав<ловича> и Марии Павловны в нем нет. Он талантлив, но не поэт. Иногда бывает похож на зверька какого-то симпатичного, немножко коммерсант по складу ума. Беден не будет" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 1. Л. 132 об. – 133); упоминается Дмитрий Адольфович фон Эйхлер (1854–1932), русский посланник при Баденском дворе.

[80] Ср. запись в дневнике Лазаревского от 3 июля 1906 г.: "Прочел я новые воспоминания М. Чехова об Антоне Чехове. Чудесно!" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 93 об.).

[81] Волжский (Глинка-Волжский) Александр Сергеевич (1878–1940) – критик, историк литературы. В 1904 г. вел раздел "Литературная хроника" в миролюбовском "Журнале для всех"; автор статей религиозно-богоискательского характера, вызвавших острый конфликт между Миролюбовым и группой писателей-знаньевцев во главе с Горьким (см. примеч. 17). Расставшись с "Журналом для всех" в сентябре 1904 г., активно сотрудничал в журналах "Новый путь" и "Вопросы жизни".

[82] То есть на могиле Чехова в день его смерти.

[83] Группа островов в Балтийском море у входа в Ботнический залив, первоначально принадлежавших Швеции и переданных по Фридрихсгамскому миру 1809 г. России; с 1921 г. и по настоящее время принадлежит Финляндии. Единственный город и порт Аландских островов – Марианхамина (шведское название – Марианхамн).

[84] А.А. Измайлов писал: "Из писателей реального, земного, языческого склада Чехов – один из самых реальных, самых земных. <...> Чехов не только не умел возвышенно говорить об идеалах, увлекать зрителя или читателя на какую-нибудь борьбу, но решительно не выносил сколько-нибудь приподнятого темпа в простых человеческих отношениях. Самое большее, он мог просто по-человечески пожалеть. В своих рассказах, как и в жизни, Чехов просто не умел, не мог говорить возбуждающих речей, призывать к энтузиазму, манить на высоты. <...> Он мечтал от начала до конца о счастливой земле, согретой изяществом, любовью, братством. Он никогда не соблазнился звать своего читателя к самоотречению от этих земных благ во имя какого-то другого неведомого мира" (*Измайлов А.* Земле земное. (К 10-летию смерти А.П. Чехова) // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1914. № 14232. 2 июля. С. 2).

[85] 30 июня 1914 г. в селе Покровское царицынская мещанка Хиония Кузьминична Гусева, покушаясь на жизнь Распутина, нанесла ему удар кинжалом. Рана оказалась тяжелой, но не опасной для жизни.

[86] В предыдущем письме от 1 июля 1914 г. Лазаревский писал Миролюбову, что видел во сне "Распутина, Сургучова и каких-то палачей..." (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 700. Л. 60); упоминается писатель Илья Дмитриевич Сургучев (1881– 1956), недруг и соперник Лазаревского.

[87] В творчестве Лазаревского, его дневниках и письмах снам уделяется особое внимание. Писатель верил в сны, пытался их "разгадать" и осмыслить. Приведем из дневника Лазаревского два описания его снов, в которых является Чехов:

"18 апреля <1905>.

Видел сегодня во сне А<нтона> П<авловича> Ч<ехова> в теплом пальто, в шляпе, стоит в какой-то темной двери. Увидел меня и так ласково улыбнулся. Я спросил:

– Вы получили письмо?

– Нет.

– А то, что с отрывными зубчиками?

– Нет.

И опять улыбка – счастливая, счастливая и добрая.

Если есть загробный мир, то ему хорошо и меня он любит. Я это знаю" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 1. Л. 60).

"4 апреля <1906>.

Мне приснился Антон П<авлович> Чехов. Будто он сидит на одном конце стола и задумался очень. Потом вдруг повернул голову, увидел меня и испугался. Я улыбнулся и сказал:

– Я знаю, почему Вы испугались, – Вы приняли меня за привидение.

– Да, – сказал А<нтон> П<авлович>.

Я потом целый день думал, зачем этот сон" (ИРЛИ. Ф. 145. Ед. хр. 2. Л. 43 об.).

"ВСЕ ИЛИ НИЧЕГО"*. ПОСЛЕДНИЕ ПИСЬМА Н.И. ПЕТРОВСКОЙ

Предисловие, публикация и комментарии Джона Малмстада

"...вкус всецело историчен"
Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом (Л., 1989. С. 86).

Спрашиваем себя: как сегодня писать историю литературы, будь то русская или любая другая. Кажется, что нет сейчас задачи более неотложной, когда с наступлением 21-го века оглядываешься на век прошедший, в котором историю русской литературы (и немецкой, польской, чешской, румынской и так далее) писали и извращали "победители истории", которых она, со свойственной ей порой добродушной иронией, смела в свою мусорную корзину, а заодно с ними и репутации тех сотен писателей, большую часть которых никто теперь не читает, да и печатать их вряд ли еще когда-либо соберутся.

Впрочем, кому это вообще сейчас, в эпоху постмодернизма, интересно? Но дело ведь не только в том, что существует вопиющая некомпетентность в самой академической сфере и за ее пределами, а главным образом в тех широко распространенных формах, в которые эта некомпетентность вылилась, позволяя идеологическим критериям стать стандартом научности в такой степени, что "факт" как таковой перестал вообще что-нибудь значить. А в последнее время слишком много появилось работ, авторам которых как будто и не случалось сталкиваться с теориями (и с терминологическим их жаргоном), которые бы пришлись им не по вкусу и которыми они всегда готовы пользоваться без разбору, иногда просто потому, что не совсем в них разобрались, или с фактами, которых бы они не смогли "понять", чаще же просто исказить, следуя превыше всего ценимой "аргументации". Какая польза в истории или в достоверных источниках для тех, кто скопом отверг все это как "хронологическую пыль"?

И все же остаются те из нас, кто идет другими путями, ибо если нам надлежит написать историю идей и форм неспокойного двадцатого века и в

---

* «Все или ничего» могло быть ее девизом» // *Ходасевич Владислав.* Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М., 1996. С. 21 («Конец Ренаты»).

особенности тех ранних его десятилетий, которым я посвятил больше лет, чем хотелось бы помнить, *sine qua non* должны быть заслуживающие доверия издания художественных текстов и первоисточников – писем, автобиографий, мемуаров и т. п., – которые дали бы нам необходимые сведения, без которых невозможно обойтись при написании будь то истории или научного исследования, если они претендуют на то, чтобы задержаться на книжной полке. Литература, как прекрасно знали формалисты, не есть ряд следующих один за другим шедевров. Невозможно постичь эволюцию литературы или оценить какой-либо период ее истории, не принимая в расчет писателей второстепенных, а то и третьестепенных.

В.Ф. Ходасевич, хотя и не друживший с формализмом[1], отлично понимал, что в промежуточных или "периферийных" фигурах "дух эпохи", говоря его собственными словами, может воплощаться в такой же, если не в большей мере, как и в ее наиболее выдающихся представителях. И свой "Некрополь", бесспорный шедевр мемуарной литературы, он открыл не блестящими портретами Андрея Белого или Валерия Брюсова, Федора Сологуба, М.О. Гершензона или Максима Горького, а очерком "Конец Ренаты" – о трагически характерной судьбе женщины, послужившей прототипом для героини брюсовского "Огненного Ангела"[2]. Ко времени ее смерти в Париже, в 1928 г., когда в ночь на 23 февраля она покончила с собой, отравившись газом в нищенском отеле тогда нищенского одиннадцатого аррондисманта, писательница и переводчица (главным образом с итальянского) Нина Ивановна Петровская (р. в 1879 г.) была забыта всеми, кроме небольшого круга московских друзей, оказавшихся, как и она, в эмиграции. После того, как в 1911 году она навсегда покинула родину, она не играла какой-либо роли в литературном процессе в России[3]. Но, как заметил Ходасевич, "в жизни литературной Москвы, между 1903-1909 гг., она сыграла видную роль"[4]. Она была замужем за С.А. Соколовым (Кречетовым), владельцем издательства "Гриф" и редактором одноименного альманаха. Она печаталась во многих модернистских изданиях[5], но отдельным изданием вышла всего одна ее книга, небольшой сборник рассказов *Sanctus Amor* (М., 1908). Андрей Белый, четырьмя годами раньше переживший с ней период бурных отношений, в своей рецензии в "Весах" (1908, № 3), книги не принял: "Из Нины Петровской могло бы выработаться действительное дарование, если бы она не относилась так пассивно к собственным своим художественным переживаниям"[6]. Даже наиболее приверженный "феминизму" критик едва ли стал бы пропагандировать ее прозу, в которой она довела до пародии, иногда почти до абсурда, самые характерные черты декадентства.

Белый в той же рецензии писал: "Герои и героини рассказов ходят, как манекены, опьяненные любовью. Но и любовь их манекенная. Все герои рассказов носят одно лицо; и героини тоже. Личность их испаряется"[7]. Ничего "манекенного", однако, не было в личных отношениях автора этих рассказов, "маниакальное" подошло бы сюда гораздо больше. И письма, оставшиеся

свидетельством ее любовной связи с Валерием Брюсовым, читаются как роман, причем такой, какой она (кстати, и он) вряд ли сумела бы написать[8]. "Литературный дар ее был невелик", – писал Ходасевич о Петровской, – и продолжал: "Дар жить – неизмеримо больше"[9].

Именно эта сторона жизни Петровской сделала ее "образцовой" для Ходасевича фигурой, центральной для его истории и концепции символизма: "Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом <...> Это был ряд попыток, порой истинно героических, найти сплав жизни и творчества <...> Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино. Мы знаем теперь, что гений такой не явился <...> история символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недовоплотилось"[10]. О Петровской Белый написал в своих мемуарах: "Раздвоенная во всем, больная, истерзанная несчастною жизнью, с отчетливым психопатизмом, она <...> переживала все, что ни напевали ей в уши, с такой яркой силой, что жила исключительно словами других, превратив жизнь в бред и в абракадабру"[11]. Ходасевич пошел еще дальше: "Жизнь свою она сразу захотела сыграть – и в этом, по существу ложном, задании осталась правдивою, честною до конца"[12].

К тому времени, когда она попала в Париж, поздней весной 1927 года, после многих лет жизни в Италии, а затем в Берлине, ее эксперимент с жизнетворчеством зашел в такой же тупик, как и у небезызвестного доктора Франкенштейна. 2 сентября 1926 г. Петровская писала Горькому из Берлина: "За 9 лет жизни без гроша в кармане я узнала там (в Италии – *Д.М.*) и быт и людей и такие положения, которые никому и не снились в золотые дни символизма"[13]. Худшее ждало ее в Париже, где она жила подаянием разных благотворительных учреждений и отдельных писателей, к которым обращалась за помощью. Не удивительно, что обратилась она к своим старым друзьям московской поры, таким, как Ходасевич и Б.К. Зайцев. Ходасевич вспоминал в "Конце Ренаты" об этой дружбе: "Приехала <в Париж> вполне нищей. Здесь нашлось у нее немало друзей. Помогали ей, как могли, и, кажется, иногда больше, чем могли"[14]. Судя по ее письмам, так оно и было.

В 1911 году, когда Петровская покинула Россию, Аминаду Петровичу (Аминодав Пейсахович) Шполянскому (1888-1957) еще предстояло стать Дон Аминадо, одним из самых популярных сатириков и комических авторов России. К 1927 году "у него была всеэмигрантская известность, исключительная популярность. В Париже всё знали Дон Аминадо. Без преувеличения можно сказать: в те времена не было в эмиграции ни одного поэта, который был бы столь известен"[15]. Петровская не знала его лично (как явствует из ее первого письма к нему, она не знала даже его настоящей фамилии, когда посылала это письмо в контору газеты "Последние Новости"). Из второго письма уже понятно, что и он помогал ей, как мог. Но кому дано облегчить положение женщины,

раз и навсегда решившей истерзать себя "до последней капли крови"[16], как писала она одной знакомой после смерти сестры, в середине января 1928 г., и уже ни на что не способной? Нина Берберова так вспоминает время в конце декабря 1927 г., когда Петровская два дня жила у них с Ходасевичем: "Ночью она не могла спать, ей нужно было еще и еще ворошить прошлое. Ходасевич сидел с ней в первой, так называемой "моей" комнате. Я укладывалась спать в его комнате, на диване. Измученный разговорами, куреньем, одуревший от ее пьяных слез и кодеинового бреда, он приходил под утро, ложился около меня, замерзший (ночью центрального отопления не было), усталый, сам полубольной"[17]. После 15 января 1928 г., когда он виделся с ней в последний раз, он не мог больше выдержать этих встреч и никак не отреагировал ни на записочку, отправленную после этой встречи, ни на последнее ее письмо к нему, написанное по-французски (по-видимому, сама она не могла держать перо в руке и должна была диктовать текст полуграмотному французу, живущему в этой же гостинице, и смогла только подписать его дрожащей рукой). В ее последнем письме Дон Аминадо, вероятно последнем вообще, мы видим человека, дошедшего до края бездны и уже не в состоянии от этой бездны оторваться. Вскоре после того, как письмо было отослано и не дожидаясь ответа, она сделала последний шаг. «Жизнь Нины была лирической импровизацией, в которой <...> она старалась создать нечто целостное – "поэму из своей личности". Конец личности, как и конец поэмы о ней – смерть»[18]. Ее последние письма к Ходасевичу и Дон Аминадо поставят своего рода "точку" в конце этой страшной "поэмы".

* * *

Письма В.Ф. Ходасевича находятся в фонде Н.Н. Берберовой в библиотеке Бейнеке Йельского университета (Нью-Хейвен), а письма к Дон Аминадо – в его фонде в Бахметевском Архиве при Колумбийском университете (Нью-Йорк). Кураторам обоих архивов выражаю благодарность за разрешение на публикацию. Все письма в оригинале написаны в соответствии со старой орфографией. Слова, подчеркнутые в оригинале, напечатаны курсивом. Письма публикуются впервые[19].

Примечания

[1] См.: *Мальмстад Джон.* Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 285-301.

[2] См.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 530-589.

[3] Она изредка печаталась в России – несколько рассказов в «Утре России», например, и в юбилейном выпуске альманаха «Гриф» (М., 1914) – и только начало войны помешало выходу в свет второго ее сборника рассказов, «Разбитое зеркало». В середине 20-х годов в советских изданиях появлялись ее переводы с итальянского, часто без имени переводчика.

[4] *Ходасевич.* Некрополь. С. 19. Восемь писем Петровской к Ходасевичу от 1906-1911 гг.опубликованы: Из переписки Н.И. Петровской / Публ. Р.Л. Щербакова, Е.А. Муравьевой // Минувшее. Исторический альманах. 14. М.; СПб., 1993. С. 369-391.

[5] Подробно о ней и ее литературном наследстве см.: Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 587-588 (статья А.В. Лаврова).

[6] *Белый Андрей.* Sanctus Amor // Арабески. М., 1911. С. 349.

[7] Там же. С. 347.

[8] См.: *Брюсов Валерий и Петровская Нина.* Переписка. Вступительные статьи, публикация и комментарии Н.А. Богомолова и А.В. Лаврова. М., 2004.

[9] *Ходасевич.* Некрополь. С. 20.

[10] Там же. С. 19.

[11] *Белый Андрей.* Начало века. М., 1990. С. 305.

[12] *Ходасевич.* Некрополь. С. 22.

[13] *Garetto Elda.* Intrecci berlinesi: dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con V.F. Chodasevič e M. Gor'kij // Europa orientalis. 1995. XIV. № 2. С. 147. Здесь напечатаны девять писем Петровской к Ходасевичу от 1922-1925 гг.

[14] *Ходасевич.* Некрополь. С. 27.

[15] *Зуров Леонид.* Дон Аминадо // Новый Журнал. 1968. № 90. С. 116.

[16] Минувшее. 14. 1993. С. 394.

[17] *Берберова Н.Н.* Курсив мой. М., 1996. С. 205.

[18] *Ходасевич.* Некрополь. С. 28.

[19] Ходасевич неточно цитирует три фразы из писем от 8 июня, 12 сентября и 14 сентября 1927 г. в очерке «Конец Ренаты» (Некрополь. С. 28).

1.

В.Ф. Ходасевичу

Paris. 8.6.927. утро.
Hôtel Bristol-Nord.
Rue Dunkerque 2[1].

Дорогой Владя,

пишу Вам в полном отчаянии. Помогите, если можете по старой дружбе Вы[2]. Вот в чем дело: Вера[3] и главное П.К. Иванов[4], совсем чудесным образом, – он по личному знакомству, – нашли мне комнату, страшно, невероятно дешевую: 53 fr. в неделю за двоих. Но где!... В *"Armée du Salut"*[5] в palais de<s> femmes[6]. Там же и обед за полцены. Мне ей Богу уже все равно! Я совсем еще

больна[7] и у меня нет сил бороться ни с чем. За неделю там уже заплачено и я могу с Журой переехать туда сейчас[8]. Но проэкт Веры: *оставить вещи* в отеле и переехать, *обещав хозяйке уплату в понедельник* оказался абсолютно непригодным. *В понедельник у нее эта сумма будет*, но вообразите, – что же получится: хозяйка требует *с ножом* уплаты завтра *не позже вечера – 249* fr. + 33 = 282 fr. Не заплачу – то что? Сами понимаете... Эти 282 fr. буквально сейчас цена двух жизней. О "цене" жизней вообще не будем говорить... Словом, мне очень горько и трудно – и вот сейчас кажется просто невозможным, – придушить сестру. Это самое главное. А если я не заплачу – клянусь Вам, иного выхода не может быть. Владя, спасите все это Вы, если можете. Не прибавлю здесь ни одного лирического слова. Вера *ручается* за 200 fr. (из разных источников, но *верно, абсолютно*) в понедельник. *Нужно еще 100*. Сегодня (опять полуоколевающая) побегу по Парижу в поисках. Милый, достаньте (Вам же люди верят!) 300 fr. из которых за *200* я ручаюсь. А если сегодня достану у католиков[9], то и 100 Вам верну. Там – в спасительной армии жить стоит грош. Я отлежусь неделю и м<ожет> б<ыть> опять за что нибудь уцеплюсь. Владя! Я Вас, более счастливого чем я друга, не беспокоила собой 5 лет. Сегодня я буду теребить католиков и даже Маклакова (если сердце его не обросло шерстью)[10]. Мы вернемся к 7-и в отель. Ах, пришли бы Вы, извели бы из темницы душу мою[11]. Жалких слов не говорю, но *жутко*... А теперь еще раз практически: *200* fr. *Вам вернуть* клялись на образах Вера и Петр Конст<антинович>. Да я и так знаю, *откуда* эти деньги будут.

Владя! Владя!

Ваша Нина.

Нину целую крепко[12].

<Надписано над текстом письма:> Это *на заду* Gare de l'Est около лестница.

[1] У Петровской: Dunkeroque.

[2] 3 июня В.Ф. Ходасевич записал: «*К Вере Зайцевой* (Муратов, читал комедию; Алданов, Осоргина, Ясюнинская, Нина Петровская, Макеев...)» (Ходасевич Владислав. Камер-фурьерский журнал. М., 2002. С. 106). Об их старой дружбе см. «Конец Ренаты» в «Некрополе».

[3] Зайцева Вера Алексеевна (урожд. Орешникова; 1877/78-1965) – жена Б.К. Зайцева, была дружна с Петровской с начала века в Москве.

[4] Иванов Петр Константинович (?-1953) – прозаик, драматург, член московского Литературно-художественного кружка, на заседаниях которого встречался с Петровской.

[5] У Петровской: Armeé de Salut.

[6] Ср. письмо Петровской к Ю.И. Айхенвальду от 29 июня 1927 г.: «Адрес мой, увы, вероятно, на все лето останется в Armée du Salut. Здесь чисто, светло, и отдельная норка на двоих – две кровати, шкаф, умывальник и стол. Правда, в 11 ч. запирает-

ся дверь и тушатся огни. Но это меня пока мало стесняет. Я ведь выздоравливаю после очень тяжелой болезни и по вечерам почти никогда не выхожу» (Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. 8. Paris, 1989. С. 133).

[7] Ср. письмо к Дон Аминадо от 31 августа: «В день приезда свалилась с воспаленьем в легких (еще и теперь не оправилась совсем)».

[8] Жура, Журочка – семейное прозвище младшей сестры Петровской. О ней см. п. к Дон Аминадо от 31 августа, примеч. 4.

[9] Имеется ввиду католическое благотворительное общество. «Война застала ее (Петровскую. – *Д.М.*) в Риме, где прожила она до осени 1922 года <...> Перешла в католичество. «Мое новое и тайное имя, записанное где-то в нестираемых свитках San Pietro, – Рената», писала она мне» (Конец Ренаты // *Ходасевич Владислав.* Некрополь. С. 27). Ср. письмо Петровской к Е.В. Выставкиной-Галлоп: «Во мне всегда жило религиозное чувство. Я верю в «тот свет» и, чтобы сделать ей (сестре. – *Д.М.*) радость, снова перешла в православие» (Из переписки Н.И. Петровской / Публ. Р.Л. Щербакова, Е.А. Муравьевой // Минувшее. Исторический альманах. 14. М.; СПб., 1993. С. 395).

[10] Маклаков Василий Алексеевич (1869-1957) – общественный и политический деятель (кадет), юрист; с 1924 г. председатель Русского эмигрантского комитета при Лиге Наций; также член бюро Комитета помощи писателям и ученым во Франции. В экземпляре «Некрополя», принадлежавшем В.В. Вейде, Ходасевич отметил, что Петровская была невестой Маклакова (см.: Русская мысль. 1976, 3 июня). Ср. «Некрополь»: «Была невестою одного, вышла за другого» (С. 20).

[11] 8 июня Ходасевич зашел к Зайцевым, по-видимому, обсуждать финансовые проблемы Петровской, а виделся он с ней в понедельник 12 июня: «Нина Петровская. – *Гуляли. В кафэ*» (Ходасевич. Камер-фурьерский журнал. С. 106).

[12] Берберова Нина Николаевна (1901-1993) – писательница, гражданская жена Ходасевича (1922-1932). О Петровской см. ее мемуары: Курсив мой. М., 1996. С. 186, 204-205.

2.

В.Ф. Ходасевичу

Paris. 15.6.927.

Дорогой Владя,

если Вы обо мне беспокоились, то пока что не надо. Вера прислала остаток и дало объединенье литераторов и ученых[1]. Все это, конечно, не выход из положенья, но можно еще побороться. С закладом ничего не вышло. С каждым днем вижу больше и больше, что в Армии жить нельзя. Притеснения приходят медленно, но верно и срам человеку <мои>х[2] лет жить в тюрьме под началом. Правда, друг. Душа моя мрачна! Пришлите мне пожалуйста *точный адрес Ремизова*[3], и нет ле у Вас как<ого>-ниб<удь> доктора *gratis* написать

мне рецепт *codeina*[4]. Так кашляю ночью, что могут выгнать. Здесь не шутят. Обнимаю Вас обоих с нежностью.

Жура прив<етствует>.

Ваша Н.П.

Ответьте!!

Открытка, Штемпель: Paris. 15<?>. 6.27. Адрес: Monsieur W. Hodassewitch. 14 Rue Lamblardie 14. *Paris. 12.* От: N. Petrowska. Rue Charonne 94. Arme <так!> de Sal<ut>.

1 Имеется в виду Комитет помощи русским писателям и ученым во Франции.

2 Так кажется. В рукописи слово, заключенное в ломаные скобки, потом было переменено на «*400x*», при этом подчеркнутое; однако смысла это не имеет.

3 Писатель Алексей Михайлович Ремизов (1877-1957) с женой переехали из Берлина в Париж осенью 1923 г. В это время они еще жили на авеню Мозар (Mozart) в шестнадцатом аррондисманте. См.: *Резникова Н.В.* Огненная память. Berkeley, 1980. С. 72-91.

4 «Через несколько лет, в Париже, после смерти сестры, она (Петровская. – *Д.М.*> несколько дней прожила у нас в квартире на улице Ламбларди. С утра она, стараясь, чтобы я не заметила, уходила пить вино на угол площади Дюмениль, а потом обходила русских врачей, умоляя их прописать ей кодеин, который действовал на нее особым образом, в слабой степени заменяя ей наркотики» (*Берберова Н.* Курсив мой. С. 205). Это случилось *до* смерти ее сестры, 19-20 декабря 1927 г. (см.: *Ходасевич.* Камер-фурьерский журнал. С. 115).

3.

Дон Аминадо

31.8.927. Paris.
Rue de Charonne 94.
Armée du Salut[1].
Paris XI.

Глубокоуважаемый Дон Аминадо,

кажется будет скоро год, как Е.В. Выставкина[2] говорила с Вами в Париже обо мне, т. е. *о Нине Петровской*. Но уехать тогда не удалось и прибыла я сюда только три месяца назад[3]. В день приезда свалилась с воспаленьем в легких (еще и теперь не оправилась совсем), а на 17-й день меня друзья и доброжелатели "ввергли" в "Palais de la femme" – учреждение казарменного типа при Armée du Salut, где я, проклиная каждый день, и пребываю по сию пору. Три месяца с разными благотворительными костылями я просуществовала (а я ведь впрочем, не одна, со мной сестра и к тому же больная)[4]. В июле взяла здесь

в кухне работу: разливала за ужином суп на 700 человек[5]. От этого свело три пальца на левой руке и пришлось отказаться. Проделала в короткое время, кажется, все, что полагается эмигранту (хотя я и не эмигрантка, а добровольно "назвалась груздем" и "полезла" в этот "кузов")[6]. И вот встала перед стеной. Хотя мы и не знакомы, – ведь это только случайность, – я Вам пишу, как писала бы одному из давних литературных друзей и не могу себе представить, что Вы не ответите хотя бы с той же безнадежностью, как почти все тут со мной говорят. Очень старался Б.К. Зайцев втиснуть меня в "Посл<едние> Новости" – не вышло. Сказали, что перегружены и людьми и матерьялом[7]. Книга у меня есть, "Воспоминания" о символической эпохе[8]. Говорят, что книг здесь не печатают, в переводах не нуждаются и т. п. Словом, – гроб!.. Правда, по болезни во первых, по летнему времени, во вторых я видела мало народу и м<ожет> б<ыть> как раз пессимистов только. Зайцев, впрочем, обещал наверно упрочить меня в "Днях", открытия к<ото>рых ожидали со дня на день и, кажется, перестали ждать[9]. Так мало по малу все меня "отложили" до октября, до съезда, до блеска, до нового цветенья. "Отложили", конечно, то же на авось.

А у нас с сестрой вот уже вторая неделя питательный вопрос сведен почти к полному нулю. А над головой виснут другие грозы: неоплаченные *три недели здесь* (за это в конце концов, хотя они и Armée du Salut, а все-таки выгоняют вон) и самый страшный нож: карт д'идентитэ[10]. Нет их и хлопотать не могу, п<отому> ч<то> сейчас же нужно уплатить за двоих. У меня к тому же просрочен паспорт и визы[11]. Знаю, что все это здесь не ново и обычно и никого тут ничем не удивишь потому что от хронических бедствий – собственных и посторонних, – сердце обростает с шерстью. Ну, а все-таки... ведь можно простить в таких случаях естественные жесты самосохранения... Вот, глубокоуважаемый Дон Аминадо, если Вы так же талантливы в разрешении литературно-бытовых вопросов как в Вашей поэзии и прозе, может быть *Вы* посоветуете мне, как хотя бы временно вывернуться из этого лютого положения. Работу взяла бы всякую кроме грубо-физического труда. Опыт показал мою непригодность в этих сферах. М<ожет> б<ыть> есть у Вас на примере какие-нибудь "благодетели", "меценаты", что помогли бы мне продышать сентябрь. Только: не Rue de Prony[12], не Маклаков (у меня с ним плохие отношения) и не "Союз писателей"[13], временно для всех исчерпанный до дна. Конечно, всему этому предпочла бы работу. Вы так здесь любимы и известны, что м<ожет> б<ыть> Вам легче, чем другим, помочь мне словом или делом. Самое главное в моей трагедии – болезнь сестры. У нее начало туберкулеза[14] и вот уже десятый день мне ее нечем, ну совершенно нечем кормить!.. Я еще кое-как, верно какими-то потусторонними силами, хотя плохо, но держусь. А тучи висящие над головой! Не сегодня, так на днях попросят оставить даже эту казарму, где ни человеку, ни зверю вольно дышать нельзя. Простите! Простите за вторженье в Ваш летний заслуженный покой. Но ответьте. Ответьте что бы

то ни было и скоро. Мое оправданье в том, что сейчас *все* двери закрыты, до октября. А мне при таких условиях дожить до октября, – все равно что перескочить через собственный гроб...

Примите уверение в моих самых лучших чувствах, как к писателю, а интуитивно и как к человеку.

Дружески Ваша

Нина Петровская.

P.S. Не отвечайте мне заказным письмом. Мне ничего, нигде не дают без карт-д'идантитэ.

[1] Везде у Петровской «Armeè» вм. «Armée».

[2] Выставкина-Галлоп (она и Галлоп-Ремпель) Екатерина Владимировна (1877-1957) – писательница, переводчица; познакомилась с Петровской в Берлине в 1922 г. Петровская писала свои воспоминания по ее просьбе в 1923 г. См. письмо, отправленное Петровской к ней из Парижа в середине января 1928 г. (Минувшее. 14. С. 394-396).

[3] 17 февраля 1927 г. Петровская писала М. Горькому из Берлина: «вот второй раз, путем невероятных усилий, лишений и жертв я пытаюсь осуществить отъезд в Париж. <...> мне абсолютно нечем жить, <...> помогите мне в последний раз и в последний момент, когда вопрос жизни и гибели встает во всей своей наготе» (*Garetto Elda.* Intrecci berlinesi: dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con V.F. Chodasevič e M. Gor'kij // Europa orientalis. 1995. XIV. № 2. С. 148-149). Петровская с сестрой уехали из Берлина в Париж только в конце мая 1927 г.

[4] Петровская Надежда Ивановна – младшая сестра Петровской. Служила заведующей складом издательства «Гриф», размещавшимся в московской квартире, где она жила вместе с матерью. «С 1908 года, после смерти матери, на ее (Н.Н. Петровской. – *Д.М.*) попечении осталась младшая сестра, Надя, существо недоразвитое умственно и физически (с нею случилось в детстве несчастье: ее обварили кипятком). Впрочем, идиоткой она не была, но отличалась какою-то предельной тихостью, безответностью. Была жалка нестерпимо и предана старшей сестре до полного самозабвения. Конечно, никакой собственной жизни у нее не было. В 1909 году (описка Ходасевича – 1911 г. – *Д.М.*), уезжая из России, Нина взяла ее с собой, и с той поры Надя делила с ней все бедствия заграничной жизни» (*Ходасевич.* Некрополь. С. 28).

[5] См. письмо к Ю.И. Айхенвальду от 10 августа 1927 г.: «<...> взялась я за работу в стиле Дантовского ада: разливаю суп в ресторане (т. е. в кухне) Armée du Salut на 800 чел<овек>. Работаю от 7 до 9 вечера. Но это только легко сказать. Жара градусов 40, наверно. Пальцы мои, привыкшие только держать перо – сводит к ночи крючками» (Минувшее. 14. С. 135).

[6] В начале ноября 1911 г., в состоянии тяжелейшего нервного кризиса Петровская, в сопровождении врача, Г.А. Койранского, уехала в Италию на лечение от алкоголизма и наркомании (она стала морфинисткой в 1908 г.). Она никогда не возвращалась в Россию. Главным образом она жила в Италии до 1922 г. (жила и во

Франции, Германии и Польше), постоянно испытывая материальную нужду, «порой доходила до очень глубоких степеней падения» (*Ходасевич*. Некрополь. С. 27). В предисловии к своим «Воспоминаниям» Петровская писала: «Я не эмигрантка и в книге "Воспоминания" хочу подчеркнуть это перед читателями с первых строк. 9-го ноября 1911 я выехала из России, из Москвы, с твердым решением остаться за границей навсегда. Мотивы сложные и чисто интимные привели меня к этому решению» (Минувшее. 8. С. 17).

7 Прозаик, критик, переводчик Борис Константинович Зайцев (1881-1972) дружил с Петровской в начале двадцатого века в московских символистских кругах. Ср. письмо Петровской к Ю.И. Айхенвальду от 10 августа 1927 г.: «Работы литературной пока нет. Б<орис> К<онстантинович> хотел меня втиснуть в «Новости», но там ответили, что «завалены материалами». Конечно!» (Минувшее. 8. С. 135). Имеется в виду парижская ежедневная газета «Последние Новости» (27 апреля 1920 – 11 июня 1940), выходившая под редакцией П.Н. Милюкова.

8 Петровская писала эти воспоминания после своего переезда из Италии в Берлин в 1922 г. См.: *Петровская Н.И.* Из «Воспоминаний» / Публ. Ю.А. Красовского // Литературное наследство (Валерий Брюсов). Т. 85. М., 1976. С. 773-789. Полностью в публ. Э. Гарэтто «Жизнь и смерть Нины Петровской // Минувшее. 8. С. 17-79.

9 Ср. письмо к Ю.И. Айхенвальду от 10 августа 1927 г.: «Остается ждать возобновления «Дней», где по словам того же Б.К. <Зайцева> я могу устроиться недурно. Но есть ли у Керенского деньги – об этом ходят самые разнообразные слухи. То да, говорят, то нет. Пока нет...» (Минувшее. 8. С. 135). Ежедневная газета (затем еженедельник) «Дни» выходила в Берлине под редакцией А.Ф. Керенского с 29 октября 1922 по 28 июня 1925 г., затем с 16 сентября 1925 по 2 января 1927 г. 9 октября 1927 г. они опять стали выходить и выходили с перерывами до 4 июня 1933 г.

10 Carte d'identité – вид на жительство (франц.). В справочнике «Русский альманах» (Париж, 1930), под ред. кн. В.А. Оболенского и Б.М. Сарача, девять страниц (68-76) посвящены карт д'идантите. «Каждый иностранец, остающийся во Франции более двух месяцев, обязан исхлопотать себе карт д'идантите. Эта карта обязательна также и для детей, начиная с пятнадцатилетнего возраста, независимо от времени их прибытия во Францию. Иностранцы, проживающие в Париже или ближайших окрестностях (в департаменте Сены) – ходатайствуют непосредственно в префектуре полиции (зал № 136)» (С. 68). Карт д'идантите были трех видов: 1) в 100 франков, 2) в 20 франков, 3) бесплатная (выдавалась «участникам великой войны, состоявшим в рядах французских полков или иностранного легиона»). Без свидетельства от Союза писателей Петровская могла получить только удостоверение первого вида, так как на удостоверение за 20 фр. имели право лишь «1) студенты или учащиеся учебных заведений не профессионального характера <...> 2) журналисты и писатели, состоящие в союзах иностранной прессы журналистов, или в соответствующих синдикатах» (С. 69). Carte d'identité была действительна на два года (С. 70).

11 «Если иностранец, прибывший с временной визой, пожелает остаться во Франции навсегда или на более продолжительное время, он должен, по крайней мере, за месяц до истечения срока визы, возбудить перед министерством внутренних дел ходатайство о разрешении продления своего пребывания <...> прошение пишется на гербовом бланке в 3 фр. 60 сент.» (Русский альманах. С. 62-63).

[12] Помещение Комитета (затем Общества) помощи русским писателям и ученым, как и Союза русских журналистов (председатель П.Н. Милюков, тов.-пред. Б.К. Зайцев и др.), находилось на 33, rue de Prony, Paris (17).

[13] Союз русских писателей и журналистов в Париже – одна из организаций, оказывавших помощь писателям-эмигрантам, был основан в Париже в 1921 г. Первым председателем был И.А. Бунин. Вскоре эту должность занял П.Н. Милюков. Литературный фонд Союза давал деньги своим нуждающимся членам.

[14] См. письмо Петровской к Выставкиной-Галлоп: «Мы думали: легочный туберкулез у нее. Журочка Вас вспоминала: «самая прекрасная болезнь, до ста лет можно тянуть...» Но 18 декабря меня вызвала <мед>сестра и сказала, что это туберкулез печени, и надежды нет <...> Только после смерти мне сказали, что это был рак желудка» (Минувшее. 14. С. 395-396).

4.

В.Ф. Ходасевичу

Paris. 12.9.27.

Милый Владя,

может быть, Вы уже вернулись?! Я пока еще не ско<нча>лась, но к этому идет серьезно. Как лето прошло, – это почти неописуемо. Служила здесь в кухне, разливала ежевечерне суп на *700* человек. От тяжести чашек скрючило три пальца на левой руке. Доктор абсолютно запретил продолжать. Тогда остались совсем "на бобах", вернее же сказать, что даже и без бобов. Милый Владя, неужели же мне так тихонько и итти ко дну? Да еще и не одной. К голоду мы привыкли, но жить, абсолютно не принимая пищи, или даже на каких-то "граммах", как вот уже недели три, – что-то не выходит. Знаю, что такими признаниями только тревожу и печалю Ваше сердце. Но ведь и последний жест в последней конвульсии самосохранения, всякому зверю свойственного, – тоже простителен? Неужели никакой, никакой работы не найдется для *меня одной* в Париже? Разучилась шить, не умею вышивать, ненавижу "бамбин"[2] – эти три занятия исключаются. Но я "хорошо грамотна", знаю два языка кроме русского и т. д. Пишу Вам конечно с глубокой безнадежностью. Ну, а вдруг, – ведь бывает! Вы что-ниб<удь> да и выдумаете. Отсюда меня скоро вышвырнут к тому же за неплатеж. Одним словом, на этот раз я скоро должна "скончаться", и при очень неприятной "messa in scena"[3]. Подумайте обо мне немножко, далекий друг мой.

Ваша Н. Петровская.

Открытка. Штемпель: 13.9.27. Адрес: Monsieur W. Hodassewitc [14, Rue Lamblardie 12] Villa Eden-Parc. [Paris XII] *Le Can<n>et* (Alpes-M<ariti>mes).

[1] Ходасевич и Берберова уехали из Парижа утром 19 июля 1927 г., ночевали в Авиньоне и на следующий день приехали в Канны (Cannes) в 2 ½ дня. Они оттуда поехали в Ле Каннэ (Le Cannet), недалеко от Канн, где оставались до 21 сентября в Villa Eden-Parc. Они вернулись в Париж 22 сентября.

[2] «Бамбин», т. е. детей (от итальянского «bambino» – ребенок).

[3] Инсценировка (*итал.*).

5.

В.Ф. Ходасевичу

Paris. 14.9.27.
Rue de Charonne 94.

Милый Владя,

помните, в чеховском рассказе "Нахлебники" один персонаж говорит другому: "Люблю я тебя, кум, но надоел ты мне своей бедностью"[1]. Боюсь, что и Вы мне так когда-нибудь ответите... Но "кум" после этого больше не приходил. И я *все*, что ни делаю сейчас для того, чтобы еще сколько-то времени "продышать", – делаю, даю слово и себе и Вам, – в последний раз. Ваше письмо меня, конечно, обрадовало надеждой. "Место" я взяла бы какое угодно в пределах того, что умею и на что хватит сил, и "терпение" мое закалено в бедах до предела. Но, увы, я все же еще не факир! Сейчас момент буквально накинул петлю на шею, хотя ни умирать, ни "умэрэть" (как Курсинский)[2] я вовсе почему-то не хочу. Над<ежда> Ив<ановна> моя, как и следовало того ожидать, простудившись без теплого пальто и "на почве недостаточного питанья", слегла с 39 ½. Хворать здесь нельзя, больных высовывают вон. Приходится это скрывать[3]. Но мне ее абсолютно нечем ни кормить, ни лечить. Уморить – тоже не решаюсь, – и получается ужас. "Гроши" из "Новостей" 37 fr. получила (Поляков[4], которого встретила случайно в кассе, просил приносить заметки еще. Дала две: одна "Морис Бобург", другая "К юбилею Романтизма во Франции". Если что из этого видели напечатанным[5], – сообщите мне, тогда завтра заплатят).

По просьбе моей прислал еще Познер из "Комитета"[6] 150 fr. и *все* это ушло. 150 так целиком за комнату и еще нужно платить 200; а 37 – судите сами, с субботы то! Здесь держусь на волосе.

Совершенно классическое эмигрантское положение. Милый Владя, мне нужно 50 fr. У меня на глазах буквально подыхает человек, – о себе уж говорить не приходится. Печальная привилегия быть сейчас моим другом, – но уж, как хотите! Вытащите меня хотя за уши из всего этого. Понимаете, еще немного и уж никаких "мест", ни новой работы мне не понадобится. Все возможно как говорят итальянцы только: "fino un certo punto"[7].

Поймите, как горестно мне, зная как и Вам трудно, просить чего-либо у Вас. Ответьте мне, есть ли какая-ниб<удь> надежда на работу? Ответьте во-

обще, только не *заказным* письмом. Не выдают заказных. У меня есть билет metro. Я могу к Вам приехать.

Не сердитесь, не ворчите, не охайте надо мной. Я еще нисколько не разложилась. Мне бы только работу, работу!

Поцелуйте милую Нину Ник<олаевну>.

Ваша Нина.

Завтра с 1 ½ дня.

[1] Ср. следующее из «Нахлебников» (1886): «Бог с тобою, но уж больше, брат, того... начетисто каждый день давать. Конца края нет твоей бедности! Даешь, даешь и не знаешь, когда всему этому конец придет» (*Чехов А.П.* Соб. соч. и писем. В 30 тт. Сочинения Т. 5. М., 1976. С. 285).

[2] Курсинский Александр Антонович (1873-1919) – поэт, переводчик, критик, в конце 1906-начале 1907 гг.ответственный за ведение литературного отдела «Золотого Руна»; был в приятельских отношениях с В.Я. Брюсовым, К.Д. Бальмонтом, С.А. Соколовым (Кречетовым) и др. московскими «декадентами», в том числе Петровской.

[3] Ср. письмо к Выставкиной-Галлоп: «Это было в октябре. Тут же Журочка слегла окончательно. Сначала была лихорадка, потом, за месяц до смерти, прекратилась совсем. Я уходила на работу, а ее до слез терзала в это время директриса. «Лежать в Armée и не работать – «defendu». Вы не больны и должны вставать. У вас это – нервы....» Полумертвую я ее вытаскивала из постели... Иначе стащили бы в городской госпиталь. А это гнилая страшная яма. <...> Я лечила тайно, как умела и могла. <...> А директриса уже совсем стала гнать вон» (Минувшее. 14. С. 394).

[4] Поляков Александр Абрамович (1879-1971) – журналист, секретарь редакции, затем заместитель главного редактора «Последних Новостей».

[5] Эти заметки не обнаружились в «Последних Новостях».

[6] Познер Соломон Владимирович (1880-1946) – журналист, прозаик, в 1924-1933 гг. секретарь Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции.

[7] До определенного момента (*итал.*).

6.

Дон Аминадо

Paris. 7.XI.27.
Rue de Charonne 94. Armèe du Salut.

Глубокоуважаемый Аминад[1] Петрович,

я не пользуюсь общим товарищеским предложением писать в "Последних Новостях" заметки под псевдонимом по причине, которую мне хочется с дружеским доверием изложить Вам сполна. – Предложение писать эти заметки под условием самого непроницаемого псевдонима и в такой форме,

чтобы почти ничем не выражалась моя индивидуальность (это я поняла без слов), я приняла, конечно, с большой горечью. Приняла, впрочем, не в обиду, а как временную и справедливую кару. Но не скрою от Вас, – так это было тяжело *все*, от внутреннего состояния до последней внешней детали, что несмотря ни на что, моих моральных сил хватило только на два раза. Многое я передумала в те дни... и в запертые двери решила до времени больше не стучать. Но вот недавно Вы же все – парижские литераторы и журналисты, – приняли меня в члены "Союза"[2], т. е. как я понимаю, снова приняли меня в Вашу среду и выбором своим подтвердили это оффициально. Не так ли? Ведь не под псевдонимом я подавала прошение и не тайный получила ответ. Я сердечно благодарю Вас, Аминад Петрович за сочувствие и поддержку на собрании. Мне передавал Б.К. Зайцев. И потому Вас, как человека, очевидно ко мне отрицательно не настроенного и близко стоящего к газете, спрашиваю совсем прямо: снимает ли с меня *безусловно* факт этого выбора все подозрения, стирает ли все темные тени[3] и вводит ли снова в среду журналистов и литераторов, как полноправного члена и желательного соработника, которому, конечно, больше нет нужды страдать под маской? Если *да*? то по каким же еще соображениям должен длиться мой искус? И если мне скажут, что еще "все же нет" – то какими сроками снова я должна его измерять? Мне кажется – ответ здесь может быть только один: – сейчас или никогда. Ведь и через год и через 5 я останусь так же бесповоротно отрезавшейся от мира, в который попала по преступному легкомыслию и который покинула с глубочайшим отвращением. И если я со всей моей искренностью, со всем моим раскаянием, которое готова исповедывать публично, – все же неприемлема сейчас, то это не изменится вовеки и выбор мой в члены "Союза" является какой-то странной формой с выпавшим содержаньем... Быть может, глубокоуважаемый Аминад Петрович, Вы возьмете на себя труд частным образом поговорить на эту тему с г. Милюковым[4], – я же не имею удовольствия знать его лично. Мне это очень, очень важно. Поймите, ведь не поднимается рука после стольких лет литерат<урной> работы самоубийственно поставить крест над лучшей частью своего существа! Простите за беспокойство, но поймите смущенье и горечь, которые делают неизбежными эти строки.

Позвольте надеяться на скорый ответ.

С дружеским приветом и уважением
Нина Петровская.

[1] Петровская всюду пишет «Аминадт».

[2] 29 июня 1927 г. Петровская писала Ю.И. Айхенвальду из Парижа: «Вопрос о выборе в члены здешнего «Союза» стоит открытым. Нужно поручительство двух членов. За это взялись Зайцев и Алданов. А пока никуда нельзя сунуть нос. Но все равно вижу ясно, что литературой здесь не прожить» (Минувшее. 8. С. 133); 10 августа ему же: «спасибо Вам огромное за доброе слово, что замолвили за меня

перед здешним Союзом. Оно-то и снимет теперь «проказу» с меня. Так сказал Борис Константинович» (Там же. С. 135).

[3] Осенью 1922 г., после переезда из Рима в Берлин, Петровская стала постоянной сотрудницей «сменовеховской» газеты «Накануне» и «Литературного приложения» к ней. В середине июня 1924 г., после закрытия газеты, Петровская фактически оставалась без средств к существованию и даже думала о возвращении в Советскую Россию. См. ее письма к В.Ф. Ходасевичу и Максиму Горькому от 1924-1927 гг.(Europa orientalis. 1995. XIV. № 2. С. 127-149). 29 июня 1927 г. она писала Айхенвальду: «По всему вижу, что «Накануне» обречет меня на продолжительное пребывание в некоем карантине. Какой-то забавник распространил еще слух, что я работала в «Известиях». <...> Мне было бы несказанно горько совсем проститься с литературой, и хочу надеяться, что «Накануне» не сослужит роль топора...» (Минувшее. 8. С. 134-135). 6 июля она писала ему же: «Мне очень и очень трудно. Боюсь, что здешние литераторы хотят меня законопатить в гроб из-за «Накануне». Это несправедливо так карать заблуждения вообще, да еще заблуждения чисто романтического характера, как было со мной. <...> Ах! Если бы было где писать!» (Там же. С. 134-135).

[4] Милюков Павел Николаевич (1859-1943) – общественный и политический деятель (кадет), историк, публицист, редактор газеты «Последние Новости»; служил председателем Союза русских писателей и журналистов в Париже (с 1922 г.). Дон Аминадо был постоянным сотрудником газеты. См. его воспоминания «Поезд на третьем пути» // Дон Аминадо. Наша маленькая жизнь. М., 1994. С. 683-693.

7.

В.Ф. Ходасевичу и Н.Н. Берберовой

14.I.28.

Милые Владя и Нина,

если хотите притти, – похороны в понедельник[1]. Отпеванье в нижней церкви на Rue Daru[2] в 9 ¼ или 9 ½ утра.

Жму Ваши руки.

Нина.

Так и не удалось к Вам зайти!

P.S. Если можно, милый Владя, сделайте публикацию в "Возрожденьи". Для *меня*, Владя, я Вас прошу. Хотя бы она вышла и позднее[3].

Открытка с почтовым штемпелем: Paris. Gare Montparnasse. 15.I.1928. Адрес: Monsieur Hodassewits. 14 Rue Lamblardi<e>. 14. *Place Daumesnil*. Paris. 12e.

[1] «Всю осень 1927 года Надя хворала безропотно и неслышно, как жила. Так же тихо и умерла, 13 января 1928 года, от рака желудка» (*Ходасевич*. Некрополь. С. 28). Петровская подробно описывает последние месяца жизни сестры в письме к Выставкиной-Галлоп (Минувшее. 14. С. 394-395). Ходасевич виделся с Пе-

тровской 15 января 1928 г. («Нина Петр<овская> с дамой» – «Камер-фурьерский журнал». С. 117), а не был на похоронах ее сестры на следующий день. Однако 26 февраля 1928 г.: «Похороны Нины Петровской (Зайцевы, В. Бунина, Осоргина, Воротников, П.А. Соколов, П.К. Иванов, М. Головина, М. Зернекау)» (Там же. С. 119).

[2] Собор Св. Александра Невского, главный православный храм в Париже, находится на 12, rue Daru.

[3] Смерть Надежды Петровской не была отмечена на страницах газ. «Возрождение».

8.

<конец января – начало февраля 1928 г.>[1]

Владя,

Заезжайте ко мне *сегодня*. Я хочу Вас видеть. Дверь открыта до 9 ½ вечера.

Rue Godefroy – Covignac 4. Hotel du Progres[2]. 2-ой этаж. Комната 9.
<без подписи>

[1] Вверху записочки (без даты) надписано: «Предпоследнее».

[2] Должно быть: Rue Godefroy Cavaignac. Hôtel du Progrès» (см. и след. п.). Ср. письмо без даты (по-видимому от середины января 1928 г.) к Ю.И. Айхенвальду: «Деньги вышлите мне 4, rue Godefroy Cavignac / Hôtel du Progrès, хотя м<ожет> б<ыть> будет поздно. Я больна» (Минувшее. 8. С. 137).

9.

В.Ф. Ходасевичу

Письмо от конца января – начала февраля 1928 г. было, по-видимому, диктовано Петровской полуграмотному французу и только подписано ею. Здесь приводятся: текст "оригинала" (a); исправленный его вариант, в соответствии с нормами литературного языка (b); перевод на русский язык (c).

(a)

Lundi
4 rue Godfroy Cavagnac
Progrès Hotel
Paris.

Cher Wladia
Le dimanche passé je vous envoyée la lettre avec le garçon de notre maison.

Vous n etes pas venu, peut-etres pour l amour propre je ne devais pas Vous appeler encore une fois. Mais maintenant tout est ègal pour moi.

Je vous prie beaucoup de venir. soyez sure que je n ai aucune attention materiel. Je me suis tranquilisèe. Et je suis tout à fait convenable je vous jure de ne pas repéter la scène par ecrit Dostoiewsky. et alors quel motif avez vous de ne pas venir? en passée je n etais pas jamais cruelle avec vous. Je suis toujours à la maison la porte de P. Hotel se ferme à 9 h, mais venez vite, aujourd hui ou demain.

Nina Petrowsky.

(b)

Lundi.
4, rue Godefroy Cavaignac
Progrès Hôtel
Paris.

Chère Wladia,

Le dimanche passé je vous ai envoyé la lettre par le domestique de notre maison. Vos n'êtes pas venue; peut-être par amour-propre n'aurais-je pas du vous appeler encore une fois, mais maintenant tout m'est égal.

Je vous prie instamment de venir. Soyez sûre que je n'ai aucune intention matérielle. Je me suis tranquillisé et je suis tout à fait convenable. Je vous jure de ne pas répéter la scène par écrit Dostoievski. Et alors quel motif avez-vous pour ne pas venir? Dans le passé, je n'ai jamais été cruel avec vous. Je suis toujours à la maison. La porte du P<rogrès> Hôtel se ferme à 9 h., mais venez vite, aujourd'hui ou demain.

Nina Petrowski.

(c)

Дорогой Владя,

Прошлым воскресеньем я послала Вам письмо посредством служащего в нашем доме. Вы не пришли; может быть, из чувства собственного достоинства я не должна Вас звать еще раз, но теперь мне все равно.

Я очень прошу Вас прийти. Будьте уверены, что у меня нет никакого корыстного намерения. Я спокойна и пристойна. Клянусь Вам не повторить сцену, написанную Достоевским. Так что какая может быть у Вас причина не прийти? В прошлом я никогда не была жестока с Вами. Я всегда дома. Вход в отель Прогресс закрывается в 9 ч., но приходите скорее, сегодня или завтра.

Нина Петровская.

10.
Дон Аминадо

Paris, 22 февраля 1928.
4 Rue Godefroy Cavignac 4.
Hotel du Progres[1]. Paris XI.

Глубокоуважаемый и дорогой Аминад Петрович,

я знаю сердцем, что Вы добрый и позволяю себе думать, что Вы ко мне хорошо относитесь. Если бы Вы видели меня сейчас, Вы пожалели бы меня наверно. Вся моя душа до дна парализована горем, а физически я так слаба, что не могу выйти на улицу, не держусь на ногах даже в комнате[2]. Сейчас я живу буквально подаянием и как-то не стыжусь этого. За 45 дней после смерти моей сестры[3] я увидала жизнь *голую* и поняла, что многие ее законы ложны и лживы. Я полумертвая, а это самая "жизнь", пока не покончено с телом, ни с чем не считается[4]. Мне подали счет за отопленье на *60* fr. Мне нечем их заплатить. К журналистам, забрав там несколько сотен, я не решаюсь больше обратиться. А ведь я живу и не работаю. Хорошо хоть моя болезнь не требует ни врача, ни лекарства. Я прошу *лично Вас, я очень прошу* (иначе меня вышвырнут из отеля), достаньте мне где-ниб<удь> эти *60 fr*. Они мне нужны завтра вечером. Не считайте меня профессиональной попрошайкой. Я летом делала самый грязный труд и не чувствовала униженья. Я очень прошу Вас – не откажите! Со мной все почти суровы, с полумертвой-то! Простите за беспокойство, но я знаю, что Вы мой добрый, хотя и далекий друг.

Преданная Вам

Нина Петровская.

<На правом краю>: У меня ужасно дрожат руки[5].

[1] Ср. письмо к Е.В. Выставкиной-Галлоп: «Какие-то тени с кладбища перевезли меня (после похорон сестры. – *Д.М.*) "домой", то есть в комнату паршивого отельчика, где сейчас *одна* я изживаю агонию. <...> из этой комнаты с паршивыми цветочками на обоях живой и для жизни я не выйду» (Минувшее. 14. С. 395).

[2] В приписке к письму от 25 января 1928 г. к Айхенвальду подруга Петровской писала: "Она очень слаба и нервна, но сейчас примиренная, но вставать не может. Все это нервное, по определению врача" (Минувшее. 8. С. 138).

[3] См. п. к Ходасевичу от 14 января 1928 г., примеч. 1.

[4] "Это было единственное и последнее существо (сестра Петровской. – *Д.М.*), еще реально связанное с Ниной и связывающее Нину с жизнью" (*Ходасевич*. Некрополь. С. 28).

[5] Ср. письмо к Выставкиной-Галлоп от середины января 1928 г.: "извините, что пишу как приготовишка. У меня дрожат руки" (Минувшее. 14. С. 394). Петровская должна была диктовать одно из двух последних писем к Айхенвальду своей зна-

комой, Нине Петровне Акимовой, которая жила с ней в Palais des femmes (Минувшее. 8. С. 137). Гостиница "Прогресс" находилась за углом от этого "Дворца". Последнее письмо Петровской к Айхенвальду от 25 января 1928 г. состоит из одной фразы: "Слов у меня нет, я мертвая" (Там же).

Мариэтта Чудакова

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЛИТЕРАТОР 1920-Х ГОДОВ

1

В девятой книжке "Нового мира" за 1927 год рецензент В. Красильников с редким для тогдашней журнальной критики удовольствием сообщал о выходе некоей "Повести о том, как помирились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"[1], где герои Гоголя перенесены никому неведомым до этого молодым автором "со всем их мирогородским окружением в бурные дни царской (! – М.Ч.) и гражданской войны".

Рецензент уверял, что "молодой прозаик прекрасно изучил натуру гоголевских персонажей", "язык повести умело стилизован под гоголевский", "в усвоении чужого стиля писатель обнаружил большую культуру", и отмечал, что это – "его первая книга, заставляющая ожидать оригинальных произведений от автора".

Архив Госиздата (РГАЛИ. Ф. 611) помогает выяснить, как эта явно добротная и необычная книжка начинающего автора попала в печать.

"Хорошо задуманное и недурно сделанное продолжение повести Гоголя, – начинает свой отзыв редактор Г.Б. Нерадов[2]. – Подражание местами формально столь удачно, что кажется – читаешь не Барканова, а Гоголя.

Вся повесть строго выдержана в тонких тонах пародии и, невзирая на многочисленные "философические рассуждения" автора (как и у Гоголя), насыщена глубоким социальным содержанием и читается с растущим интересом.

Иван Иванович и Иван Никифорович перенесены автором в нашу революционную эпоху. Сначала они переживают войну и, конечно, решительно становятся в ряды пламенных патриотов. Керенщину они воспринимают как истые республиканцы. К Октябрьскому перевороту пытаются приспособиться, вплоть до заигрывания с Чекой, но, донося друг на друга, оба попадают в тюрьму. И в конце концов советизировавшись, начинают "мешочничать". Ярая "наследственная" ссора продолжается до порога тюрьмы, где вековечные враги наконец прозревают, что оба они жертвы советского режима и что ссориться им, собственно, не из-за чего. Иван Иванович и Иван Никифорович становятся неразлучными друзьями.

Хотя вся психология Иван Ивановичей и Иван Никифоровичей в наши дни является до известной степени "бытовой археологией", однако эти

пережившие свою эпоху типы еще не вымерли и бродят, как живые тени, по улицам наших городов. Повесть тов. Барканова является прекрасной сатирой на этих советских зубров. Она обнажает всю их общественную гнилость, все их нравственное убожество и их прижизненное разложение. Автор сумел горько над ними посмеяться.

В художественной литературе наших дней так мало яркой сатиры, и в ней чувствуется острая потребность. Повесть тов. Барканова в этом отношении восполняет заметный пробел и ее следует принять» (РГАЛИ. Ф. 611 (Госиздат РСФСР при СНК). Оп. 2. Ед. хр. 232. Л. 70).

Дата отзыва – 5 августа, видимо,1926 года; среди документов издательства – записка с назначением встречи редакции с молодым литератором.

Гораздо удивительней краткий, написанный наискосок в углу рецензии Нерадова, отзыв О. Бескина – критика, хорошо известного своей непримиримостью (тогда он заведовал литературно-художественной редакцией Госиздата): "Я лично читал эту рукопись и считаю её, помимо прекрасного формального мастерства, очень интересной по жанру. Вещь эту безусловно надо напечатать. Если еще учесть, что это 1-я вещь Барканова – налицо безусловно растущая величина".

Результатом было издание повести – по-видимому (судя по тому, что печатная рецензия появилась в сентябре), в первой половине 1927 года.

2

То, что герои Гоголя "по сей день здравствуют самолично", автором не мотивируется, а сообщается как самоочевидное, первыми же фразами: "Удивительно, какое неверие распространилось теперь среди людей! Чему другому не верить, но очевидности – извините меня".

Варьируются важнейшие фабульные звенья – соседи и бывшие друзья пишут друг на друга доносы в ГПУ подобно тому, как гоголевские герои писали прошения в миргородский поветовый суд. Несколькими годами позже развертывания основного эпизода повествователь встречает героев и его, в отличие от концовки гоголевской повести, радуют "отношения взаимного уважения и почитания", которые он наблюдает между выпущенными из тюрьмы соседями. Они "все же еще живы, все еще, назло завистникам и недоброжелателям, существуют нераздельно, как изваянный монумент...". Последние фразы повести ввиду этого оптимистичны.

"Утешение и сладость проникают от этого сознания в истерзанную волнением душу. Надежда на возврат благополучных дней рождается в стесненном гонениями уме. Персты складываются в известную комбинацию, и уста произносят:

– Неизвестно еще, как оно, колесико-то истории повернется".

На гоголевскую повесть проецируются разные эпизоды, характеризующие героев: Иван Иванович "всех превзошел в высоких чувствах. Всякий раз, как в город привозили раненых, Иван Иванович тотчас же шел смотреть, как их будут класть на носилки, как понесут и какой вообще при этом будет порядок. Иногда, заметив нерадение, делал строгие замечания санитарам, а иногда, приблизившись к безрукому или безногому, расспрашивал, было ли ему страшно на войне и много ли, если придется помереть, останется у него сирот".

Повествование Барканова то и дело проходит рядом с писавшейся, по-видимому, одновременно (январь – март 1925 г.) повестью Булгакова "Собачье сердце". Так и оставшаяся ненапечатанной, она стала известна литературной Москве в рукописном виде в то самое примерно время, когда Барканов понес свою рукопись в Госиздат. "...Такого средства, чтобы полтораста лет жить, еще не изобретено. А что омоложение, – говорит, – так это пока еще мифология. Это вполне противоестественно" (Барканов). Или – следующий пример: повествование скользит, так же как в "Собачьем сердце" (там, где профессор Преображенский рассуждает о советских газетах в их соотношении с процессом еды), в сторону антисоветчины (если воспользоваться здесь именно советизмом):

> "До сокращенья по службе случалось заглядывать в нонешние газеты. Теперь же – покорно благодарю! Я понимаю, если бы прежнюю газетку! Скажем, получал я "Раннее Утро"[3]. Восхитительная газета, незаменимая газета! Во-первых, шрифт... Где надо, чтобы было ять, там ять. Где эр или ерь, там эр или ерь. ... Подвинешь к себе чай, затем уже развернешь газету и начинаешь, фигурально выражаясь, пить разом из чаши познания и чаши наслаждения. А возьмите теперь... Где вы достанете такого чаю? То есть, я хотел сказать – такую газету? Да и может ли быть что-нибудь подобное, когда никакой общественности нет? Спросите у кого угодно, спросите у всех: есть у нас общественное мнение? Нету. А прежде... Вспомните-ка".

Но далее повествование скользит уже к насмешке (близко к Эрдману, Ильфу и Петрову) над тем, что только что было названо "общественным мнением". Оно могло складываться из высказанных на газетной странице мнений по поводу того, как неприметный телеграфист (Чижиков, Щеглёнков или Канарейкин) оказался единственным наследником двоюродного дядюшки из Парагвая, мнений

> "виднейших общественных деятелей, как-то: профессора высших курсов по распространению полезных знаний среди образованных женщин Ивана Степановича Кофейникова, депутата государственной думы, протоиерея Иссопова, всемирно известного борца – чемпиона Новой Зеландии Никанора Лопатчини и многих других! Это общественность! Это я понимаю! Вот и скажите теперь: видели вы что-нибудь похожее в нонешних газетах?"

Такое же "скольжение" – на других страницах повести.

> "Мне ничего так не жаль, как культуры. Культура, по-моему, погибла безвозвратно. Сколько вот уже лет, а общественный ретирад подле базара стоит заколоченный. Между тем начат он сооружением в семнадцатом году и является славным памятником плодотворной деятельности республиканского городского головы Антона Прокофьевича Попопуза".

В повести накапливается сарказм по поводу местной "общественности" – начиная с ее поведения после февраля 1917-го, и одновременно поддерживается нота антицензурная – насчет того, что власти везде могут увидеть "политику". Подобно (и стилистически близко) рассказчику "Сентиментальных повестей" Зощенко, писавшихся в эти же годы, автор пародийно предвосхищает (и тем, возможно, притормаживает) обвинения критиков:

> "Ведь найдется же, обязательно найдется критик, который скажет, что автор взял политический сюжет. А между тем где же здесь, в том, что Иван Иванович помирился с Иваном Никифоровичем, где же здесь политический сюжет? Нет его тут. Это сюжет – всем понятно – исторический"[4] и т. д.
>
> "...Совершенно никто в мире не предполагал, чтобы в российской империи могла оказаться республика. Все-таки я не буду ничего утверждать, потому что в этом могут усмотреть политику.
>
> Зато вполне достоин упоминания тот факт, что граждане тотчас после переворота оказались все за республику; давай им республику, и больше ни о чем слушать не хотят".

В это промежуточное время в городском клубе рассуждают о том, кто из горожан более походит для высших государственных должностей.

> "Ивану Ивановичу в город нельзя показаться, потому что его сейчас же посадят премьером.
>
> – Э... нет. Если хотите знать, кого посадят министром, так скорее Ивана Никифоровича, – заявил Макар Захарович.
>
> – Что же ваш Иван Никифорович против Ивана Ивановича! – воскликнул Фома Григорьевич. – Вашего Ивана Никифоровича и министром-то двора – чтобы ему, так сказать, с места не трогаться, нельзя посадить" и т. д. "С этого знаменательного дня в городе образовались две партии. Партия Ивана Ивановича была несколько больше партии Ивана Никифоровича, в которой никак не могли распределить все портфели: одноокому Ивану Ивановичу предлагали министра просвещения, а он хотел министра финансов, каковая вакансия была уже занята Тарасом Тарасовичем".

Можно допустить, что не только следуя за "Мертвыми душами", но еще более под впечатлением этих страниц только что вышедшей повести соавто-

ры, приступившие к работе над романом "Двенадцать стульев"[5], строят главу "Баллотировка по-европейски". Персонажи рассуждают там в контраст с персонажами Барканова (уверенными в неизменности нынешней "республиканской" ситуации), но в столь же химерическом расчете на то, что

> "англичане, господа, с большевиками, кажется, больше церемониться не будут" и "Все переменится, господа, и очень быстро. <...>.
>
> – Ипполита Матвеевича Воробьянинова мы предлагаем в предводители дворянства! – воскликнули молодые люди.
>
> Чарушников снисходительно закашлялся.
>
> – Куда там! Он не меньше чем министром будет. А то и выше подымай – в диктаторы!
>
> – Да что вы, господа, – сказал Дядьев, – предводитель – дело десятое! О губернаторе надо думать, а не о предводителе. Давайте начнем с губернатора <...> пробирной палаткой, акцизного, податного и фабричного инспектора; заполнили вакансии окружного прокурора, председателя, секретаря и членов суда <...>"[6].

Не ставя задачей этой предварительной публикации очертить достаточно широкий контекст ориентированных в большей или меньшей степени на Гоголя образцов прозы 1921-1928 гг.(С. Заяицкого и др.), ограничимся сказанным.

3

После этой книжки до нее неизвестный и подавший такие большие надежды автор исчезает из видимости. По крайней мере, книг под этим именем больше не выходило; не удалось найти и отдельных публикаций. Неизвестными до последнего времени оставались даже его имя-отчество и любые факты биографии.

В данном сообщении биографические факты впервые удается ввести в научный оборот. Они извлечены прежде всего из личного дела студента Высшего Литературно-художественного института им. Брюсова (РГАЛИ, Ф. 596 (Институт Брюсова). Оп. 1. 161) и других документов фонда (оп. 2.10).

Михаил Васильевич Барканов родился 20 февраля 1897 г. в Великих Луках.

Среди многочисленных документов – копии (рукою Барканова) трудовой книжки (где на вопрос "Грамотен ли <?>" отвечено – "Грамотен") от 22 июля 1922 г. (время поступления в институт). В копии учетно-воинского билета под той же датой упомянут его бывший чин – прапорщик; там Барканов еще называет себя холостым, но 19 марта 1924 года – женатым, и указывает возраст дочери – 1 год 3 месяца. На эти документы он ссылается, подавая прошение о стипендии, поясняя, что "во время безработицы (с 15/VI до 10/

IX с.г. <...> бедствовал и жил, продавая одежду и вещи"; что имеет "нетрудоспособных родителей в провинции – г. Великие Луки", а также что он – "активный участник гражданской войны: на Южном фронте, с 1920-1921 года, о чем свидетельствует представленная в институт копия учетно-воинского билета".

Наиболее полные сведения содержатся в переписанной два года спустя, 27 мая 1924 года, его же рукой с какой-то формы и им заполненной "Анкеты студента ВЛХИ, подвергающегося проверке" (лл. 11-12об). На этой анкете мы далее и основываемся, почти без изменений (чтобы сохранить колорит раннесоветского анкетного стиля) воспроизводя ее текст.

На вопрос об "основной профессии или специальности" Барканов отвечает – "не имею".

Вопрос *"Укажите, чем Вы занимались, в качестве кого, где и сколько времени"* дробился на отрезки *"до войны 1914 г."*, *"во время войны 1914-17 г."* и т. д. Из ответов выяснилось следующее.

Барканов учился в реальном училище в Великих Луках, Псковской губернии, "проживал при родителях".

В 1915-м, "по окончании реального училища, поступил в Варшавский Политехнический институт (г. Москва), учился и проживал на собственный заработок (уроки и в <19>16 г.– работа на заводе Хлебникова, в Москве – браковщиком ручных гранат).

В мае 1916 г. мобилизован. В декабре выпущен из Алексеевского военного училища прапорщиком в 126-й запасной полк (Екатеринбург). В феврале 1917 г. направлен на Юго-Западный фронт в 513-й Холмогорский полк младшим офицером".

"В период февр.– окт.17 – на фронте в том же полку и должности". С подчеркнутой тщательностью дается ответ на вопрос о местонахождении в момент переворота: "В октябре (до революции) эвакуирован по болезни в г. Москву, 14-й эвак. госпиталь, где и находился на излечении в дни Октябрьской революции".

"После Октябрьской революции. С 1917 по 1918 г." – "В декабре получил отпуск в г. Великие Луки, где и проживал у отца, на его средства после демобилизации (янв. 18 г.)".

"С 1918 по 1919 г." – с апреля на службе в Великолуцком Земельном отделе Совета помощником землемера, с 15 сентября – в Псковском Губсовнархозе (г. В. Луки) делопроизводителем, затем – заведующим минеральной секцией Великолуцкого Экономического отдела. 15-го декабря мобилизован и оставлен по ходатайству Исполкома на учете при Великолуцком военкомате.

"1919-1920". В июне снят с работы и направлен в Петроградский военный округ, где получил назначение в 4-й запасной полк – начальником саперной команды. Там же "во время наступления Юденича вел работу по укреплению Каменноостровского района".

"1920-1921. В мае по собственному желанию отправлен по прибытии в 42-ю дивизию, назначен адъютантом 373-го полка, в котором и пробыл до конца года, участвуя в боях против Врангеля, а по ликвидации последнего против банд Махно".

"1921-1922. До апреля на борьбе с бандами в Южной Украине. В апреле назначен адъютантом полка, сведенного из 3-х полков 125-й бригады и вместе с этим полком совершил переход от Днепра (Александровск) до Кубани. На Кубани в борьбе с бело-зелеными бандами до июня, когда бригада была переброшена на Кавказ. 125-й полк по прибытии в г. Грозный влит в 40-ю бригаду, стал помощником начальника штаба бригады. В начале августа заболел, пробыл на излечении в госпитале 1 ½ месяца и по выздоровлении получил отпуск в Великие Луки на 1 месяц. По окончании отпуска командирован в г. Москву, поезд главкома, а в ноябре оттуда в Гувуз на должность начальника инспекционного отделения".

1922 – 1923 – секретарь Главной инспекции и с августа – инспектор.

1923-1924 – на той же должности (одновременно сотрудничал в "Военном Вестнике"). "15 авг. командирован в штаб Частей Особого Назначения, где назначен на должность помощника начальника организационно-учетной части".

1924. До 15 апреля в Штабе ЧОН, с 15-го назначен в Строевой отдел Управления РККА на должность помощника начальника части высшего оклада, где и служу в настоящее время".

"Социальное положение родителей: до войны 1914 г.". Отец до 1898 – землепашец, с 1898 – мелкий торговец, "во время войны до февраля 1917" – с 1915-го – "прикащик у частного торговца льном", в феврале – октябре 1917 г. – "тоже", "после Октябрьской революции" до 1919 г. – "собственное хозяйство (огород, корова)", потом – служащий в Отделе снабжения 15-й армии (по закупке фуража) и, по уходе армии, "опять на своем хозяйстве". Мать в 1919-1920 гг. "ходила на поденную работу в деревню". Потом отец служит в отделениях "Мосторга и затем Госторга. В настоящее время служит, но где не знаю. <...> Более точных сведений не имею, так как в течение последних 5 лет был дома однажды (1921) около месяца".

Указаны выполненные в институте "практические работы и упражнения" – *"2 рассказа на предложенные темы по классу прозы (II курс)"*. Вскоре после окончания института Барканов подает в Госиздат рукопись первой повести – и встречает, как мы видели, неожиданно радушный прием.

В документе, свидетельствующем об освобождении от платы за обучение и датированном 6 марта 1925 года, указан домашний адрес – 2-я Тверская-Ямская, д. 40, кв. 5 (л. 8). Этот же адрес значится в книге "Вся Москва" за 1928 год. Там указано и место службы Барканова – Внешторгбанк.

В Банк для внешней торговли СССР Барканов поступил 1 ноября 1926 г. В годы работы в нем обрывается биография Барканова – литератора. Мы

видим, насколько позволяют документы и свидетельства его родных, обстоятельства жизни хозяйственника, плановика, статистика, администратора, а затем, во время войны, - офицера действующей армии. В бумагах Банка, находящихся в Российском государственном архиве экономики, сохранилось личное дело Барканова (РГАЭ. Ф.7590. Оп.8. Ед.хр.65). Небезынтересна следующая самоаттестация в "Личном листке ответственного работника": "Активной революц<ионной> работы не нес ни до 17 года, ни после. Общественную работу исполнял, как сотрудник воен<ных> газет и журналов в 1923-25 гг.В настоящее время (с ноября 1925 г.) председ<атель> правл<ения> Жил-т<оварищест>ва № 3712"(Л.1).

Наиболее важна для наших целей анкетная графа "Научные и литературные труды и сотрудничество в прессе". Здесь Барканов указывает: " Эпизодически сотрудничал в журнале "Военный Вестник" в 1923-24 гг., в газете "Красная Звезда" в 1924-25 гг., в журнале "Прожектор" в 1925 г.; в наст<оящее> время ГИЗ'ом издается моя повесть" (Л.4). В двух названных журналах нами выявлены 14 подписанных полным именем рассказов, иногда называемых "очерками" (некоторые разбиты надвое и печатались с продолжением в следующем номере), а также статья по поводу смерти Ленина. Газетные тексты пока не обнаружены.

Вряд ли можно утверждать, что в этих опытах идет становление той манеры, которая привела молодого автора в конце концов к удачной стилизации. Скорее перед нами быстро отработанная тематически локализованная манера рассказа о Гражданской войне. В какой-то момент происходит качественный скачок – переход от реально пережитого автором материала, раз за разом помещаемого в определенный формат, к чистой литературности – к Гоголю.

В марте 1931 года Барканов лишается работы в банке по причине сокращения – в результате решения, вынесенного "Комиссией по чистке" в декабре 1930 г.; возможно, в разгар "чисток" ему припомнили офицерскую службу в царской армии. Затем он до начала войны работал "у Микояна" (как до сих пор говорят его семейные), т. е. в Наркомате пищевой промышленности. В начале июля 1941 г. он призван из запаса в армию и "в составе сформированного в Москве управления 31-й армии прибыл в резервный фронт (г.Ржев)". В "Автобиографии начальника штаба Управления тыла 7 отд. армии подполковника Барканова", написанной в конце 1942 года, еще раз всплывет его прошлая литературная работа: "по 1930 г. писал беллетристические произведения и печатался" (сочинения после 1927 года нам неизвестны), а также – "по совместительству работал в редакциях специальных газет и журналов, напечатал ряд статей по экономике пищевой промышленности, издал "Статистико-экономический справочник"(Архив МО. Дело 899137. Кор. Б-667. Л.9).

Почему конец литературных занятий оказался датирован немаловажным в истории России XX века 1930-м годом? Возможно, именно тогда Барканов

трезво увидел, что "острая потребность" в "яркой сатире", о которой писал в 1926 г. госиздатовский редактор Г.Нерадов, явно сходит на нет.

Войну Барканов закончил подполковником, на фронте, как многие, вступив в партию. Летом 1946 года уволен из армии. В том же году скончался в Свердловске.

В своем единственном напечатанном сочинении Барканов, уничижительно представив сначала андреевский памятник Гоголю ("Баба ли вяжет чулок, живот ли у него болит – ничего понять невозможно"), продолжал – посредством рассказчика, в ключе стилизации: "...Я попрошу... хотя это и не вполне скромно, но читатель, надеюсь, не осудит такую дальновидность. Я попрошу на памятнике изобразить меня в приличествующей мужу позе: если можно – на коне, а если нельзя коня, как-нибудь так, чтобы фигура внушала уважение в семейном кругу или еще как-нибудь, я не знаю". Готовящееся петербургским издательством "Вита Нова" к юбилею Гоголя издание повести Барканова с приложением изложенной нами гораздо более полно, чем на этих страницах, его восстановленной биографии[7], будет, надеемся, в духе этого желания.

Примечания

1 *Барканов М.* Повесть о том, как помирился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. М.: ГИЗ. 1927. 128 с. Далее все цитаты из повести – по этому изданию. (Рецензент сделал ошибку в названии.)

2 Г. Нерадов – псевдоним сотрудника Госиздата Георгия Борисовича Шатуновского, в начале 30-х – автора немалого количества пьес, оставшихся, по-видимому, в рукописях. В 1953 году он написал драму "Жизнь" по повести Чехова "Моя жизнь", вообще же занимался главным образом творчеством Серафимовича. 23 октября 1936 г. Нерадов сообщает в Союз писателей, что в текущем году "был занят преимущественно собиранием, отбором, комментированием и правкой сочинений А. Серафимовича", а также работами о Достоевском и Толстом. "Я хотел бы получить постоянную работу критика, рецензента, редактора, которая бы мне гарантировала возможность творческой работы в свободные часы" (РГАЛИ. Ф. 631 (Правление ССП). Оп. 15. Ед. хр. 138 (2)). В октябре 1948 года в ответ на очередной запрос Комиссии по теории литературы и критики ССП он сообщает: "За последние ТРИ года мною собраны к печати и отредактированы десять томов собрания сочинений А. Серафимовича. Тома эти снабжены моими комментариями и примечаниями, в общем размере 18 печ. листов. 7 томов уже вышли в свет. <...> Кроме того, работаю в настоящее время над монографией "Жизнь и творчество А. Серафимовича". К этому труду А. Серафимович написал предисловие" (РГАЛИ. Ф. 631 (Правление ССП). Оп. 24. Ед. хр. 102. Л. 74).

3 "Раннее утро" (1907-1918) – одна из популярных газет 1910-х годов.

4 Ср.: "Автор, заранее забегая вперед, дает эту отповедь зарвавшимся критикам, которые явно из озорничества попытаются уличить автора в искажении провинциальной действительности.

Действительности мы не искажаем. Нам за это денег не платят, уважаемые товарищи" ("Страшная ночь", 1925) // Зощенко М. О чем пел соловей: Сентиментальные повести. М.-Л.: ГИЗ, 1927. С. 66 .

[5] "...Не позднее сентября 1927 года Ильф с Петровым начинают писать "Двенадцать стульев" (Одесский М.П., Фельдман Д.М. Легенда о великом комбинаторе, или Почему в Шанхае ничего не случилось) // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М., 1997. С. 5).

[6] Там же. С. 211-214.

[7] Автор статьи выражает живейшую признательность за деятельную помощь директору ГАРФа С.В.Мироненко и сердечно благодарит коллег-архивистов – сотрудников ГАРФа, РГАЭ, РГАЛИ, Архива МО (Подольск) и лично подполковника В.П.Цымлянского, Гуверовский институт войны, революции и мира и лично А.В.Шмелева, а также Л.Б.Семину и М.Л.Барканова, Н.Введенскую, А.Дмитренко.

Ю.А. Каменский

ВОСПОМИНАНИЯ

Подготовка текста и примечания А.Г. Меца

В недавно вышедшей книге нами были опубликованы биографические сведения о Ю.А.Каменском (1888 – 1956), товарище О.Э. Мандельштама и Б.Б. Синани по Тенишевскому училищу, а также извлечения из его рукописей*. Помимо последних, Юрий Каменский был также автором воспоминаний, посвященных семье и семейному гнезду Каменских – мызе Лядно в Новгородской губернии, близ Чудово, по соседству с Сябреницами, где жил Г.И. Успенский. Круг знакомств семей Каменского и Синани отчасти совпадал: отец Бориса Синани навещал в Сябреницах Глеба Успенского и едва ли не был знаком с отцом Юрия, Андреем Васильевичем Каменским, соседом и приятелем лисателя. "Дневник" Бориса Наумовича Синани, лечившего Успенского в Колмовской больнице близ Новгорода, и воспоминания дяди Юрия, Льва Карловича Чермака, долгое время жившего в Лядно, были помещены в одном и том же посвященном Г.И.Успенскому томе "Летописей Государственного Литературного музея" (1939. Т. 4). Эти семьи входили в окружение лидеров народовольцев (о которых Каменский в воспоминаниях пишет открыто), а позднее эсеров (о чем предпочитает, по условиям времени писания мемуаров, умалчивать, оставляя для читателя лишь один намек). В воспоминаниях перед читателем проходят страницы жизни отца Юрия, талантливого военного инженера, пожертвовавшего блестяще развертывающейся карьерой ради того, чтобы внести малую лепту в дело обновления России. Его судьба, судьба многих из молодого поколения Успенских и их окружения (Борис и Вера Успенские, Я.М.Гаккель, Л.К.Чермак) помогает лучше понять умонастроения людей этого слоя интеллигенции – тех, кто "сочувственно тлели" вокруг "горящих всенародно, как высокие просмоленные факелы, народовольцев с Софьей Перовской и Желябовым" (глава "Книжный шкап" в "Шуме времени" О.Мандельштама). Эта ближайшая периферия революционного движения почти не освещена в литературе, что придает воспоминаниям Ю. Каменского ценность исторического свидетельства.

Воспоминания отмечены литературным вкусом. Картины лядновского быта нарисованы живо и красочно. Неподдельная ностальгия по безвозвратно ушедшей юности сочетается с легкой иронией в ряде сценок бытописания. Все это придает воспоминаниям Ю.Каменского качества литературного произведения.

---

* *Мец А.Г.* Осип Мандельштам и его время. Анализ текстов. СПб., 2005. С. 243-266.

ЛЯДНО

Замкнутый лядновский мир до сих пор живет во мне. До сих пор все значимые сны свершаются в лядновском доме. Всегда в них что-то утраченное: или половина дома провалилась, или не хватает мебели, любимых книг, картинок; или срублен сад; пьяный дебош чужих людей за дверью. В некоторых снах приходится спасаться от страшного преследования: ползти в зарослях ивняка; прятаться в еловой чаще ерёминского леса. Иногда дом страшен: заброшенный, мертвый, с замерзшими стеклами окон; и так жутко пробираться мимо фасада лунной ночью и знать, что там все умерли. Хочется заглянуть в окно в комнату матери. Там повисли ободранные обои, знакомая мебель, письменный стол, шифоньерка, кресла, цветы – всё покрыто инеем. Голый тюфяк на кровати, прикрыт только простыней. Лунный свет на полу, на ковре вычерчивает голубые переплеты окон. В углу страшный образ, черный лик в серебряных ризах – корежится.

Когда-то приезжал я в Лядно в период войны, а потом революции. Приходил пешком из Чудова поздним вечером осенью, шел во мраке по размокшей глине дороги, по знакомым, а ночью изменившимся полянам, лесочкам, лужкам, через мокрый темный сад. Весь дом во мраке, и только в комнате матери огонек. Подхожу и смотрю в окно, знакомая комната, на столике лампа, белая, с абажуром; мать – Дузя – в кресле вяжет, в очках, и читает английский роман. Одна в большом пустом доме. Так близко от меня.

Кажется, и сейчас этот близкий, самый интимный мой мир, мир Лядна, моей матери – Дузи, существует. Сидит она одна в своей комнате, в кресле у столика, вяжет и читает английский роман при теплом свете керосиновой лампы, а за окнами, снаружи, сотни верст дождя, стужи, мрака.

Тогда я стучал в окно, видел ее милое лицо, глаза, узнававшие меня в темноте. Входил в дом. Домой к Дузе. Мир Лядна точно воскресал после моего стука в окно и охватывал меня.

Потом, в позднейших снах, воскресения уже не было, только пустая промерзшая комната, голая кровать, страшная икона в углу и холодные лунные блики. В комнате пустота. Бывает странная пустота, она воспринимается как что-то активное. Отсутствие точно присутствие смерти. И вот уже нельзя взглянуть на голый тюфяк кровати, я знаю, что-то лежит там, покрытое белой простыней. Паша[1] говорила: по ночам старая барыня беспокоится – ходит.

После смерти отца жила она зимой одна за три километра от деревни в большом пустом доме. Трещали полы, скреблись мыши, ветер шумел в деревьях сада, кричала сова, в маленькие низкие окна без занавесок заглядывала

черная ночь, а она сидела у стола в кресле в шерстяном платке, вязала, читала английский роман.

Она рассказывала мне: к ней приходили – дедушка Карл Леонтьевич, мой отец и другие умершие близкие. У нее не было страха; точно прошла она какую-то грань, но была еще с нами – детьми уже взрослыми, и беспокоилась и болела за нас.

Уезжать из Лядна надолго она не хотела. Она была в Лядне независима, сама по себе, а одиночества и запустения не боялась.

Подумал сейчас – зачем я пишу о прошлом? Для чего закреплять воспоминания? Может, в старости, когда нет настоящего, цепляешься за прошлое, чтобы сохранить его. А оно исчезает от безгранично уходящей в неизмеримую даль жизни, осталась только горсть мелкого песка, ускользающего между пальцами.

А вечность как морской песок,
Он осыпается с телеги,
Не хватит на кули рогож,
И недовольный, о ночлеге
Монах рассказывает ложь.[2]

Я не знаю, всегда ли так изживается жизнь, я не чувствую старости как органического периода, как органично пришла и расцвела юность.

Старость не этап жизни, а точно внешняя катастрофа – болезнь, насилие. Такова же и смерть. Нет новых центральных событий жизни. Ее внутренний стержень сохнет без любви. Я это предчувствовал давно, и не только я.

Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой,
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой.[3]

...Мир Лядна очень замкнутый, отгороженный болотами – лягами. В мокроту дорога туда почти непроезжая. Колеса тарантаса засасывались в вязкой глине с глубокими колеями и ямами, полными жидкой грязи. Путешествие по этой дороге напоминало езду на лодке в сильную качку. Были места, где пара здоровых лошадей едва вытягивали тарантас из глубокой вязкой лужи. В одной из таких ямин, по преданию, едва не утонула старая лядновская кобыла Шлёпа – вытянули ее за хвост. Ехали медленно – шагом, править было великое искусство – хитрые лошади норовили обходить ямы, и тогда в них попадали колеса, что угрожало перевертыванием тарантаса, или после понуканий лошади с передком тарантаса уезжали от задка, погрязшего безнадежно. Кучер на нашей дороге должен был обладать познаниями лоцмана. При езде завертывались в чапаны, и все-таки приезжали в грязи.

Потом я ходил по этой дороге пешком в темные октябрьские ночи. Попадал в Лядно облепленный глиной почти до пояса; чтобы отмыться, у дома прямо влезал в речку.

Вдоль дороги по болотам тянулся мелкий прутняк – ивняк, осинник, маленькая корявая береза. Всё это было похоже, по выражению Глеба Успенского, на давно не бритую бороду.

Летом над жидкой грязью вились тучи комаров, мошкары и всякого гнуса. Небо низкое, блеклое; место ровное, как блин: кустовье, по болоту вьется грязная дорога с заплывшими канавами, объездами по обочинам. Так продолжается версты две, считая от Московского шоссе. <...>

Было ли Лядно красиво, я не знаю; прежде всего ощущение замкнутого мира, даже атмосфера особенная, влажная, насыщенная испарениями цветов, отделенная от внешнего мира кольцом болот. Собственно в Лядне болота были осушены, но больших и маленьких мокринок оставалось достаточно. Поляны распаханы, много клеверов, и везде группы деревьев. Линия леса не прямая, а прихотливо вьющаяся.

Дом с мезонином, хотели его красить кофейным, а вышло красным, балкон и фасад обращены в сад, на север. В комнатах летом от сада зеленовато-бутылочный свет и прохлада. Низкие потолки, окна небольшие. Балкон с перильцами нижний, и верхний на втором этаже. У крыши балкона много ласточкиных гнезд. Ласточкино гуано густо покрывало перила. Весной из гнезд выглядывали круглые черные головки с белыми шейками. А иногда выставлялся раздвоенный хвостик, и гуано летело вниз. На ясном весеннем небе прочерчивались зигзаги легкого играющего полета ласточек, доносились их ликующие визги.

Внизу, глядя с верхнего балкона, особенно ярка была зелень сада. Прямо у крыльца сирень, перед лестницей песочная площадка, окаймленная клумбами, дальше куст шиповника, две елочки и круглая клумба с большим кустом розового пиона посередине. Много аквилегий, флоксы, левкои, резеда, анютины глазки. Узенькие аллеи-дорожки, окаймленные деревьями, тянутся на север к спуску под горку, где в камышах теряется речка Ляденка. Налево у Ляденки беседка в зарослях ольхи и березы с несколькими крупными елями. У одной отросток корня торчал, как короткая круглая ручка, я думал – ухватиться бы за эту ручку посильнее, и опрокинешь елку.

С правой стороны – плотина и рядом за забором мост; и плотина, и мост подгнили, шлюзы развалились. А раньше, когда я был совсем маленьким, речка была глубокая.

Левушка[4] стоит со мной на плотине, вода почти в уровень с нею и очень глубоко, высокая палка уходит вся. <...>

Я помню, но не совсем, как подымают кверху высокий широкоплечий шлюз и от плотины к мосту несется шумный пенистый поток. Плотину скоро размыло, и забитые поперек реки шпунтовые бревна сгнили; речка обмелела,

заросла камышом. Но остался темный омут и воспоминание, как широка была Ляденка раньше, можно даже на плоту ездить, и вода весной водопадом лилась через плотину.

В остатках полусгнивших зеленых бревен, погруженных в воду, и покрившегося дощатого настила для меня сохранилось воспоминание о славном прошлом. Как говорил старый крестьянин, егерь Николай Федорович Плаксин, охотившийся еще с Некрасовым, – "еще в тую пору". Слышал я, что в "тую пору" в Лядне было много народа и гостей. Глеб Иванович Успенский[5]; кажется, Николай Константинович Михайловский[6], Серова[7], Стрекалов[8], Виктория Ивановна Ребиндер[9]; доктор Веймар, который увез на рысаке Варваре из тюрьмы в ресторан "Донон" Кропоткина[10], известный революционер-народоволец Герман Лопатин[11]. Сестры матери Маня Карловна[12], Иван Иванович Успенский[13], Лев Карлович Чермак[14], Николай Алексеевич Грибоедов[15] и много других. И было много крестьян – народа, с которым "сливались". Было двадцать коров, шесть лошадей, а потом всё изменилось.

Друзья Папки (отца) и Дузи разъехались, исчезли. Старшие дети уехали учиться в Петербург. Остались трое: отец, мать и я.

Он сидит у себя в кабинете в Лядне и пишет, переводит с английского. Раньше он был в Баку главным инженером по нефти, получал много денег и что-то строил, изобрел нефтяную форсунку[16]. Там для других строил хорошо, а вот в Лядне для себя плохо.

Плотину размыло, колодец заплывал, коров осталось только две и две лошади, рабочие тоже разошлись, кроме одного, с ним уже не "сливались".

Успенский в больнице, его лечит психиатр доктор Синани[17]. Веймар, Лопатин на каторге; кажется, и Стрекалов там же. Лев Карлович сослан[18]. А отец без работы и никак не может никуда поступить.

Сидит в Лядне, переводит. И много разговоров и переживаний из-за долгов, из них самый страшный – Дворянский банк. Иногда продают купцу-фабриканту Кузнецову лес, всегда "за бесценок". Вот продал Печищенский лес. Отец не любил ходить в ту сторону, чтоб не видеть, как его рубят. А мне это кажется влекущим и особенным: вместо подлесков и прихотливых опушек – голое место со сложенными кубиками дров и пнями, и рядом ровная, еще не тронутая стена нерубленого леса, высокие ровные стволы с метелками веток наверху; на вырубке отдельные сеянцы торчат, как хлысты.

Я играл в продажу и рубку леса, рядился, почем за десятину, сколько за кубик, с каких делянок начинать, и резал ножницами молодые побеги дудок – их заросли, если смотреть совсем близко, похожи на строевой сосновый лес.

Вот к этому прошлому до упадка относится и плотина. Как-то осенью в мелкий дождик я подбежал к ней и увидел у воды двух мужиков, подумал – наверное, чинить плотину будут. Мужики обыкновенные, неприметные, переговаривались негромко, и вдруг один повернулся ко мне и быстро пробормотал: "А подберем-ка его". Я сначала замер от страха, скованный как во сне, потом

рванулся и понесся домой. Про мужиков никому ни слова, если скажешь – страшное станет явным, исполнится; лучше молчать, тогда страшное точно сон – может, и был сон. Потом долго ночью и оставаясь один настораживался, ждал преследования. Может, с этого и снятся мне сны про Лядно, что я от кого-то прячусь и меня ищут, прячусь от страшного.

О ранней поре Лядна сохранилось много преданий. Как строили дом (был он при покупке незаконченный). Плотники оставили после постройки неубранным крест на высоком месте, над крышей, и была примета, то ли заговорили его, или что другое – только нельзя было снять тот крест без беды, и оставлять тоже нельзя: дом не церковь. Влезла на шест и сняла крест одна бойкая девушка, через короткое время она умерла – заклятье исполнилось.

Много раз рыли колодец, и всё заплывал он грязью, не хотел хозяин пустоши допустить колодца. Меняли места, и всё было то же.

Всё-таки устроили колодец и подавали воду в дом каким-то приспособлением. В доме была ванна с сетью запутанных свинцовых труб и ящиком с водой наверху. При мне это устройство уже не действовало, а колодец заплыл грязью.

Была в Лядне несчастная лампа. Помню ее блестящий резервуар с барельефами – мальчики ловят сачками бабочек. Когда-то висела в редакции журнала "Устои"[19], и прогорел журнал и закрылся, перешла в журнал "Дело"[20]. Его заела и уничтожила цензура. Потом лампа попала к моему отцу.

Хотели организовать новый народнический журнал. Снарядили экспедицию в какую-то Кураховку, где будто бы жил меценат, готовый дать на журнал денег. Кажется, отец финансировал эту экспедицию. Человек, отправившийся в эту экспедицию, исчез; не то его арестовали, не то просто запил, а деньги пропали.

Кажется, с несчастной лампой связана история Кривина, большого лесного имения в 2000 десятин со старым помещичьим домом, купленного отцом в кредит, совместно с каким-то Голауном. Предполагалось там еще больше, чем в Лядне, "сливаться с народом", самим работать, силами интеллигенции[21].

Место было глухое, подходящее, чтобы скрываться. Перегнали из Лядна в Кривино несколько коров, лошадей, какой-то инвентарь. А Голаун оказался "делец", он говорил: "Я, Андрей Васильевич, рубль вкладываю, и Вы рубль". У Андрея Васильевича рублей не хватило, и как-то всё перешло к Голауну – и Кривино, и скот, и инвентарь. Остались только долги. Вероятно, несчастная лампа действовала.

В дальнейшем эта лампа была повинна в продаже за бесценок Печищенского леса и в чьих-то смертях. Завершилась история с лампой значительно позднее, уже в начале девятисотых годов.

Мой брат Андрейка (А.А.Каменский), подавленный изливавшимся из лампы потоком бедствий, утащил ее, выдержав бой с сестрой Лелькой[22], и закопал на казенной земле. После этого произошла Японская война и революция

1905 г. Повинна ли лампа, водворенная на казенной территории, в дальнейших бедствиях русского самодержавия, – вопрос неясный.

В Лядне около дороги на Чудово-Почивалово был Загустинский сарай (Загустин – почиваловский кулак), оказывавший своеобразное и сильное действие на лиц, которым вверялось непосредственное ведение лядновского хозяйства.

Начиная с бывшего мастерового-табачника Леонтия Осиповича и всех его преемников – Ефима Васильевича, Михайлы Орехова и других, при поездках в Чудово за продуктами на обратном пути у сарая начинало водить и сбивать с дороги. В результате летом ли, зимой ли, всё равно, лошадь возвращалась поздно ночью сама со спящим крепко седоком, а потом недосчитывались покупок или денег.

Сарай стоял посреди поляны и выглядел "нехорошо". В таком месте всякое могло случиться. Другое "нехорошее" место было у нового моста через Ляденку, недалеко от дома. Подъезжая к нему, видел раз один седок в темноте бабищу с мешком за плечами – ростом выше Ереминского леса, топала она скорее поезда и чуть не столкнула лошаденку с телегой в канаву.

Лядно – пустошь, то есть место пустое, незаселенное – входило когда-то в имение Державина Званку. Дом Державина не сохранился, а на месте его, на холме на берегу Волхова, стоял монастырь Званка. В Званку, в 6 км от Лядна, ходил я много раз. В монастырской гостинице продавали прекрасные, крутого теста, просвирки.

Как выделилось Лядно из состава державинского имения, я не знаю. Наиболее давним известным мне владельцем его был майор Шелешпатский, продавший пустошь в 600 десятин Ребиндеру. Я думаю, что название Лядно – Лядина происходит от лядинного хозяйства, при котором валили лес, вывозили строевые бревна, а иногда и прямо все поджигали. На удобренной золой земле сеяли хлеб, а потом участок забрасывался[23].

В Лядне была большая гарь, состоявшая из 350 десятин горелого леса, при покупке только что начавшего восстанавливаться, а ближе к дому – такая же малая гарь. Место было дикое, заболоченное, заброшенное.

Купил его молодой интеллигент-народник Ребиндер. Приехал туда с красавицей женой Викторией Ивановной. Начал строить дом, обзавелся лошадьми, коровами, инвентарем, и началось "слияние". История этого слияния описана у Успенского в очерке "Чудак барин"[24]: "кающийся" дворянин отдавал всё, что имел, а мужики тащили. Вам "ни к чему", а мне пригодится. Через несколько лет барин прогорел, раздал всё и уехал в Америку. Лядно с рубленым и горелым лесом, болотами и недостроенным домом банк продавал за долги с торгов.

Отец купил Лядно по совету Успенского. Его можно было получить без приплаты, за одни долги. Но необходимо было помочь Виктории Ивановне, которая в Америку не поехала и осталась с беленькой собачонкой, какой-то изысканной породы, "Шинуаткой".

Устроена была видимость торгов, кто-то из друзей выступал конкурентом и набивал цену, а в результате Лядно осталось за отцом с переводом на него банковского долга (тысяч 5) и приплатой тысячи в 2.

Произошло это, кажется, в середине семидесятых годов. Успенский тоже поселился поблизости, в 14 верстах от Лядна в деревне Сябринцы, около станции Чудово, где он купил или построил дом. До осуществления этого строительства, да и после, Успенский и один, и с женой Александрой Васильевной и детьми много живал в Лядне. Жила там и Виктория Ивановна, жила Александра Михайловна, медичка, курсистка, потом врач, мать Михаила Дмитриевича Тушинского[25].

В Лядно переехала с детьми моя мать Леонтина Карловна. Когда завершился переезд окончательно, я не знаю. Вероятно, вначале жили периодами, частично в Баку, где служил отец, частично в Петербурге; но понемногу Лядно затягивало.

Я, когда подрос, просматривал хозяйственные записи по Лядну. Неизменно каждый год хозяйственная деятельность завершалась убытком не менее 5-6 тысяч, а то и более. Продолжалось это лет 15. Убыток покрывался заработком отца. Хозяйство велось идиллически. Коров, например, было не менее 20, но молоко не продавали, всё выпивалось на месте. Накашивалось много тысяч пудов сена, которое съедали коровы. Рабочих было человек 6, 7, а летом на покосе до 30. Строился дом, на Ляденке ставили плотину, пролагали дорогу до шоссе, осушали болота, рыли канавы, корчевали пни, на вырубках расчищали поляны и распахивали пашни.

При системе "слияния с народом", местных нравах и традициях, укоренившихся с Ребиндера, всё это обходилось, вероятно, в несколько раз дороже обычной стоимости.

Под скучной публицистической беллетристикой и всей подчеркнутой прозаической внешней оболочкой того времени скрывалось много романтики.

Прошлое Лядна в воспоминаниях моих родителей, их знакомых и старых крестьян окрашено в колорит романтической легенды "еще в тую пору".

Романтика была и в другом: в нелегальных, которые отсиживались в Лядне; в романе Веймара и Виктории Ивановны; в людях идеальных с таинственным и жутким ореолом "Народной воли", появлявшихся ненадолго в каких-то кратких перерывах своей страшной борьбы и исчезавших навсегда в каторге или Шлиссельбурге. Их одиночество в окружении самодержавной России, России попов, помещиков, чиновников, жандармов, купцов, фабрикантов, кулаков положило печать и на изолированный мир Лядна, и на мое восприятие этого мира. Много спустя я чувствовал какую-то изолированность и враждебность ко всему не-лядновскому: кулакам, помещикам, военным и даже одноклассникам в привилегированной школе[26]. Нарушилась эта изоляция в период революции 1905 года. <Тогда> Лядно тоже служило убежищем, в нем скрывались[27].

В "тую пору" в Лядне было много молодого живого народа. Пышно праздновался день рождения моей матери 22 июля. После обеда с возлияниями, тянувшегося до вечера, танцев и музыки в молодом, недавно засаженном саду устраивали иллюминацию. Эту традицию я помню в более поздний период, когда сад уже разросся и точно надвинулся на дом. Из темного сада сквозь кусты и цветы ярко светятся окна дома, дверь на балкон раскрыта, отец и мать за роялем, звучит Бетховен, соната – романтическая героика, а в мягком мраке запах резеды, левкоев, стрекотание кузнечиков и жужжащий полет ночных бабочек.

Изоляция Лядна была не только психологическая, от дома до ближайшей деревни, стоящей на Московском шоссе, Большое Почивалово, считали 3 версты, в другую сторону до села Соснинки на Волхове – 7 верст. Впрочем, между Лядном и Волховом у слияния Ляденки с другой речкой, Серединкой, стояла мыза. Владел ею когда-то "Жиндар" (отставной жандармский полковник), и мыза называлась Жиндарской. В мое время эта мыза была куплена фабрикантом Кузнецовым и там жил его приказчик. От жиндарской мызы до Волхова можно было ехать на лодке; река с этого места становилась глубже, называлась она ниже слияния Ляденки с Серединкой – Глубочкой. Из Лядна часто летом устраивались прогулки на Волхов на лодке, которую брали в жиндарской мызе. Кругом широко разлившейся речки тянулось сплошное зеленое болото, поросшее ивняком.

Более отдаленные наши соседи на Волхове – Тырковы. Их имение Вергежа находилось в 12 верстах от Лядна. На высоком холме стоял старый двухэтажный дом с белыми колоннами и лестницей, сбегавшей к самому Волхову; кругом густая заросль сирени и старый липовый сад. Дальше заливные луга.

Вергежа – место романтических переживаний моего старшего брата А.А.Каменского в его юности, а в дальнейшем отчасти и моих.

С другой стороны, на Московском шоссе, по дороге в Чудово, находился дом Веры Николаевны Багратион-Мухранской, по мужу-шведу – Гедерстьерн. Ее имение граничило с Лядном. Супруг Веры Николаевны умер, а предварительно сошел с ума; по преданию причиной его гибели послужил один бальзам, подливавшийся в водку и усиленно применявшийся дядей Ганей (Г.П. Каменским) и моим братом А.А.Каменским. Швед, не обладавший русской закалкой, бальзама не выдержал.

У Веры Николаевны, в противоположность хлебосольным помещикам Тырковым, процветал холодноватый английский стиль хорошего тона.

Других соседей, за исключением Успенских в Сябринцах, не было. Позднее мой дед Карл Леонтьевич Чермак, кажется, по совету отца, купил расположенное в 25 верстах от Лядна имение Крутик со старым помещичьим домом[28].

Дом стоял у быстрой с каменистым дном речки Равани, изобилующей раками; при нем был старый сад с липами и могилой какого-то француза

"Крысана", убитого в 1812 году. Могилы боялись, говорили – Крысан по ночам ходит. В Крутике жили Чермаки: дедушка Карл Леонтьевич, бабушка Софья Яковлевна, его жена; временно после ареста и высылки дядя Лева – Лев Карлович Чермак; младшая сестра матери Мария Карловна.

Я Крутик помню позднее, когда старшее поколение Чермаков, дедушка и бабушка, уже умерло.

Добираться до Крутика из Лядна летом было очень сложно, надо было идти пешком через Пятницкий мох 3 версты по бревнышкам, брошенным на качающуюся трясину. Был другой путь, но очень длинный, через станцию Любань.

Крутик совсем не походил на Лядно. В доме была старая неуклюжая, но уютная крепостная мебель: стол красного дерева многоножка, жесткие длинные диваны и кресла. Под домом темные страшные подвалы. Во всем старый дух крепостного помещичьего быта. В Лядне не было ничего помещичьего, и на дачу оно не походило. Это было отражение в суровой бедной новгородской природе индивидуальной жизни и борьбы за эту жизнь моих родителей. Это отметил в своей записи в лядновском дневнике (дневник велся ежедневно с основания Лядна) Н. Гарин-Михайловский, приехавший сюда на несколько дней в конце 90-х годов: "Не пахнет в старом лядновском доме, как в других старых домах, веником и квасом".

Не было в этом старом доме барства или купеческого хамства. Очень много книг, особенно в комнате отца, преимущественно на английском языке, много старых журналов, нот, рисунков, гравюр, фотографий, рукописей, какое-то излучение интеллекта и личности. Вся внешняя обстановка постепенно впитывала дух живших и создававших ее людей. Оттого после смерти отца и матери их незримое присутствие воспринималось в Лядне как реальность.

На моих братьев Лядно оказывало своеобразное действие. Прибыв туда после изгнания из какого-нибудь среднего, а потом высшего учебного заведения, они "впадали в первобытное состояние". Заключалось оно в лежании по целым дням на одном из лядновских диванов, именуемых "гноевищами", со старым "Вестником иностранной литературы"[29]. Там они "разлагались", не бреясь и забрасывая пол вокруг себя окурками. Особенно активно впадал "в первобытное состояние" Левушка (Лев Андреевич Каменский), лишь изредка перемежая "разложение" с охотой.

Родители не "разлагались", но жизнь в Лядне, вынужденная безденежьем, вечный гнет долгов, разгром "Народной воли", реакция, гибель друзей, и Лядно как ссылка – всё это угнетало.

Я тоже не "разлагался", но лядновская изолированность, жизнь без сверстников, со стареющими родителями в упадке оставила на мне след. Я стал всего бояться, общества, новых людей, всякой инициативы, новых событий, перемен. Период процветания закончился, кажется, вскоре после моего рождения. Его конец был связан с потерей отцом службы.

Отец был скомпрометирован политически. Он выступал свидетелем со стороны защиты на одном из политических процессов; в числе его ближайших сотрудников по службе были лица нелегальные, что впоследствии обнаружилось. После службы в Баку отец нигде не мог прочно устроиться на работу[30]. Он подвергся экономическому бойкоту. Я смутно помню много начинаний, в частности какой-то гудрон. Тянулось "дело о приискании места", нарастали долги. В итоге осталась одна возможность – заработок весьма умеренный: "литературной мастеровщиной", как говорил отец.

Он писал биографии из серии "Жизнь замечательных людей" в издании Павленкова. Авраам Линкольн, Роберт Оуэн; переводил с английского Диккенса, "Лавку древностей", "Повесть о двух городах", а потом Спенсера, Уэльса, Морриса – социалиста, эстета-прерафаэлита[31]. Это давало возможность скудно жить. Оплата печатного листа переводов составляла 20-25 рублей. Выходило нерегулярно 80-100 руб. в месяц. А за одно Лядно приходилось платить в Дворянский банк 500 рублей в год.

Были и другие долги. Трое братьев и сестра должны были учиться в Петербурге. Они жили в меблированных комнатах, а одно время, кажется, у двоюродного брата отца Гавриила Павловича Каменского – художника-декоратора Мариинского театра. Отец, мать и я сидели в Лядне. Денег не хватало, долги нарастали. Тут и начались продажи леса – сначала Донского, затем Печищенского. Позднее продали с землей Кузнецову, тоже за бесценок, Большую гарь – более 300 десятин.

Лядно сокращалось, но становилось культурнее; отец с топориком обходил леса и рощицы, обрубал сухие ветви, прочищал заросли. Мать поддерживала сад, чистила плоской лопатой дорожки – разводила цветы. Разрастался огород, культивировали землянику.

На смену Леонтию Осиповичу управлять стал Михаил Титыч, молодой человек, перешедший потом в Чудово на цементный завод. После него управляющие совсем перевелись, а остался единственным рабочим курляндец "колонист" Карл Егорович Фрейман, прибывший в Лядно с женой, дочерью-подростком Лизой и двумя детьми – моими ровесниками Кристофом, Егором и коровой Мицей.

В начале девяностых годов Гавриил Павлович Каменский купил у отца в Лядно участок земли в 12 десятин, в версте от нашего дома, и начал строиться. Разбил в лесу сад, построил дом. Большой, с мезонином, с огромным красным камином, высокими комнатами внизу и маленькими уютными светелками наверху. С Гавриилом Павловичем переехала в Лядно его жена Вера Константиновна и мать Мария Федоровна Каменская, рожденная Толстая, дочь известного художника и скульптора эпохи Александра I – Федора Толстого[32]. Наиболее известны его миниатюрные восковые барельефы, аллегории на темы Наполеона и 12-го года. Художественные способности унаследовали оба сына Марии Федоровны – Гавриил Павлович и Павел Павлович Каменские.

Оба в 90-х годах работали в Мариинском театре, дядя Паша – скульптором-бутафором[33].

Первое время, пока строился дом, дядя Ганя с семьей жил у нас во флигельке, называемом дачей. Дача стояла недалеко от дома, по другую сторону Ляденки в березовой рощице у опушки Ерёминского леса[34].

Появление дяди Гани внесло в лядновский быт фамильное начало Каменских с некоторым артистически-богемным уклоном, характерную родственную экспансивность, поцелуи при встречах, что у нас не было принято. Я часами мог смотреть, как он тончайшим пером тушью рисует на ватмане кружевной лесной пейзаж. Тонкое графическое оформление елочек, березок, пней и пышных трав. С тех пор я полюбил очаровательную графику лядновского пейзажа, артистически воплощаемую дядей Ганей.

В дом дяди Гани приезжали и жили в светелках хорошенькие девушки, кузины Неточка, Талочка. В большом кожаном кресле сидела Мария Федоровна, когда-то красавица, фрейлина, живая, веселая, очень, по преданию, канительная, теперь старуха страшная, с низким голосом. Мне она говорила басом, когда я с ужасом совершал ритуал приветствия и целовал бабушку: "Какой неласковый мальчик...".

Дядя Ганя – высокий красавец, шатен с вьющимися густыми волосами, идеальным античным профилем, маленькой бородкой. Во всем облике грация и некоторая художественная небрежность. Чужд интеллектуальности, добр, отзывчив, с широким дворянски-богемным размахом, готовый всегда завиться в стихиях.

Жена Верочка в нем души не чаяла. Дядя Ганя – Гектор где-то в ресторане проводит сложную и лихую программу петербургской канители. Вера Константиновна дома ждет иногда до утра – она Андромаха. Встречает без упрека усталого подвыпившего Гектора, нуждающегося в супружеской ласке.

Вера Константиновна светлая блондинка, почти альбиноска, с голубыми глазами и розовой кожей. По происхождению она француженка – де Жонкер, что в России переделали в Юнкер. Стиль, однако, далеко не французский, некоторая угрюмость и тяжеловесность. Дядя Ганя любит общество, хорошо поесть, выпить. Ест он очень немного, с широкими, вдохновенно красивыми, возбуждающими аппетит жестами, пьет неограниченно, сохраняя добродушную веселость. Вера Константиновна почти ничего не ест, но при этом изумительно стряпает. Ее завтраки, на которые попадает голодный после утренней охоты, – гастрономическое совершенство.

Суп из дичи, с тающими во рту маленькими слоеными пирожками, рюмочка водки с бальзамом, настойки, соленые рыжики и грузди в соусе, похожем на желе. Жареные рябчики с брусничным вареньем, в финале кофе со сливками и густые маслянистые наливки.

Дядя Ганя и Левушка, мой брат, предаются воспоминаниям об охоте, вдохновляются. Дядя Ганя вспоминает театр, поют дуэтом из "Руслана". По

выражению брата Васи – два параллельных баса. Отец называет пение дяди Гани "ревом живоданского зверя"[35]. Дядя Ганя любит стихи и нередко импровизирует в таком роде:

Видел я трамвай цвета декадентского,
Выпьем за его строителя А.А. Каменского.[36]

Изобретает замечательные спичи, вглядываясь в слова. Знаменитым был его тост на именинах отца: "Вглядимся в имя Андрей: Ан – по-французски осел, дрей – по-немецки трижды. Выпьем за то, что Андрей Васильевич не трижды осел".

Дядя Ганя – хранитель семейных преданий и любит рассказывать о предках. Вот, например, история, как какой-то Купфер обыграл в карты моего деда – дядю Васю. А в это время все дяди собрались вместе в Петербурге. Старший, дядя Костя, гусар, игрок, дядя Вася, дядя Паша, дядя Ганя. Узнав о проигрыше, дядя Костя рассердился, отправился в клуб, отыграл у Купфера долг дяди Васи и еще подбавил. Утром просыпаются дяди в гостинице и все находят на столиках у кроватей по 1000 рублей, а дядя Вася, сверх того, свой проигрыш. Хотели они благодарить дядю Костю, а его уж нет – уехал к цыганам на тройке кутить за город.

Под подобные рассказы хорошо после утренней охоты и завтрака дремать на диване, укрывшись лисьим одеялом и обложившись подушками; кругом на стенах пейзажи дяди Гани, маленькие холсты без рамок. Портреты предков, миниатюры, старые темные фарфоровые тарелки Веджвуд, восковые барельефы Толстого, фотографии. За большими замерзшими окнами на вечереющем морозном небе узорчатые в инее веточки березок и елочек, как тончайший рисунок тушью.

МОЙ ДЕТСКИЙ МИР. СТРАХИ

Я не улавливаю самого раннего детства, на первые воспоминания наслаиваются позднейшие, не разделить этого сплава. Раньше всего помню потолок в комнате моей матери; протекала крыша, и на потолке, оклеенном белой бумагой по картону, остались ржавые разводы. Утром, проснувшись, лежу на спине, надо мной точно старая карта: рыжие моря, проливы; в углу бородатый бог в зубчатой короне, с трезубцем в руке сидит на темном камне. Такой же, как в Петербурге у Ростального маяка, против многоколонного тяжелого храма. Мимо бога проплывают на веслах и парусах корабли с загнутыми, изукрашенными резьбой носами. На них люди в шлемах с короткими мечами, прикрываются круглыми щитами от драконов-птиц, преследующих корабли. Пасти у драконов разинуты, зубы как пилы. Посредине потолка, где

моря омывают большую землю, склонился эллоам. У него опущены тяжелые круглые веки, как на портрете Генриха Гейне над книжным шкафом. Волосы прямые длинные, лицо длинное, брови дугой; он дремлет, ослабленный, мягкий – Эллоам из Эллады. <...>

Теперь вспоминаю всё это как старинный офорт, своих детских богов и гениев я узнал на старых географических картах и гравюрах с изображениями триумфов Петровской эпохи.

Через них стали мне близки орнаменты и аллегорические скульптуры и барельефы старых петербургских зданий. Особенно Адмиралтейства. Перекликнулось это детское воспоминание, его космический архаизм с картинами Чурляниса.

И вот, в воспоминании, за далью веков, и совсем близко, воскресая в настоящем, в вечном круговращении, возникают бородатые боги и гении старой запыленной гравюры с изображением славной Полтавской Виктории.

Последний раз это напомнила обложка журнала "Мечтатели" – рисунок Добужинского[37]. Поэт-денди в цилиндре и костюме 20-х годов прошлого века склоняется над городом – Петербургом. Дым из труб и городская мгла сливаются с облаками, на них покоятся боги Петербургского классицизма, для нас ставшего романтикой.

Из тучи выставив трезубцы,
Вниз по закатным янтарям,
Бывало, боги-женолюбцы
Спускались к нашим матерям.[38]

Архаический миф, возникший старым офортом на потолке в комнате моей матери, молодел и оживал в жаркий летний день, в кучевых облаках надвигающейся грозы. Нарастала грозная гигантомахия. В мировой вакханалии метались среди лазури белые гиганты. Позднее, точно мое личное, прозвучали для меня стихи "Золота в лазури" Андрея Белого.

Этот мир со мною и сейчас; ребенком проникся я впервые созерцанием зовущей из дали прошлого закатной романтики классицизма.

Может быть, еще раньше, тоже по утрам, я видел ковер. Он висел на стене у кровати моей матери. Я мог на него смотреть, когда она брала меня к себе из моей кровати с сеткой, стоявшей рядом.

Потолок был одноцветен, ковер пестрел яркими цветами. Тут была обезьяна с головой как красный одуванчик, укачивающая зеленого детеныша. На лугу с золотисто-желтыми цветами и красной травой паслись синие павлины. Над лугом летали розовые и голубые попугаи и золотые райские птицы. Кругом цвели огромные подсолнечники и маки. Деревья, пальмы, гигантские папоротники пестрели золотисто-алыми плодами. Огромные цветы величиной с деревья поднимали в небесную синеву узорные чашечки. В густой чаще таился замок, из ворот выезжала процессия принцев и принцесс, сопровождаемых

черными воинами и собаками; там, в замке, за резными воротами прятались сны, не успевшие присниться, они дожидались ночи.

Потом мне говорили, что ковер был обыкновенный, восточный, с орнаментом, стилизующим цветы. Я видел в нем иное. Вопрос, что такое реализм в искусстве: передавать то, что видишь, или повторять условные общепринятые представления о виденном. Я видел свое, и не только видел, я разговаривал с обезьянкой, играл с зеленым детенышем и скакал с принцами и принцессами по цветущим пестрым лугам на красных конях, у которых длинные шеи изгибались, как лебяжьи, а пышные хвосты летели по ветру. Там был и морской старец, оседлавший когда-то мореплавателя Синдбада. Старца я боялся и старался не смотреть на ту часть ковра, где он прятался в зарослях. <...>

Лет с 6 начал читать Гоголя: "Вий", "Страшная месть", "Ночь накануне Ивана Купала". Сразу понял, что мертвецы хуже всего. Никогда не видел умерших, но мистический ужас смерти почувствовал, точно сам сидел, читая молитвы и заклинания у гроба мертвеца в пустой церкви.

Читал я и Библию, Евангелие, Апокалипсис. Бог казался мне не милостивым, а грозным, страшным судьей. Знал я Бога-отца. Он истреблял человечество потопом, сжигал нечестивые города Содом и Гоморру небесным огнем. Насылал на ропщущих евреев змей и гадов. Но он не карал Авраама за изгнание в пустыню, быть может, на страшную смерть, неповинной Агари с отроком Измаилом. Он сочувствовал избиению других народов, не принадлежавших к избранным. Даже потом в Евангелии – все время геенна огненная, плач и скрежет зубовный. В эту геенну отправил хозяин раба, не укравшего, а только сберегшего свой талант. Почему раба? И разве хорошо наживать деньги, как фабрикант Кузнецов?

Дальше, в откровении Иоанна Богослова, было еще страшнее. Появляются в космическом масштабе страшные многоголовые рогатые звери и драконы. Преследуют жену, облаченную в солнце, уничтожают праведных, и Бог допускает это. А потом мстит несчастным беспощадно, наливается чаша гнева Господня, все человечество охвачено невыносимыми казнями и пытками. А дальше страшный суд. Воскресенье мертвецов страшной Иосафатской долины, и вечная огненная геенна. Спасутся только по двенадцати тысяч от каждого из колен Израиля. Они будут славить Бога, тысячи миллионов низринутся в геенну.

Я не надеялся попасть в избранные и ждал страшного конца, недаром дьяволы уже теперь тянули ко мне когти; сколько может прожить человек – сто лет, а дальше бесконечность страданья. Зачем я родился на свет, теперь нет спасенья от грозного Бога и его страшных слуг. Даже имена его внушают ужас: Адонаи, Саваоф, Иелогим. Еще страшнее имена бесовских сил и князей их – Адрамелех, Вельзевул, Астарот. Мистический ужас и ощущение касания космических сил нарастали. Я слышал зовущие меня голоса: Юракс, Юракс; когда оставался один, чувствовал присутствие невидимых существ.

Избегал смотреть в темноту, оставаться в пустых комнатах вечером, но когда это случалось, воздух начинал дрожать и мгла клубиться, часто начинались сухие трески и стуки. Я читал в духовных книгах, что бесы проникают и вселяются в людей. Неужели в меня вселились и я уже отверженный? Не смел и не мог рассказать мою тайну обреченности родителям. Молчал, но иногда молчание становилось невыносимым.

Особенно действовала музыка. Отец и мать играли в четыре руки сонаты Бетховена. Я воспринимал музыку нервами, стихия нарастала, напряжения нельзя было выдержать. Я дрожал мелкой дрожью. Кажется, раз начал кричать. Мой страшный мир средневековой мистики нарастал зимой в одиночестве.

Постепенно внешняя жизнь начинала видеться точно сквозь воду, становилась сном; а мои страшные сны и мистические ужасы уплотнялись в грозную реальность. Я отнюдь не преувеличиваю того, что было. Напротив, оно отошло, поблекло и кажется мне малоубедительным.

Я уже не могу воспроизвести даже для себя мистического ужаса моего детства.

РОДИТЕЛИ

Отец, "Папка", целые дни сидит у себя в кабинете за деревянным письменным столом, склонив голову над рукописью. Высокий лоб обрамлен волнистыми седеющими волосами, седеющая борода. Голова красивая, интеллектуальная, слишком велика для небольшого сухого нервного тела.

Кругом полки с книгами, журналами. У стены, под гравюрой с картины Рубенса "Суд Париса", жесткий диван. Второй стол у окна, два кресла; стулья с выставленными вперед, точно для танца, ножками. В воздухе волокна дыма, его тонкие синие струи возносятся над папиросой. Сквозь дым – знакомые фотографии: Веймар, Виктория Ивановна, Успенский, дедушек – Василия Павловича, Карла Леонтьевича; мать – молодая, в платье с треном, и много других. Гравюры – виды Лядна, несколько лядновских пейзажей дяди Гани.

Нервная сухая рука с пером бегает по бумаге, исписанные листы складываются в стопки. Иногда работа прерывается избиением мух, прорывающихся через дверь, ревниво охраняемую отцом, или в дырочку в оконных сетках.

На столе образцовый порядок: коробочки, суконка для вытирания перьев, футляр для очков, резинка, костяной ножик для разрезания бумаги, словари – всё на точно установленных местах.

Малейшее изменение, вторжение хаоса совершенно нетерпимо – оно порождает драму, отчаянные и беспомощные поиски, которые ликвидируются матерью. При ее вмешательстве пропавшая вещь сразу обнаруживается и водворяется на свое место.

Иногда Папка выскакивает, вооруженный плетью, преследуя кота Душку. Душка любит гадить в запретных и самых неожиданных местах: например, в подушки, в только что испеченные булки. Однажды вскочил на шкаф и пустил струю в висевшую над шкафом гравюру с картины Иванова "Явление Христа народу".

Душка толстый, с коротким обрубленным хвостом, выносится из кабинета, преследуемый ударами плети. Слышен крик отца "Лелюшка, уберите демона!", и потом опять дверь захлопывается и наступает тишина. Мать (Дузя) и отец (Папка) говорят друг другу: Вы, Лёлюшка; Вы, Андрейка. Отношения внешне холодные, очень корректные, английский стиль.

Отец окончил высшее учебное заведение в Англии, где жил у своего дяди с 14 лет. Приверженность английской культуре проявляется у него во всем. У нас английская кухня, включая традиционный новогодний плюм-пудинг, английская библиотека; выписываются, даже в период упадка, английские журналы, газеты, беллетристика. Несмотря на социалистическую идеологию, наиболее близкую к коммунистическому анархизму Кропоткина, отец был предан английской буржуазной свободе, свободе, выросшей органически, закрепленной незыблемыми традициями. Англия – страна неприкосновенности личности, чуждая полицейскому произволу, страна свободной печати, убежище революционеров всего мира.

Я никогда не слышал высказываний отца о русском народе, но чувствовал глубокое отсутствие всякого патриотизма. Мне кажется, ему была близка идеология крайнего западничества, вроде Чаадаева, только без уклона к католицизму. Философские воззрения отца питались источниками английского эмпиризма, это Стюарт Милль, Дарвин, Гексли, Спенсер. Во всем общественный уклон; большая социальная активность и отзывчивость. Но в личной жизни, в непосредственных отношениях к людям близким – какой-то холод, быть может, эгоцентризм.

Впрочем, я не могу охватить личность отца. Я видел его выброшенным из жизни, сидящем в Лядне, как в ссылке, занятым "литературной мастеровщиной", пригнетенным долгами. Это должно было сказаться в мелочности и нервной раздражительности. Весь облик отца – лицо западника. Ничто не могло ему быть более чуждым, чем Достоевский. Автор этот в лядновской библиотеке полностью отсутствовал. Не было у него даже намека на русское барство, во всем глубокий органический демократизм, но отнюдь не народнический. "Сермяжная правда" была ему также неприемлема, равно как и всякие опрощения, непротивления.

Чужд мистике. Хороший музыкант с даром композиции. Туше сухое, четкое. Импровизировал вальсы. Вероятно, отец для своего времени был крупным инженером, изобретателем, носителем передовой технической мысли. Он имел широкое техническое и гуманитарное образование с уклоном к английскому эмпиризму. Знал языки, английский как родной. Его социально-

политическая идеология имела, по-моему, в основе английский радикальный либерализм (либерализм Гладстона), на котором развился коммунистический анархизм. Его любимыми русскими мыслителями были Герцен и Кропоткин. Идеологию марксизма он считал узко односторонней, замкнутой в партийные шоры. Впрочем, с марксизмом он столкнулся уже в старости и едва ли был с ним хорошо знаком.

В более поздний период девятисотых годов, когда я впервые лет 15-ти познакомился с марксизмом, у меня бывали споры с отцом на социально-политические темы. Из этих споров у меня сложилось некоторое представление об его идеологии. Он говорил об узости марксизма. Метафизичности объяснения сложного социально-исторического процесса одной экономической первопричиной. Ложности обоснования социальной справедливости классовой борьбой и классовой ненавистью; опасности диктатуры пролетариата и партии для свободы личности; возможности вырождения этой диктатуры в новую деспотию в форме социалистического бюрократизма. В философском плане он находил, что диалектический материализм, как и философия Гегеля, на которой он возник, устарел на столетие и совершенно не соответствует индуктивным методам естественных наук. В философии марксизма он усматривал возникновение новой материалистической религии, нетерпимой, как всякая религия, и потому тормозящей развитие научной мысли.

Гораздо менее определенной была формулировка его положительных воззрений. Стройной системе марксистской идеологии противополагались, на мое тогдашнее восприятие, разрозненные утверждения об органичности социального развития, возникающего в процессе взаимодействия ряда факторов, среди которых, наряду с экономическим, существенное значение имеет биология, идеология и, в частности, этика.

Им признавалась роль личности в истории как носителя и проводника положительной, а часто и отрицательной идеи. Я не знаю, разделял ли отец воззрения субъективного идеализма Михайловского и Лаврова. Во всяком случае, положительная социальная идея для него оправдывалась не научным обоснованием, объективной необходимостью ее реализации, которую он отрицал, а чисто этическими критериями. Мне кажется, для отца свобода личности была существеннее социально-экономической гармонии, поэтому для него первым этапом социального прогресса являлась ликвидация самодержавия и утверждение демократического политического строя английского типа, только без английского аристократизма и с максимальным расширением прав личности.

Он не отрицал буржуазно-капиталистических классовых элементов английского строя. Вероятно, подсознательно у него оставалась вера в социальный прогресс, подтверждаемая историей социально-политического развития Англии в 19 веке. Оно отмечается рабочим законодательством, сокращением рабочего дня, ростом зарплаты, улучшением социально-бытовых

и культурных условий жизни рабочих. А наряду с этим – расширением политических прав, закреплением (не бумажным, а реальным) свободы печати, слова, собраний, неприкосновенности личности, ограничением функций полицейского государства.

Английский социальный строй привлекал отца, как и многих русских интеллигентов, по контрасту с русским самодержавием. Социалистические идеи отца, мне кажется, тоже были английского типа. Центральными задачами социального развития являлись, по его представлению, не захват власти, диктатура пролетариата, экспроприация капиталистов и обобществление орудий и средств производства.

По его утверждению, социализм должен органически вырастать снизу. В Англии он усматривал зачатки насаждения этого социализма в опытах Роберта Оуэна, утопических вследствие сохранения центральной политической власти в руках капиталистов. В дальнейшем он находил элементы социализма в производственной и потребительской кооперации английского коммунального хозяйства. Обобщенное выражение этих идей он находил в коммунистическом анархизме. Центральная власть всегда остается организованным принуждением – диктатурой немногих, назначенных или выборных, лиц; с расширением экономических функций при экспроприации капиталистов это принуждение еще усилится. Только вырастающие свободно снизу, на почве взаимопомощи и кооперации свободные коммуны лишены принуждения. Свободная ассоциация этих коммун обеспечивает осуществление более широких экономических и социальных мероприятий. Центральной государственной власти с армией и полицией не должно существовать.

Реализация этой системы может быть лишь длительным процессом на основе закрепленного демократического строя. При этом допускается возможность как эволюционных, так и революционных процессов устранения абсолютизма и капиталистической системы.

В противоположность крупному машинному индустриализму, ведущему к стандартизации, он считал существенным поддержание индивидуального хозяйственного производства. По его мнению, было бы технически возможно использовать все виды энергии для более мелкого индивидуального производства, технически вооружив его и ограничив крупные центральные предприятия теми видами производств, в которых они действительно необходимы.

По мнению отца, современный прогресс техники открывает широкие возможности децентрализации. Например, электроэнергия с использованием гидроресурсов, авиация и автотранспорт взамен железных дорог и т. д.

Централизация производства, организация крупных предприятий, рост городов, по мнению отца, вызывались не законами технического развития, а экономическими законами развития капитализма, связанными с концентрацией и централизацией капитала. С ликвидацией капитализма техника, на высшем

этапе своего развития, не будет требовать громоздких социальных и производственных объединений.

Эти чудовищные левиафаны современной промышленности отомрут, как гигантские ящеры Юрского периода, вытесненные более совершенными организмами дальнейшего биологического процесса.

Также отомрет политическое чудовище – современное государство, с его системой насилия, поддерживаемое армией, полицией и юстицией. Останутся жизненно реальные низовые объединения – коммуны и их ассоциации, а также единение всего человечества.

Отец переводил Морриса и увлекался его утопией, воскрешающей средневековое кустарное искусство в сочетании с коммунизмом. Он высоко ценил книги Кропоткина "Взаимопомощь среди людей и животных"[39], "Завоевание хлеба"[40]. Если формулировать его воззрения в терминах марксистско-ленинского учения, они относятся к мелкобуржуазной анархо-индивидуалистической идеологии.

Я помню отца в последний период его жизни, сначала в Лядне за переводами, а потом, в эпоху либерализма, в 1904 и 1905 гг., работающим в Новгородском земстве. В Новгороде он жил в маленькой квартире, в три комнаты, вместе с А.С. Тырковым, помещиком весьма примитивным. Мать А.С., кажется, была крестьянка, отец умер в его детстве, и А.С. занимался окультуриванием. С началом столыпинской реакции Андрей Васильевич должен был оставить работу в земстве и вернулся в Лядно.

Из характерных проявлений личности отца помню его страшную вспыльчивость. В состоянии необузданного гнева он был почти невменяем и внушал ужас. <...> Чаще в старости проявлялась нервная раздражительность, особенно она усиливалась перед отъездом, например, из Лядна в Новгород.

Вещи начинали укладываться за много часов до отъезда. Руки отца дрожали, и всегда что-нибудь не находилось, например, запонки или футляр для очков, начинались беспомощные поиски, вытаскивание уже уложенных вещей, открывание ящиков стола и комода. Всё тщетно. Тогда возводились обвинения в потере искомой вещи на меня, на кухарку Акулину "Жаклю", на мать. Когда при содействии матери вещь находилась, воцарялось ненадолго спокойствие. "Лёлюшка, простите, всё беру назад", – возглашал отец. Но паника и поиски скоро возобновлялись, и драматический сумбур продолжался до самого отъезда. Иногда полуюмористически, полусерьезно он возглашал перед отъездом: "Сосредоточьтесь на мне".

Отец, как старые революционеры 19 века, а также и святые – с волнистыми волосами, большой бородой, по внешности казался мне страшен; каким-то Минотавром выскакивал он из кабинета в погоне за Душкой или разнося наглого кулака Хохлова. Казался мне он совсем особым существом, живущим в своем немного таинственном, для меня недоступном кабинете. Оттуда появлялся он к обеду. За обедом выпивал 2-3 рюмки водки или крепкого вина и при этом осо-

бенно закусывал. Бутерброд на закуску был сложным сооружением, на вилку нанизывались кусочек хлеба с маслом, мясо, горчица, анчоус, маринованный грибок, и вся эта комбинация отправлялась в рот сразу, после проглоченной рюмки. Мне эта манера закусывать казалась интересной, я повторял ее в самых неожиданных комбинациях, подменяя водку молоком.

Вещи отца были таинственны и недоступны, на них лежало табу. Увлекательно и жутко было рассматривать эти вещи, проникая в кабинет в его отсутствие. Под столом стоял ящик, изнутри обитый жестью, в нем в соломе лежал круглый сыр. Солома и весь ящик пропитались острым запахом сырных корок. Вдыхая его, я погружался в особый сырный мир. А вот деревянный прибор, где в стеклянной трубочке в жидкости бегает пузырек воздуха (нивелир), вот чугунная печатка с каким-то гербом; английская хорошенькая коробочка и в ней марки. У задней стены на запад – запыленное окно с форточкой, завитой паутиной, на подоконнике засохшие мухи; за окном сквозь ветки берез за забором – крыша водогрейки. Через пыльное окно пробиваются вечерние солнечные лучи, не отвести глаз, прильнувших к вечернему свету, и, точно сейчас, – тишина, вечерние лучи сквозь запыленное окошко с паутиной притягивают взгляд, и "проходят, может быть, мгновенья, а быть может столетия"[4].

<...> Сижу на коленях у отца, как-то очень неудобно, но сказать, что неудобно, и пошевелиться стесняюсь, он рисует и придерживает меня рукой.

Называет он меня "тютька" или "цаца", иногда "Дусь".

В период безработицы он читал английские романы. Дешевые издания с трафаретными описаниями жизни в английских замках, корректными романами и таинственными преступлениями; писали их английские мисс, не сумевшие выйти замуж. Эту, по выражению отца, "литературную труху" поглощал он сотнями томов в особо острые периоды неудач и "прострации". Внешне всегда оставался корректен, одевался в пиджак и брюки из шерсти лядновских овец, шитья дешевого новгородского портного. У штанов почему-то отвисал зад. "Чистая шерсть, без бумаги" – такой материал, говорил он, носит принц Уэльский (законодатель мод, потом король Эдуард VII). Мягкие воротнички, потертый английский галстук. Даже в этом доморощенном костюме Андрей Васильевич имел представительный вид.

В разговоре часто юмор, но не легкий. Крестьянку из Глушицы Пелагею, приходившую к моей матери, он называл "другиней". Шумное собрание выпивших и не симпатичных ему знакомых или сборище ревущих детей с няньками – "Бедламом". Розовый мускат Голубева – "Розй". Это он назвал жену дяди Гани, воспользовавшись образом моего сна, "Бычицей". Одного из деятелей новгородского дворянства (кажется, предводителя) князя Голицына – "Капустная голова". Самодержавную Россию – "Корова" или "Коровища". <...>

В чем-то (конечно, без барской придури) отец мой немного напоминает мне старика Болконского из "Войны и мира". Вспоминаю чтение отцом мне и матери начала его мемуаров, не дописанных.

Учился он мальчиком в 1-м Кадетском корпусе (бывший дворец Меньшикова). В корпус приезжали играть с кадетами младшие члены императорской фамилии. В мемуарах описывался случай, как отец при игре в войну попал из пушки, стрелявшей литым резиновым мячиком, в наследника (будущего Александра II) и сбил его с ног. Никаких репрессий не последовало.

В его жизни большое место занимала музыка. А из композиторов – прежде всего Бетховен. Как-то не улавливаю отношение отца к русской музыке, а в частности к Чайковскому (может, и в этом сказалось западничество); между тем уверен, что с русской музыкой он был знаком хорошо.

Умер отец весной 1909 года, в мае[42]. Гирлянды ландышей, лежал в цветах в кабинете на красном диване.

Я чувствовал себя как во сне, а перед этим видел во сне всё, как потом было наяву. Тот же кабинет, на красном диване на постели вытянутое, почти плоское тело и строгий профиль с высоким лбом и заострившимся носом. Запах цветов, тления и ужас.

Отец завещал похоронить его в Лядне, в рощице недалеко от дома, где были зарыты погибшие от сибирской язвы коровы. Рощица называлась "Коровьи могилы". Несмотря на хлопоты в Петербурге, церковные власти не разрешили хоронить на неосвященной земле, и похороны состоялись на кладбище в Чудове. Пока ездили в Петербург добиваться разрешения хоронить в Лядне, прошло трое суток, и в кабинете появился не резкий, но всё проникающий сладковатый запах. Он проступал через аромат ландышей. Он остался и после, точно впитался в сотни книг, стоявших на полках. Я улавливал его годы спустя, как и представление о вытянутом теле на красном диване.

Совершенно непереносима для меня была панихида со страшным рычащим голосом дьякона. Панихида в Лядне, где не бывало церковной службы, над отцом, отвергавшим попов и религию. Для меня в церковном пении и запахе ладана, слившимся с запахом тления, восстали мои детские святые ужасы. Этот мистический страх святости слился со смертью отца. Как страшны эти слова – "Во блаженном успении упокой душу усопшего раба твоего"[43]. <...>

Мертвое лицо отца врезалось в память и заслонило живое. Много спустя его фотографии вытеснили мертвый лик.

О матери, Леонтине Карловне, "Дузе" мне писать гораздо труднее, чем об отце. Он вне меня, а она как-то неотделима от меня. Я не вижу ее со стороны. А ведь мое восприятие себя – вовсе не она. Я вижу ее не молодой, а потом, старой, вечно погруженной в хлопоты по хозяйству: стряпню, топку печей в холодном лядновском доме, оберегание отца от мелких забот, затыкание мелких дыр в быту из-за безденежья, шитье и ремонт старой изношенной одежды, штопку, глаженье. Заботу о детях, которые учатся в Петербурге, заботу обо мне, обучение меня до школы (11 лет).

В моем детском восприятии Дузя – этическое совершенство, идеал добра и самопожертвования. Потом я думал, что для нас эта отдача себя целиком

семье была вредна. Она сделала нас эгоистами, беспомощными в жизни. От восприятия Дузи осталось во мне глубокое чувство какой-то органической нравственной силы, совершенно чуждой внешнего морализирования. Быть может, раньше, когда не было еще безысходного заключения в Лядне, борьбы с мелкими бытовыми невзгодами, Дузя была иная.

Я знаю, что у нее был круг друзей, она любила музыку. В тяжелых и катастрофических случаях в ней проявлялась спокойная энергия и сила. Это было при болезнях, смертях, утратах и разных бедствиях. Ей была чужда сентиментальность, очень сдержанна, скорее замкнута в себе.

Хорошо знала французский и немецкий языки, а под старость, в 50 лет, сама в Лядне выучила английский язык, почти без помощи отца, который из-за раздражительности был невозможным педагогом. Была литературно образованна. Голос негромкий, никаких внешних резких проявлений, ничего заметного, бросающегося в глаза; и в то же время внутренняя значимость проявлялась в постоянном воздействии на окружающее, в частности, в ликвидации драм и истерических проявлений.

Вероятно, лядновская изоляция вызвала некоторую исключительность с ее стороны в отношении к семье, ведь ей больше ничего не осталось. Я думаю, в отношениях отца и матери было неравенство, он был стороной берущей, а она – дающей; и в то же время по внутренней силе личности она стояла выше его.

Мое отношение к ней в детстве – полная исключительность. Я стыдился и никогда не произнес слово "мама". В отношении к ней и сейчас это слово звучит для меня неловко. Я не мог реально представить, что она меня родила, кормила своим молоком – это как-то стыдно. В 6-7 лет я влюблялся, но не мог подумать, что она когда-нибудь была влюблена. Всё связанное с полом для меня было также неприложимо к ней. Как для верующего человека в отношении Христа. Она только добро. Такое восприятие установилось у меня с возраста, когда я себя начал помнить, то есть с 5-6 лет, и осталось навсегда.

Никогда я ей не говорил и не мог бы говорить о своих переживаниях влюбленности и романах. Так же неловко было бы мне слышать что-нибудь из этой области о ней и от нее, хотя бы в отношении к отцу. Это тоже осталось навсегда. У нас существовал какой-то запрет в отношении области любви, и никогда не нарушался. Моральная атмосфера, окружавшая мою мать, по моему восприятию, совпадает с этическим строем Диккенса. У Диккенса тоже обходится сфера пола. Это ясно чувствуется, если сравнить его с Шекспиром, французами, Толстым или Достоевским.

Душе как выразить себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.[44]

Для меня на всю жизнь осталось непростое и нелегкое отношение к полу, и потому (независимо от моей фабулы) оценивать ее я не буду; в какой-то основе – глубоко моральное отношение к женщине с оттенком преклонения. "Вечно женственное влечет нас вверх"[45].

Я думаю, тут есть след личности моей матери, ее влияния на меня, совершенно интуитивного.

Мать, как и отец, была неверующей, никаких церковных обрядов мы не знали. Но под этой оболочкой нигилизма скрывалось сильное мистическое чувство. Проявлялось оно в снах, похожих на пророчества, а потом и в прямых видениях потустороннего.

Помимо выраженной вовне догматической религии, бывает иная – утверждение и принятие добра всем своим существом, служение ему без моральных сентенций и забот о душе. Такую религию исповедовала моя мать.

Когда в период школы приезжал я из Петербурга в Лядно, к Дузе, первое восприятие Лядна, связанное с ней, было чувство необыкновенного спокойствия. Все волнения, заботы, страхи, конфликты куда-то уходили. Неизменная многие годы обстановка, знакомые пейзажи, всё такая же расстановка мебели. Кресло, обитое синими студенческими штанами Андрейки, с дорожкой – текинским ковром – посередине, жеманно выставляет ножку. Полузакрыв глаза, бессильно склоняет на руку голову Гейне. Светится пальма на бюро красного дерева, по ней бегает солнечный зайчик. Дузя у стола вяжет, седые на висках волосы убраны в гладкую прическу с узлом сзади, добрые усталые глаза в пенсне. Дымится недокуренная папироса, на столике английский роман. На ковре у столика плетеная корзинка с клубками шерсти. На полу половики, сотканные из тряпок. Топится изразцовая печка, за окнами пухлые снега; в них утопает сад. Все знакомое, точно одетое многократными повторностями прежних мыслей и восприятий.

Уютно дремлется. Хорошо заболеть немножко: чуть повышенная температура, немного знобит, легкая тяжесть в голове, и наплывает жар. Дузя устраивает мне постель в своей комнате, на тахте в углу, накрывает теплой меховой шубой (шуба называется "тетя Варя"), поит чаем с малиновым вареньем и читает вслух Диккенса. Голос у нее ровный, без резких повышений звука и интонаций, но не монотонный. Неторопливо развертывается сложная фабула громоздкого романа. Вот гордая красавица леди Дедлок, сумрачный за сеткой дождя замок Чизни-Вуд, с дорожкой привидений, резиденция Дедлоков. Кроткая Эсфирь в уютном, как Лядно, гнезде холодного дома. Чудаковатый милый старик – мистер Джорданс. А кругом поднимаются злобные темные силы, опутывая цепкими, как паутина, сетями, гордую красавицу; их плетет черный, корректный, вечно безмолвный стряпчий, хранитель тайны аристократических домов – мистер Телькингорн. В мрачную тайну заглядывает вульгарный клерк – мистер Гуппи. Источает ненависть к леди злобная душонка – компаньонка-француженка.[46]

Голос Дузи ровный, со скрытым выражением. А у меня после легкого озноба уютный жар, и точно мечта или светлая весть торжества иной справедливости. С ее наступлением озарится светом прекрасное лицо леди Дедлок. Отпадает страшный конец романа Диккенса. Скорбное, уже мертвое лицо, мокрые темные волосы, разметанные на надгробной плите. И, засыпая, в полубреду вижу я иной лик: золото волос в лазури неба, глаза лазурные задумчиво-грустные, обещание несказанной радости.

Дузя не могла оградить меня от моих детских страхов. Я оставался перед надвигающимся на меня мраком один. Не мог рассказать о нем никому; но все-таки она была защитой: когда сидела рядом, держала меня за руку злые силы отступали, прятались в страшный угол. Но только отступали, не уходили совсем. Были ночи, после страшных снов, когда она часами держала мою руку в своей, пока я не засыпал, успокоенный. Но все-таки я не мог рассказать ей всего, я не находил для этого слов. Между самыми близкими людьми остается разделяющая стена. Я бился, плакал, но не мог пройти через нее к Дузе.

Эта стена в моей жизни рухнула только раз под напором любви и потом воздвиглась опять, должно быть, навсегда. Ужас одиночества после восстановления стены – самое тяжелое, что я пережил.

<...>

Последние годы ее жизни, после смерти отца, были очень мучительны. Примирения с утратой, смягчения не было; а я одно время думал, что ей будет легче после его смерти: под конец он страдал сам и изводил ее мучительной нервной раздражительностью.

Она как-то приблизилась в конце жизни ко мне – может быть, потому, что я один оставался без своей семьи. Семья отрывает от родителей.

Я не говорил ей о моих романах и элегической лирике, но, вероятно, она многое угадывала. <...>

Умирала она уже при большевиках[47], очень мучительно, с беспокойством за кого-то (за нас?), и после в доме осталось что-то не успокоенное, мучительно давящее. Точно нужно было что-то совершить, чтобы успокоить, примирить, а вышла имущественная и аграрная грызня (хорошо, что я в ней не участвовал).

Хоронили в мокрый весенний день, мутный и страшный, с обнажившейся от снега мерзлой землей.

Отпевали в церкви, зарыли в землю, внушавшую ей ужас,– боялась летаргии и хотела после смерти быть сожженной. Любила юг и солнце, а взяло ее северное болото – Лядно.

"НАШИ ДЕТИ"

Мои братья: Андрейка, Вася[48], Левушка и сестра Лёлька (Ольга) в период моего детства, когда я жил с родителями в Лядне, учились в Петербурге. Сначала в гимназиях и реальных училищах, потом в институтах, а Лелька в высшей музыкальной школе.

Приезжали они в Лядно летом на каникулы и на Рождество и Пасху. "Мы ждали,– говорила Дузя и повторял я,– наших детей". С их появлением Лядно преображалось, становилось людным и шумным. Особенно отмечались рождественские праздники 96-го года. Приезжали дети Успенских, жившие в 15 верстах от Лядна в Сябринцах, и их институтские подруги и товарищи: Вера Глебовна, Мария Глебовна, Ольга Глебовна, Александр Глебович; студенты Академии художеств Манганари Александр Викторович[49], Скалон Александр Васильевич[50], дядя Павел – грузинский родственник Чермаков, студент-электрик Гаккель[51], курсистка Маруся Гладкова, скульптор Шервуд[52] и многие другие. На Рождество по снежным дорогам шла веселая циркуляция между Лядном, Сябринцами, Крутиком на санях и розвальнях. В канитель включался дядя Ганя со своими домочадцами. Целые ночи играл рояль и кружились пары в танцах. В темной комнате стучал спиритический столик. Подвыпивший Манганари что-то читал. Однажды, читая "Демона", обмолвившись, произнес: "Тебя я, вольный *сыр* эфира" (вместо "сын эфира"), что вызвало всеобщую радость.

Вася, по преданию, так напился, что зацепился подбородком за крышку какого-то шкафа и повис на нем в пьяной летаргии. Дядя Павел – кровожадный восточный человек – точил кинжал и хотел зарезать какую-то изменницу. Завязывались романы, происходили любовные объяснения, сцены ревности, и всё это смывалось вихрем легкой канители, которая на 10 дней захлестнула всё, вовлекла в свой круговорот даже Дузю и Папку.

В это Рождество (кажется, 1896 года) начался роман Маруси (Марии Викторовны) и Андрейки (А.А.Каменского), закончившийся их браком.

Я ошалел от музыки танцев, мне и во сне виделись кружащиеся пары и слышались звуки вальса.

Помню: Дузя, Левушка и я едем на санях в Крутик. Вперед проследовало несколько розвальней с гурьбой шумной молодежи. Мы ехали долго. Снежная дорога укачивала, как на воде. Проснулся в лесу, уже стемнело, смутно выступали на снегу очертания елей. Лошадь шла шагом. Дорога исчезала под сугробами. Левушка вскакивал с козел, шел вперед и щупал кнутом снег. Дузя говорила, что надо ехать назад, мы где-то, наверное, свернули; Левушка упрямился, поворотил в сторону и поехали целиной по глубокому снегу, через мелкий прутняк; потом уперлись в забор, дальше чуть не опрокинулись в канаву, и Левушка объявил, что мы заблудились.

Я вспомнил страшные рассказы о замерзших в метели в лесу и заеденных волками и начал тихонько плакать. Чтобы мне было не так страшно и я не

замерз, Дузя закрыла меня полостью с головой. Ехали долго, кажется, наугад; сани качало, как лодку, иногда останавливались; наступила полная ночь. Когда всякие надежды выбраться до утра пропали, Дузя услышала вдали собачий лай. Поехали на него; лай то усиливался, то замирал. Я вылез из-под полости. Тянулась тусклая во мраке поляна, замкнутая чем-то темным. Потом вдали мелькнул огонек. Лай приблизился, темное выросло и оказалось елями и липами парка, сияло уже много огней во всех окнах фасада крутицкого дома. Мы приехали.

Из открытой на мороз двери заклубился столб пара. Оглушающий вой и визг собак, и дальше за полутемной передней светлая просторная столовая. Во главе длинного стола дядя Лева (Лев Карлович Чермак) – большой, широкоплечий, перед ним четверть водки, он ударяет кулаком по столу, аккомпанируя хору так, что дребезжит посуда, а хор гремит: "Проведемте, друзья, эту ночь веселей"[53].

Дальше мы растворились в общем теплом шуме и радости. "Наши дети" были много старше меня. Младший, Левушка, на 12 лет, а Андрейка лет на 20.

Их жизненные пути проходили далеко не гладко. особенно у Левушки. Выгоняли из училищ, и дети впадали "в первобытное состояние". Наиболее потрясающий эпизод такого рода произошел после изгнания Васи из 2-го реального училища в Петербурге. Известие об этом было составлено настолько невразумительно, что потрясенные родители не разобрались и решили, что Левушку (отличавшегося наибольшей склонностью к конфликтам с педагогическим начальством) изгнали из сельскохозяйственной школы в Москве. В Москву была дана телеграмма с просьбой продержать Левушку в пансионе до перевода денег на его выезд. Педагоги сообщили ему об этом, и Левушка, невинный и уязвленный в своих лучших чувствах несправедливым изгнанием, устроил крупный дебош, которым вызвал действительное свое увольнение из сельскохозяйственной школы. В результате и Левушка, и Вася попали в Лядно, впали в первобытное состояние и начали "разлагаться на гноевищах". При этом Вася развлекался дразнением Левушки, бесчисленное число раз повторяя одно и то же уязвляющее слово (кажется, "стурз") или изображая Илью Муромца и Левушку именуя "поганым идолищем". Когда доходило до фразы "Уж как вывел я поганое на широкий двор" – Левушка приходил в бешенство и гонялся за Васей с кулаками. Вася прятался за Дузю.

Упражнялся он и на мне, ежедневно убеждая меня, что Дузя людоедка, особенно любит детское мясо, и наше единственное спасение – бежать в Еременский лес. Я не верил, но от ужаса начинал иногда реветь, чем приводил Васю в полный восторг. Раз и Дузя подбавила, сказала – покачусь, повалюсь, Юриного мяса наевшись. Вася торжествовал, а я дрожал от ужаса. Я не верил, но упорные, настойчивые утверждения нагоняли какой-то мрак людоедства.

Левушка – здоровый красивый мальчик, лет 17-18 был крайне флегматичен. Лежит на диване весь день с "Вестником иностранной литературы" и засыпает пол окурками. Лицо спокойное, правильно красивое, бесстрастное, глаза немного сонные; несколько взбадривается, когда надо собираться на тягу, или на чучела, или с пищиком на рябчиков. Вдохновляется под водку. Левушку звали Обломовым. С ним хорошо было в лесу, почти в полном молчании. Точно возникала какая-то органическая связь с лесом. У Левушки она всегда была, а у меня возникала только в его обществе.

В отношениях с людьми немного увалень, добр и мягок, инертен. Но если сталкивался с наглостью или подлостью, не останавливался ни перед чем. Сменив сельскохозяйственную карьеру на морскую и плавая учеником-юнгой в добровольном флоте, он увидел однажды, что какой-то военный писарь пристает к девушке-пассажирке. На предостережение писарь ответил дерзостью и немедленно был сокрушен и чуть не выброшен за борт, то же произошло с его защитниками. Чтобы укротить Левушку, его окружили целым отрядом матросов, повалили, связали и привязали к мачте. Потом выгрузили в Одессе, где он прокармливался, работая в порту грузчиком и ночуя где попало. Послал в Лядно телеграмму с воззванием о помощи. Приехав в Лядно, по обыкновению впал в первобытное состояние.

Левушка имел большой успех у девушек, отнюдь не проявляя особой галантности, скорее просто дружеское отношение. В него влюблялись его кузины. Выпивал с почиваловскими крестьянами. Предание передает знаменитый монолог под водку. Костин: "Ты Лев Андреев, да я Андрей Костин, не в тым, что я говорю".

Андрейка, как старший, держался несколько обособленно. Его юность проходила в период процветания (которого Левушка, Лелька и Вася уже не знали). Может быть, поэтому в его манерах и поведении проявлялся оттенок барства. Более широкие жесты, в период студенчества кутежи с Сергеем Тырковым[54]. Бывали и подвиги. В ресторане у Палкина плавал однажды в аквариуме с рыбами, конечно, не совсем трезвый. На Невском какого-то солидного господина в цилиндре, привязавшегося к девушке, взял за нос и провел некоторое расстояние вполне корректно и спокойно, но вид при этом имел такой, что господин примирился с непочтительным обращением со своим носом.

В Лядне Андрейка поддерживал светские знакомства с соседями – Верой Николаевной[55], Тырковыми. По преданью, скакал на Вергежу на золотистом жеребце Петьке (которого потом продали). Там у него был роман с дочерью генерала Сонечкой. Я знал Софью Владимировну дамой лет 40 – необыкновенно свежей, как румяное яблоко, немного полной. Удивительно милый открытый, ясный взгляд, крепкое пожатие руки. Во всем облике прямота и ясность. Роман был драматический. У Андрейки имелся конкурент помещик, немолодой и состоятельный. По преданьям, он рыдал на коленях у ног Сонечки и вымолил

ее руку. Она принесла себя в жертву. Как это было на самом деле и почему принесла себя в жертву, я не знаю. Передаю по преданию без комментариев. Была у Андрейки в юности очень трагическая любовь, о которой я твердо ничего не знаю, а потому умолкаю. Андрейка тоже впадал в первобытное состояние, учился в Горном, Лесном институтах, и всё бросал. Унаследовал от отца музыкальный талант, но с лирическим уклоном.

Продавал Кузнецову лядновские леса, и Андрейка, обильно по традиции, с горя, вспрыскивал по-барски, как в "Вишневом саду". На Рождестве в 96 году он встретился в Лядне с Марусей Гладковой, девятнадцатилетней курсисткой, подругой Веры Глебовны. Я, восьмилетний мальчик, влюбился в Марусю. Она казалась мне похожей на газель, тоненькая, с крутыми надломленными бровями и копной вьющихся волос над высоким лбом.

Свадьба была весной в Петербурге, а потом молодые приехали в Лядно. Всё происходило по традиции, со всеми ритуалами. Этого хотела родня Маруси. В Лядне их поселили в домике-даче на другом берегу Ляденки, окруженном березовым лесом. Комнаты, всего две, были обтянуты ситцем. В верхней комнате – спальне повесили голубой фонарь с павлинами. Убранство мне казалось верхом роскоши.

Молодые приехали ночью, я не ложился спать и ждал их; думали, я хочу попробовать свадебного пирога, а я ждал Марусю. Это была настоящая влюбленность, может быть более острая, чем в период юности, когда мной владел дух лирики и культ Прекрасной Дамы. Я видел ее во сне и во сне целовал, а когда она хотела меня поцеловать наяву в день приезда, мне стало страшно и я убежал. Я не решался называть ее по имени, не смел говорить с ней, каждое утро приносил ей цветы. Была весна, я таскал огромные букеты ландышей, отдавая себя на съедение комарам при их сборе. Так с этого памятного Рождества и следующей весны кроме "наших детей" появились "молодые".

Им протежировал дядя Маруси, крупный инженер и литератор Гарин-Михайловский[56]. Андрейка работал у него на изысканиях и постройках железных дорог. А потом поступил в Московское высшее инженерно-строительное училище, которое окончил в три года. Жил он в период учения с Марусей в Москве, у них уже было двое ребят, Володя и Таня. Маруся из дворянской помещичьей семьи. Ее мать разошлась с мужем-самодуром и сделалась монахиней, игуменьей монастыря в Палестине. Печать религиозной мистики позднее проявилась у Маруси и в ее детях.

Сестра Лелька была в детстве похожа на мальчика. В детстве росла с братьями, очень энергично дралась с Васей. Лелька темноглазая, с темными волосами, маленькая изящная фигурка. Лицо бледное, немного попорчено оспой, иначе была бы хорошенькой. В облике много энергии, решительности, прямоты; очень живая, умна и остроумна; вспыльчива. Характер властный. Приезжая летом, она много занималась музыкой. При хороших способностях

у нее не было музыкального таланта. Ей очень не подходила семья и дети, она вышла замуж сравнительно поздно, лет 27-ми.

Лельке, Васе и Левушке жить приходилось туго, иногда впроголодь – на колбасе и чае. Подрабатывали уроками. В Петербурге жили в меблированных комнатах или у родственников: дяди Гани, Николая Гавриловича Каменского. Отъедаться приезжали в Лядно на лето. Прозябанье длилось, пока Вася не кончил Горный институт, кажется, в 1900 г. Приблизительно в это время получил инженерный диплом и Андрейка, а Левушка кончил мореходные классы.

Отец с 1902 года начал работать в земстве.

К "наши детям" относились: Ленька, Леонтий Львович Чермак, – сын дяди Левы, и Миша Тушинский (Михаил Дмитриевич), проводившие детство в Лядне. По возрасту они почти ровесники и оба на пять лет моложе Левушки.

Ленька был черный, маленький, ершистый. Привезли его в Лядно после пребывания у какого-то дьячка, вшивого, грязного и рахитичного. Дузя первым делом начала его мыть. Мои братья прозвали Леньку Батира, или, ласкательно, Леня Батироня.

Миша был курчавый, добродушный и флегматичный, как щенок сенбернар. Впоследствии мягкость и доброта уживались в нем с несколько циничным медицинским юмором. Помню, как он одному пациенту, гнавшему солитера, объяснял, что после окончания процедуры бывает сильная томность. Самые лучшие развлечения для подобного состояния – искать головку глиста и измерять его длину.

Миша, кажется, единственный из упомянутых мною обитателей Лядна жив до сих пор.

Примечания

Воспоминания Ю.А.Каменского публикуются по рукописи, находящейся в семейном архиве дочери, Л.Ю.Коротковой, которой приношу благодарность за разрешение опубликовать их и за содействие в составлении комментариев. Рукопись датируется 1953 годом. В текст внесены сокращения. За помощь в работе над комментарием благодарю М.А.Котову.

Ниже используются следующие сокращенные обозначения источников:

Успенский 1939 – Успенский И.И. Воспоминания о Глебе Ивановиче Успенском // Летописи Государственного литературного музея. М., 1939. Т. 4.

Чермак 1939 – Чермак Л.К. Воспоминания о Глебе Ивановиче Успенском // Летописи Государственного литературного музея. М., 1939. Т. 4.

Чермак Восп. – Чермак Л.К. Воспоминания. Семейный архив Коротковых.

Приводим сведения о родословной автора (*Мец А.Г.* Осип Мандельштам и его время. Анализ текстов. СПб., 2005. С. 261-265). По линии матери Ю.А.Каменский был правнуком выходца из Вены Леонтия Ивановича Чермака (1770-е гг.-?), в пансионе которого в Москве обучался Ф.М.Достоевский. Дедом Юрия был Карл Леонтьевич Чермак (1809-1889), многие годы проработавший на педагогическом

поприще в Баку, где он и познакомился с Андреем Васильевичем Каменским, отцом Юрия. Женой Карла Леонтьевича (с 1841 г.) была Софья Яковлевна Грегориус (ок. 1825-1894). Их дочь, мать Юрия – Леонтина Карловна Чермак (1848-1918).

Род Каменских происходил из Польши. Согласно семейному преданию, в Россию переселился Федор Пантелеевич Каменский. Его сын Павел Федорович, военный, был прадедом Юрия. Его дети: Василий Павлович (дед Юрия) и упоминающиеся ниже дяди Юрия: Константин Павлович (биографических сведений о нем нам не удалось получить), Павел Павлович (писатель), Гавриил Павлович (другой Гавриил Павлович – "дядя Ганя" – был сыном Павла Павловича Каменского, см. ниже).

Отец Юрия, Андрей Васильевич (1843-1913), воспитывался в Англии, в семье своего дяди Гавриила Павловича (1824-1898); с 1848 г. состоял "агентом" русского министерства финансов в Лондоне; был комиссаром русских отделов на выставках в Англии и делегатом на разных конференциях, касавшихся торговых сношений России с Англией. Напечатал исследование "Государственное хозяйство Англии за 6 лет управления министерства тори" (СПб., 1895). Был флотским инженером. В 1860-е годы служил в Баку. Через 6 лет после женитьбы вместе с семьей переехал в Петербург (1874). Там он познакомился с Г.И.Успенским и с тех пор входил в ближайшее окружение писателя. Вышел в отставку в должности главного инженер-механика флота, с чином титулярного советника, был кавалером ордена Св. Князя Владимира.

Лядно и близлежащих сел (в том числе упоминаемого Каменским Кривино) ныне не существует. Они были дотла сожжены во время военных действий 1942 года при попытке 2-й ударной армии генерала Власова прорвать блокаду Ленинграда. Село Большое Опочивало (у Каменского – Почивалово) – железнодорожная станция по дороге на Новгород. Сябреницы ныне слились с Чудовым, в них находится мемориальный музей Г.И.Успенского. В самом Чудово находится дом-музей Н.А.Некрасова.

1 Служанка в доме Каменских.

2 Из стихотворения О. Мандельштама "В таверне воровская шайка..." (1913).

3 Из стихотворения Пушкина "Кривцову".

4 Лев Андреевич Каменский (1876-1940), брат автора, впоследствии – штурман дальнего плавания.

5 Г.И. Успенский был лично близок к деятелям народнического движения П.Л.Лаврову, Д.Н.Клеменцу, С.М.Кравчинскому, В.Н.Фигнер, Н.К.Михайловскому и другим; в 1880 г., по воспоминаниям И. И. Успенского, на квартире Г.Успенского в Петербурге прошло совещание боевой организации "Народной воли" (*Успенский* 1939. С. 360). Его дети: Александр (1873-1907), впоследствии архитектор; Вера (1877-1942), в первом браке за Б.В.Савинковым, см. в его книге: Воспоминания террориста. Л., 1990 (по указателю имен); Мария (1879-1943), впоследствии жена С.С. Кричинского; Ольга (1881-1943), впоследствии жена Я.М.Гаккеля (см. ниже); Борис (1885-1951), входил в боевую организацию эсеров, был сподвижником Савинкова (упоминается в «Воспоминаниях террориста», см. выше).

6 О приездах Н.К. Михайловского в Лядно и Сябреницы вспоминал Л.К.Чермак (*Чермак 1939*. С. 458).

[7] Серова Валентина Семеновна (1846-1924) – композитор. Мать художника В.А. Серова. Одно время жила в Сябреницах поблизости от Успенских. Инициатор постройки в Сябреницах "хорового дома" (консерватории); строительство здания (архитектор С.С. Кричинский, муж Марии Глебовны Успенской) было прервано с началом Первой мировой войны.

[8] Стрекалов Владимир Николаевич (ок. 1852-1880) – революционер-семидесятник, "землеволец". По приглашению А.В. Каменского работал на нефтепромыслах в Баку (*Чермак Восп.* С. 143).

[9] В.И. Ребиндер (урожд. Константинович) – жена народника М.П. Ребиндера (см. о нем далее в воспоминаниях). После безвестного отъезда мужа в Америку сблизилась с О.Э. Веймаром (см. следующее примеч.). Ее внук – Петр Александрович Ребиндер (1898-1972) , физико-химик, академик с 1946. Л.К. Чермак вспоминал о ней: «"Среды" Виктории Ивановны Ребиндер были немногочисленны, ее небольшая квартира из 3-х комнат и не вместила бы большого числа гостей. Я усердно посещал "среды" в конце 80-х годов или в начале 90-х годов и всегда встречал почти одно и то же общество. Собирались преимущественно литераторы из "Русского богатства": Г.И. Успенский, Н.К. Михайловский, С.Н. Южаков, Лесевич с женой, Ел. Ник. Водовозова, иногда с В.И. Семевским, ее мужем, Ал. Ив. Иванчин-Писарев, Евт. Карпов, а из нелитераторов всегда бывали Ник. Ал. Грибоедов, супруги Кобылинские, недавно возвратившиеся из ссылки, А.В.Каменский, если был в Петербурге. Связи с литераторами направления "Отечественных записок", так же, как и с революционными землевольцами, а позже с народовольцами, Виктория Ивановна имела еще в то время, когда О.Э. Веймар был на свободе. Она была интересной собеседницей, находчива, остроумна, умела шуткой ответить на шутку. <...> Покинутая своим мужем, Виктория Ивановна сошлась с доктором Орестом Эдуардовичем Веймаром, имевшем ортопедическое заведение в своем доме на Невском. После ареста Веймара Виктория Ивановна заняла небольшую квартиру в том же доме и жила с двумя сыновьями 6-7 лет. Когда я познакомился с В.И., ей было лет 35-36. Она была очень изящна. Среднего роста, стройная, с красивым лицом и почти седыми густыми вьющимися волосами при молодом лице. Поседела она вдруг после ареста Веймара, всегда неожиданного, хотя бы даже и ожидаемого. Когда был вынесен приговор о ссылке его в каторжную тюрьму на Каре и когда выяснилось, что у нее нет никаких шансов на разрешение жить около него, т. к. она не была его законной женой и носила фамилию своего первого мужа <...> она была привлечена в числе многих к делу о Лахтинской типографии и была выслана из Петербурга. После возвращения из ссылки я не только не застал ее в Петербурге, но не мог даже узнать, куда она была выслана» (Чермак Л.К. О Н.К. Михайловском // РГАЛИ. Ф. 1377. Оп. 2. Ед. хр. 69. Л. 11-15).

[10] Веймар Орест Эдуардович (1845-1885), врач, друг П.А. Кропоткина, организатор его побега из тюремного госпиталя (1876), см.: *Кропоткин П.А.* Записки революционера. М., 1990. С. 336, 351. Арестован 3 апреля 1879 г., содержался в Петропавловской крепости. Военно-окружным судом 14 мая 1880 г. приговорен к 15 годам каторги. Умер на Каре. По свидетельству Л.К. Чермака, А.В. Каменский выступал на процессе О.Э. Веймара свидетелем со стороны защиты, отчего потерял службу (*Чермак Восп.* С. 151). О знакомстве с Веймаром в квартире Каменских в Петербурге ок. 1878 года вспоминал И.И. Успенский: «Мне особенно нравился Орест

Эдуардович Веймар. Красавец, богатырь, симпатичный – это был мой идеал рыцаря. Он также мне симпатизировал и приглашал меня кататься на его знаменитом рысаке, красивом вороном Варваре, на котором он в свое время "унес" из Николаевского госпиталя Кропоткина. Веймар возил меня на дачу Каменских. <...> Жизнь Ореста Эдуардовича Веймара кончилась в Сибири, на Каре. У Андрея Васильевича Каменского осталась охотничья двустволка Ореста Эдуардовича Веймара. Кто-то из "ребят" ухитрился разорвать при выстреле конец одного из стволов. Я отрезал оставшийся ствол и наделал из него колец, которые потом разошлись в "публике". Они пригодились для венчания в тюрьмах, где не допускалось золото. Одно кольцо, как мне известно, увезено в Болгарию по уговору, обладатель или предъявитель кольца мог во всякое время получить помощь, содействие и проч., – по-рыцарски, в честь и память обладателя ружья» (*Успенский 1939*. С. 356-357).

11 Лопатин Герман Александрович (1845-1918) происходил из старинного дворянского рода. В 1866 г. окончил Петербургский университет (физико-математическое отделение). В 1867 г. нелегально уехал в Италию, мечтая сражаться в отряде Д. Гарибальди. В 1869 г. был арестован по делу С.Г. Нечаева, к которому не имел отношения, бежал. Получив паспорт на чужое имя, организовал побег за границу П.Л. Лаврова, а затем сам эмигрировал в Париж, где вступил в I Интернационал. В 1870 г. приехал в Швейцарию, разоблачил маневры С.Г. Нечаева и безуспешно пытался сплотить русскую революционную эмиграцию. Первым принявшись за перевод 1-го тома "Капитала", Лопатин приехал в Лондон и стал близким другом К. Маркса, был избран членом Генерального совета Интернационала. Поехал в Россию освобождать из ссылки Чернышевского и в 1871 г. был арестован в Иркутске; трижды бежал и в 1873 г. снова оказался за границей, где занимался переводческой и литературной работой. В 1879 г. вернулся в Россию, но вскоре был арестован и сослан в Ташкент, потом в Вологду. В 1883 г. бежал в Париж, затем в Лондон. В 1884 г. вернулся в Россию, надеясь сплотить разгромленные остатки "Народной воли". В октябре 1884 г. арестован. Приговорен к смертной казни, затем помилован и заключен в Шлиссельбургскую крепость. Был освобожден революцией 1905 года.

По воспоминаниям Л.К. Чермака, «однажды зимой, вероятно, 1882-1883 года в Лядне был Герман Александрович Лопатин, под именем Григория Петровича. Помню, что по просьбе А<ндрея> В<асильевича Каменского>, Лопатин и другие гости оставили свои автографы на белом листке какой-то книги в переплете, какой именно не помню, которую А.В. очень берег и, опасаясь налета жандармов, хранил чуть ли не под настилом так называемого "нового моста" через Ляденку» (*Чермак Восп.* С. 157).

12 Мария (Марианна) Карловна Чермак (1866-1901).

13 И.И. Успенский (1862-1942) – брат Г.И. Успенского, муж Марии Карловны Чермак.

14 Л.К. Чермак (1862 – после 1941) – дядя Ю.А. Каменского. Окончил Петровскую земледельческую академию. Работал статистиком в Петербургском губернском земстве. В 1891 г. стал инициатором создания "Группы народовольцев" (1891-1894) и организовал подпольную типографию в Крутике (близ Лядно). Арестован в 1894 г., выслан в Степной край. Жил в Омске. Его воспоминания об этом периоде жизни: РГАЛИ. Ф. 1377. Оп. 1. Ед. хр. 285. Вернулся из ссылки ок. 1904 г.

[15] Н.А. Грибоедов (1842-1901) – революционер-семидесятник. Член основного кружка чайковцев. В конце 1870-х гг.принимал активное участие в революционной работе. Арестован в марте 1879 г. по делу о тайной типографии (Ненсберга). Принимал участие в выработке плана освобождения Чернышевского, ездил для этой цели в Сибирь; способствовал бегству Г.А. Лопатина.

[16] А.В. Каменский был приглашен на место управляющего делами Бакинского нефтяного общества (Кокоревской компании) ок. 1878 г. и «во многих отношениях улучшил порученное ему дело. Он первый построил нефтепровод из Балаханов, где добывалась нефть, в Суруханы на нефтеперегонный завод и поставил первую бондарку, что позволило свести на нет гужевые перевозки нефти и ручное производство бочек. Если не ошибаюсь, он же ввел так называемые "форсунки" (пульверизация нефти паром) для отопления паровых котлов, и при нем началось заводское приготовление смазочного масла из нефтяных остатков, которые являлись отбросом при получении керосина из нефти и шли на поливку пыльных улиц города, спускались в море или сжигались» (*Чермак Восп.* С. 143, 146).

[17] Борис Наумович Синани (1851-1920 или 1922) – врач-психиатр, работавший в упоминаемое мемуаристом время в Колмовской психиатрической больнице близ Новгорода. О ходе лечения Успенского в Колмове вел дневник, напечатанный в том же томе Летописей Гос. лит. музея, что и воспоминания Л.К.Чермака (Т. 4. 1939). Отец Бориса Борисовича Синани, друга О.Э. Мандельштама, см.: *Мандельштам О.* Шум времени / Подг. текста С.В. Василенко и А.А. Морозова. М., 2002. С. 72-79.

[18] См. примеч. 14.

[19] Ежемесячный литературно-политический журнал народнического направления (1881-1882). Редактор-издатель – С.А. Венгеров. Среди авторов был Г.И. Успенский. Издание прекратилось из-за цензурных притеснений и недостатка материальных средств. Некоторое время в одной из комнат в квартире, которую занимала контора журнала, жил сын А.В. Каменского Андрей (*Успенский 1939.* С. 378). Еще раньше А.В. Каменский был негласным редактором журнала "Библиотека дешевая и общедоступная", по делам которого в 1875-1876 гг.вел переписку с Глебом Успенским, см.: *Успенский Г.И.* Собр. соч. в 9 т. М., 1957. Т. 9. С. 678 (примеч. 35).

[20] Ежемесячный учено-литературный журнал (1866-1888). Редакторами были Г.Е. Благосветлов (до 1880), Н.В. Шелгунов (до 1882), К.М. Станюкович.

[21] Об этом начинании вспоминал также И.И. Успенский. «А.В. Каменский задумал заняться сельским хозяйством в больших размерах, привлечь для работы молодые интеллигентные силы и доказать "кому-то", что работая с полной энергией и знанием дела, можно не служить кому и где придется, но жить свободно, самостоятельно. <...> Мы горели нетерпением применить свои силы и знания и заранее распределили роли. Лев Карлович <Чермак> – агроном, я – механик, Леонтий Осипович <Беляев> – хозяйственник, земледел, хорошо знающий лесное дело» (*Успенский 1939.* С. 400-401).

[22] Ольга Андреевна Каменская, в браке Тагеева (1875-1942). Об Андрее Каменском см. примеч. 36.

[23] Эти места описываются в очерке Глеба Успенского "Лядины", см.: *Успенский Г.И.* Собр. соч.в 9 т. М., 1956. Т. 4. С. 267-274.

[24] См.: Там же. С. 274-287. Михаил Павлович Ребиндер выведен Г. Успенским под именем Михаила Михайловича.

[25] М.Д. Тушинский (1882-1962), впоследствии терапевт и инфекционист, академик АМН СССР (1945). По окончании Военно-Медицинской Академии (1907) работал в Обуховской больнице, был на фронтах русско-японской и Первой мировой войн. С 1924 г. в 1-м Ленинградском медицинском институте, с 1930 г. заведующий кафедрой пропедевтики внутренних болезней. Первый главный терапевт Ленинграда (1942-1949). На одном из зданий 1-го ЛМИ (улица Льва Толстого, 6), где работал Тушинский, – мемориальная доска.

[26] Это не соответствует действительности, Тенишевское училище по статусу не могло быть «привилегированным» учебным заведением. Вероятно, аберрация связана со следующим пассажем в "Шуме времени": "Все время в училище пробивалась военная, привилегированная, чуть ли не дворянская струя: это верховодили мягкотелыми интеллигентами дети правящих семейств, попавшие сюда по странному капризу родителей" (*Мандельштам О.* Указ. соч. С. 60).

[27] Можно предполагать, что в 1905-1907 гг. здесь находили укрытие Б.В. Савинков (в то время муж Веры Успенской) и его сообщники. В конце 1917 г. (вторая половина декабря) в Лядно скрывался А.Ф. Керенский. Сюда к нему приезжали В.М. Зензинов, Б.И. Моисеенко и В.О. Фабрикант (*Иоффе Г.З.* Эпилог керенщины // Вопросы истории. 1986. № 3. С. 94).

[28] В 1887 году.

[29] Ежемесячный журнал, издававшийся в Петербурге в 1891-1916 гг., за исключением 1910-го.

[30] Л.К. Чермак писал: "Я не знаю причин оставления А.В. службы в Баку, но думаю, что это произошло под влиянием Деп<артамента> полиции. Дело в том, что А.В. по просьбе Эд. Эд. Веймара, брата Ор. Эд. Веймара, выступил свидетелем со стороны Веймара на суде. К этому же времени, пожалуй, немного раньше, относится арест Вл. Ник. Стрекалова, который был помощником А.В. в Баку в течение одного-двух лет. А затем, вероятно в 1884-1885 гг., бакинские жандармы пытались арестовать Ник. Сем. Ладыженского, который после Стрекалова занял место помощника А.В." (*Чермак Восп.* С. 151).

[31] Моррис Уильям (1834-1896) – английский художник и писатель. Испытал воздействие прерафаэлитов и Дж. Рескина; с позиций утопического социализма выступал с неоромантической критикой буржуазной действительности и капиталистического машинного производства, видел в искусстве средство преобразования общества. В стремлении возродить народные ремёсла и навыки ручного труда, традиции индивидуального творчества в декоративно-прикладном искусстве в 1861-1862 гг. организовал художественно-промышленную компанию по производству мебели, тканей, витражей, шпалер, где сотрудничал с Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонсом и др. Автор социально-утопического романа "Вести ниоткуда" (1891), посвященного рыцарям короля Артура, поэмы "Защита Гиневры" (1858), цикла стихотворений "Земной рай" (1868-1870); переводил исландские саги, Вергилия и Гомера.

Приводим перечень выявленных нами печатных трудов А.В. Каменского (первые шесть – в павленковской серии):

А.Линкольн, освободитель невольников в Америке. Его жизнь и общественная деятельность. СПб., 1891.

Джемс Уатт, его жизнь и научно-практическая деятельность. СПб., 1891.

В.Э. Гладстон. Его жизнь и политическая деятельность. СПб., 1892.

Даниэль Дефо, автор "Робинзона Крузо". Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1892.

Роберт Оуэн, его жизнь и общественная деятельность. СПб., 1893.

Эдисон и Морзе, их жизнь и научно-практическая деятельность. СПб., 1900.

Эдуард Чаннинг. История Соединенных Штатов Северной Америки. (1765-1865 гг.). Пер. с англ. [и предисл.] А. Каменского. СПб., 1897. (Культурно-историческая б-ка).

Вильям Моррис. Сон про Джона Болла. Пер. с англ. С предисловием и примечаниями А.В. Каменского. М.: "Польза", 1911.

32 М.Ф. Каменская (урожд. Толстая; 1817-1898) – писательница. Автор мемуаров: *Каменская М.Ф.* Воспоминания. М., 1991. См. о ней статью О.Е. Блинкиной в: Русские писатели, 1800-1917: Биогр. словарь. М., 1992. Т. 2. С.452-453.

33 Даты жизни этих Каменских: Гавриила Павловича: 1853-1912; Павла Павловича: 1858-1922.

34 Имение Г.П. Каменского называлось "Медное". См. также: *Штейнгель Е.П.* Воспоминание о деде моем Федоре Петровиче Толстом и матери моей Марии Федоровне Каменской // *Каменская М.Ф.* Указ. соч. С. 322-328.

35 Живоданский зверь – волк-людоед, в середине XVIII века терроризировавший население французской провинции Живодан (Жеводан); считался оборотнем.

36 Речь идет о старшем брате автора, Андрее Андреевиче Каменском (1869-1942), по образованию инженере-путейце; с 1906 г. он работал на постройке петербургского трамвая.

37 Речь идет о журнале "Записки мечтателей" (1919-1922); обложка его – работы А.И. Головина (а не Добужинского).

38 Из поэмы Андрея Белого "Первое свидание".

39 "Взаимопомощь среди людей и животных" – так называлась в рус. переводе (1904) работа "Mutual aid as the factor of evolution" ("Взаимная помощь как фактор эволюции"), изданная в Лондоне в 1902 г.

40 Работа "Завоевание хлеба" ("La Conquete du pain") была издана в Париже в 1892 г. На рус. яз. – под названием "Хлеб и воля" (1902).

41 Из стихотворения А.Блока "Сон" (1905-1906), цитата не вполне точная.

42 Год смерти отца Ю.А. Каменский точно не запомнил – в другом месте рукописи он приводит другую дату – 1911 год. А.В. Каменский умер 17 мая 1913 г., см.: Родина (Чудово). 2004. 9 сент.

43 Слова заупокойной литии: "Во блаженном успении вечный покой подаждь, Господи, усопшему рабу Твоему (имя), и сотвори ему вечную память".

44 Неточная цитата из стихотворения Тютчева "Silentium!".

45 Заключительные слова второй части "Фауста" Гете.

46 Излагается содержание романа Ч. Диккенса "Холодный дом".

47 Л.К. Чермак умерла 20 марта 1918 г., см.: Родина (Чудово). 2004. 9 сент.

48 Василий Андреевич Каменский (1873-1946), впоследствии горный инженер.

49 А.В. Манганари (1879-1944) – офортист. Учился в Академии художеств с 1891 по 1896 г. Работал в мастерской Матэ. Участвовал в выставках «Нового художествен-

ного общества» и «Свободного искусства»; руководил курсами офорта и ксилографии при Союзе деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (Москва, 1917–1919).

[50] А.В. Скалон (1874-1942) – художник.

[51] Яков Модестович Гаккель (1874-1945), впоследствии ученый и конструктор в области самолетостроения и тепловозостроения, заслуженный деятель науки и техники РСФСР (1940). В 1897г. окончил Петербургский электротехнический институт (учился вместе с Александром Глебовичем Успенским). За участие в студенческих революционных организациях был в том же году сослан на 5 лет в Сибирь, где руководил постройкой, а затем эксплуатацией одной из первых в России гидроэлектростанций (близ г. Бодайбо, на Ленских приисках). Вернувшись в Петербург, занимался проектированием, постройкой и эксплуатацией петербургского трамвая, одновременно преподавал курс электрической тяги в Электротехническом институте (с 1921г. профессор). С 1936г. в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта. Муж Ольги Глебовны Успенской.

[52] По-видимому, Леонид Владимирович Шервуд (1871-1954), впоследствии автор памятника Г. И. Успенскому на Литераторских мостках. До 1891г. учился в Москве, в 1893-1898гг. – в Академии Художеств, преподавал там же с 1918. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1946).

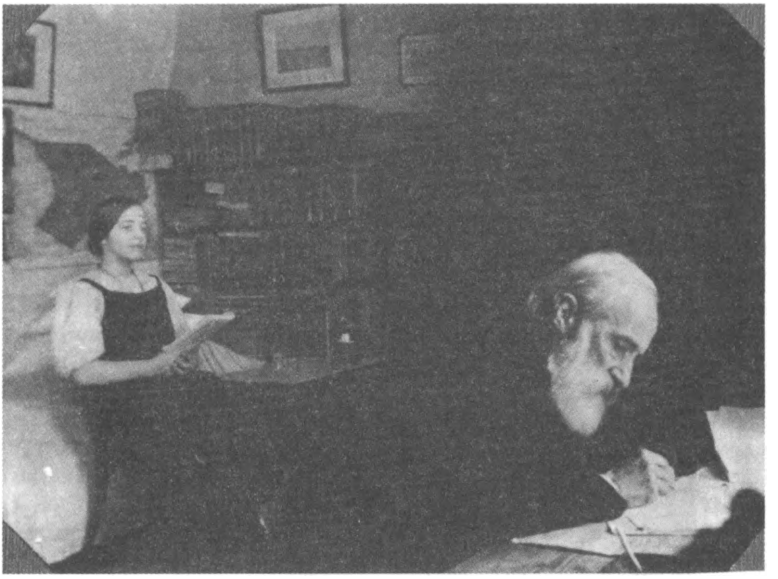
[53] "Проведемте, друзья, эту ночь веселей..." – старинная песня в обработке А.Свешникова.

[54] Сергей Владимирович Тырков (1867-1914) – родной брат народовольца Аркадия Владимировича Тыркова (1859-1924), Ариадны Владимировны Тырковой-Вильямс (1869-1962) и упоминаемой ниже Софьи Владимировны Тырковой (1874-1955). Ее муж, также упоминаемый ниже, – Евгений Евгеньевич Колесников, 1861-1929).

[55] В.Н. Багратион-Мухранская.

[56] Гарин Н. (настоящие имя, фамилия Михайловский Николай Егорович,1852-1906) – прозаик, публицист, инженер-путеец. В 1895-1897 гг. работал на строительстве железной дороги Кротово – Сергиевск; в 1903-1904 – начальник изысканий по строительству железных дорог на Южном берегу Крыма.

Юрий Андреевич Каменский. Лядно, 1910-е годы



Андрей Васильевич Каменский в своем кабинете в Лядно

Леонтина Карловна Каменская (урожд. Чермак), мать мемуариста

Павел Нерлер

«ВОТ У МЕНЯ В РУКАХ ЖУРНАЛ "ПРОСТОР"...»

Эпизод из истории посмертной публикации стихов Мандельштама на родине

В апрельской книжке алма-атинского журнала "Простор" за 1965 год вышла большая подборка стихов Осипа Мандельштама[1] – одна из самых первых посмертных публикаций в советской печати.

Почин сделал Илья Эренбург еще в 1961 году, когда в своих мемуарах "Люди, годы, жизнь" привел полностью два стихотворения – "Пусти меня, отдай меня, Воронеж..." и шуточное "Почему ты всё дуешь в трубу, молодой человек..."[2]. Кроме того, он процитировал еще несколько стихотворений[3].

Следующий шаг – в 1962 году: четыре (отчасти искаженных) стихотворения в московском "Дне поэзии": "Ариост" ("Во всей Италии приятнейший, умнейший..."); "Стансы" ("Я не хочу средь юношей тепличных..."); "После полуночи сердце ворует..."; "Да, я лежу в земле, губами шевеля..."[4]. Наконец, в 1964 г. в августовской книжке "Москвы" – уже восемь (а с учетом мемуара Н. Чуковского "Встречи с Мандельштамом" – все девять) текстов: "Я вернулся в мой город, знакомый до слез...", "Мы с тобой на кухне посидим...", "Эта область в темноводье...", "Как подарок запоздалый...", "Вехи дальнего обоза...", "Мой щегол, я голову закину...", "Я нынче в паутине световой...", "Люблю появление ткани...", "И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...", а также "Жил Александр Герцович..."[5]. В том же году – шуточная басня "Лжец и ксендзы" ("Известно: у католиков развод...")[6].

В "казахстанскую" же подборку, вышедшую не то под названием, не то в рубрике "Из неопубликованного или забытого", вошли 16 стихотворений[7], обрамленных одной из воронежских фотографий поэта и рисунками художника А. Гурьева. Все стихи – периода "позднего Мандельштама", написанные в Москве или Воронеже в 1930-е годы: "Я молю как жалости и милости...", "Голубые глаза и горячая лобная кость...", "Заблудился я в небе – что делать...", "Художник нам изобразил...", "За гремучую доблесть грядущих веков...", "Новеллино" ("Вы помните, как бегуны..."), "Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...", "Полюбил я лес прекрасный...", "Клейкой клятвой пахнут почки...", "Пою, когда гортань сыра, душа суха...", "Колют ресницы. В груди прикипела слеза...", "Как по улицам Киева-Вия.....", "Как на Каме-реке

глазу темно, когда...", "Вооруженный зреньем узких ос...", "10 января 1934 года" ("Меня преследуют две-три случайных фразы...") и "Я должен жить, хотя я дважды умер...". Все эти стихи были известны читателю разве что в самиздате или тамиздате.

Публикации предшествовала вступительная заметка Ильи Эренбурга – вот ее полный текст:

> Двадцатые годы нашего века были необычайной эпохой русской поэзии, их можно сравнить с теми десятилетиями, когда жили и писали Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Баратынский и другие поэты пушкинской плеяды. В двадцатые, годы были написаны замечательные поэмы и стихотворения Маяковского, Есенина, Ахматовой, Марины Цветаевой, Пастернака, Мандельштама: "Про это", "Сестра моя жизнь", "Тристия", "Поэма конца", "Anno Domini", последние произведения Есенина.
>
> Тридцатые годы некоторые литературоведы называют спадом поэзии. Мне кажется, что это неверно. Ушли Маяковский, Есенин, было менее ярким творчество Пастернака и Ахматовой, но прекрасны и предсмертные стихи Багрицкого, ранние произведения Заболоцкого. В поэзии Мандельштама стихи 1930-1937 годов, может быть, являются наиболее значительными.
>
> Первые стихи Мандельштама помечены 1907 годом; тогда Осипу Эмильевичу было шестнадцать лет. Он принадлежал к петербургской группе поэтов, выступавших против символизма, против развоплощения поэзии и инфляции абстрагированных слов. Мандельштам искал крепкости, монументальности, обращался к классике и назвал свою первую книгу "Камнем". Это прекрасная книга, но в ней живой ключ мандельштамовской поэзии скован гранитом. Короткое стихотворение, написанное в начале первой мировой войны, было началом освобождения: "Уничтожает пламень сухую жизнь мою, и ныне я не камень, а дерево пою. Оно легко и грубо, из одного куска и сердцевина дуба, и весла рыбака".
>
> В 1917 году Мандельштаму было двадцать шесть лет. Он знал и силу слова, и реки итальянской, французской, немецкой поэзии, и Элладу, и тайны русских поэтов. Воспитанный на культе поэзии, тщедушный и мнительный, Осип Эмильевич, которого многие считали поэтом ложно-классическим и даже салонным, в отличие от своих друзей понял масштабы происшедшего: "Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля. Земля плывет. Мужайтесь, мужи, как плугом океан деля, мы будем помнить и в летейской стуже, что десяти небес нам стоила земля". Стихи второй книги "Tristia" показывают зрелость поэта, стих его свободнее. Однако зенит поэзии Мандельштама – тридцатые годы: "Я вернулся в мой город, знакомый до слез", "За гремучую доблесть грядущих веков", "Стихи о русской поэзии", "Андрей Белый" (цикл) и три "Воронежских тетради". Стих окончательно раскрепощен, ощущение современности обостряется, слово всесильно. С юношеских лет он ощущал связь русской культуры с Элладой и писал о том, что именно благодаря такой непосредственной преемственности "русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью".

Осип Эмильевич в молодости был легкомысленным, поскольку дело касалось того, что Пушкин определил как "заботы суетные света". Он любил подурачиться, писал шутливые стихи, был веселым собеседником. Я, кажется, не встречал поэта без того, что люди называют "чудачествами", и в моей книге воспоминаний я рассказал о некоторых чудачествах Мандельштама. Однако время отличалось многим, но только не легкостью. Судьба Осипа Эмильевича оказалась особенно трудной. Заменив собственное имя, можно сказать, что на него сыпались все шишки. В 1919 году он очутился в Коктебеле, там разведчики Врангеля его арестовали, обвинив в том, что он якобы работал в ЧК города Николаева (где он никогда не был). Мандельштама хотели убить, спас его поэт М.А. Волошин. Мандельштаму удалось убежать из белого Крыма в Батуми. Там его арестовала меньшевистская полиция: в газете его называли "двойным агентом — Врангеля и большевиков". Его освободили по настоянию грузинских поэтов. Мы вместе с ним проделали полный дурных происшествий путь из Тбилиси в Москву. В Ленинграде, потом в Москве он бедствовал, жил хуже других, но продолжал писать чудесные, порой радостные стихи. В 1934 году его арестовали за стихотворение о Сталине. Его отправили в ссылку, он спускался по Каме и заболел острым нервным расстройством. Это было задолго до 1937 года, и защитникам поэзии удалось заменить ссылку в далекое холодное село поселением на три года в Воронеже. Осип Эмильевич оправился, стал много писать. В январе 1938 года А.А. Фадеев показал мне гранки "Нового мира" и сказал, что попытается вернуть Мандельштама читателям. А несколько месяцев спустя Мандельштама арестовали как ранее репрессированного и приговорили к пяти годам лагерей. Он умер в пересыльном лагере неподалеку от Владивостока, где содержали репрессированных до начала навигации. Я видел людей, бывших в том лагере; они рассказывали, что Мандельштам был болен, чрезвычайно истощен, мечтал о ломте хлеба, о кусочке сахара, мерз и возле костра декламировал свои стихи или сонеты Петрарки по-итальянски. Он запомнился многим – до последнего часа оставался поэтом.

Цикл стихов Мандельштама был недавно напечатан в журнале "Москва"; намечено издание всех его стихотворений в серии "Библиотека поэта". Я рад, что в журнале "Простор" печатаются его стихи, – советским читателям наконец-то возвращают то, что было написано для них.

Илья Эренбург.

Собственно говоря, предисловие Ильи Эренбурга – не что иное, как адаптированный для журнала вариант его статьи, еще в марте 1963 года написанной по просьбе редакции "Краткой литературной энциклопедии", но так и оставшейся не опубликованной[8]. Первым он поставил малоизвестные еще тогда "Воронежские тетради" даже не вровень с остальной поэзией, а над ней – как вершину мандельштамовской лирики: "Стих окончательно раскрепощен, ощущение современности обостряется, слово всесильно".

Кстати, выбор Эренбургом именно "Простора" был не случаен. Именно здесь он рассчитывал опубликовать некоторые главы из книги "Люди. Годы.

Жизнь" – из числа тех, от которых открещивался "Новый мир". О доверительных отношениях, которые установились у Эренбурга с главным редактором журнала (в 1963-1974гг.) и прозаиком Иваном Петровичем Шуховым (1905-1977), свидетельствуют два письма последнего к Эренбургу, отправленные одно – накануне нового, 1965 года и второе – 7 мая наступившего года[9]. В первом Шухов благодарит Эренбурга за "доброжелательное отношение" к "Простору", за отзывчивость и переданные в журнал воспоминания об А.А. Фадееве и Назыме Хикмете, а также за "строки Ваши, предваряющие впервые публикуемую нами большую подборку стихотворений О.Э. Мандельштама".

Второе письмо посвящено именно этой публикации, и мы воспроизведем его полностью:

Алма-Ата, 7.5.1965

Дорогой Илья Григорьевич!

Посылаем Вам апрельскую книжку нашего "Простора" с подборкой стихотворений О.Э. Мандельштама.

Большое, большое спасибо Вам за проникновенные строки Ваши об Осипе Эмильевиче.

Я бесконечно виноват перед Вами. Виноват в том, что не написал Вам тотчас же после звонка из Москвы по поводу чудесных глав Ваших об А.А. Фадееве и Назыме Хикмете.

После первого такого звонка мне не дозволили печатать главу о Фадееве. После второго – о Хикмете. А прознали об этих главах в Москве из нашей республиканской газеты "Казахстанская правда", бравшей интервью со мной о нашем редакционном портфеле.

После всей этой истории я очень опасался и за судьбу стихотворений О.Э. Правда, и о стихах Мандельштама и о Вашей вводной статье к ним мы тут до поры до времени помалкивали, и в Москве, видимо, об этом не ведали. Ну, а с местными надзирателями мы тут полюбовно поладили.

Словом, стихи О.Э. в номере, и мы, и наши читатели тому бесконечно рады.

На последнем пленуме Союза писателей СССР я виделся с Натальей Ивановной <Столяровой> и сказал ей о звонках из Москвы. Она советовала мне встретиться с вами и рассказать Вам об этом. Но я не сделал этого только потому, что втайне надеялся чего-то добиться после предстоявшего в те дни моего визита в ЦК.

Не сердитесь на меня, любезный Илья Григорьевич, за все эти столь запоздалые мои признания.

Еще и еще раз спасибо Вам и за Осипа Эмильевича и за предварившие бесценную публикацию строки Ваши.

Что и говорить, буду бесконечно обязан Вам, коли и впредь не обойдете любезным вашим вниманием наш журнал и позволите нам надеяться получить от Вас в будущем, может быть, иные новые главы из Вашей книги.

Навестив Вас с Ю.О. Домбровским, я постеснялся попросить у Вас один из томов "Люди, годы, жизнь" – на память о встрече с Вами. Но мне

было бы очень дорого получить эту книгу – как память о доброжелательном отношении Вашем к нам, к нашему журналу.

Дай Вам бог здоровья.

Крепко жму руку Вашу.

Ваш Ив. Шухов

P.S. Журнал и гонорар мы высылаем Надежде Яковлевне по адресу В.Б. Шкловского. И.Ш.

Шухов – и, возможно, что в тот же день, – отправил письмо и Надежде Яковлевне Мандельштам[10]:

Уважаемая Надежда Яковлевна!

Посылаем Вам апрельскую книжку нашего журнала "Простор", в котором мы, наконец, обнародовали подборку стихотворений незабвенного Осипа Эмильевича!

Большое, большое спасибо Вам за любезную помощь Вашу нам в этом. Мы очень благодарны и И.Г. Эренбургу за его проникновенные строки об Осипе Эмильевиче.

Мы будем рады, если Вы найдете возможным прислать нам иные какие-то вещи из литературного наследия Осипа Эмильевича.

И еще просьба к Вам, уважаемая Надежда Яковлевна. Не поговорите ли Вы о нашем журнале с Виктором Борисовичем Шкловским? Нам очень хотелось бы получить от него нечто из новых его вещей, – будь то статья или страница воспоминаний.

Поклонитесь В.Б. от меня и скажите ему, что мы – работники нашего журнала рады каждой его строке, которой он не поскупился бы для нас.

Вам же дай бог здоровья и долгих лет жизни.

Еще раз спасибо за чудесные творения Осипа Эмильевича, великодушно дарованные Вами нашему журналу[11].

С глубоким уважением

Ив. ШУХОВ

Главный редактор журнала "Простор".

Однако письмо это до адресата дошло с огромным опозданием. Шухов, которому – по-видимому, Эренбург – сказал, что вдова Мандельштама живет у Шкловских, так Виктору Борисовичу в писательский городок у метро "Аэропорт" и написал, сопроводив письмо просьбами к самому Шкловскому. Надежда же Яковлевна, бываючи в Москве, действительно всегда останавливалась у Шкловских, но по старому его адресу – в Лаврушинском переулке, у бывшей его жены – Василисы Георгиевны Шкловской-Корди, о которой всегда и везде вспоминала только тепло.

А вот к Эренбургу бандероль из Алма-Аты дошла по адресу и на удивление быстро! Во всяком случае 13 мая 1965 года, когда Эренбург взошел на кафедру, чтобы открыть на мехмате МГУ вечер памяти Осипа Мандельшта-

ма – первое в СССР событие такого рода, номер "Простора" уже был в его руках[12].

Эренбург тогда произнес:

"– Мне выпала большая честь открыть первый вечер Осипа Эмильевича Мандельштама. Весьма примечательно, что вечер проводят студенты механико-математического факультета в университете, а не в Центральном доме литераторов. Впрочем, так даже лучше. Вот у меня в руках журнал "Простор", где напечатаны стихи Осипа Эмильевича. В Москве этого еще нет, но я надеюсь, что я еще доживу до дня, когда буду держать в руках сборник стихов Мандельштама. Я твердо в это верю"[13].

Присутствовавший на вечере А.К. Гладков записал в своем дневнике[14]:

> "14 мая 1965.
>
> Вечер вчера состоялся, хотя и была сделана попытка его отменить.
>
> Его организовали студенты Мех<анико>-матем<атического> факультета, в аудитории на 16 этаже нового здания университета.
>
> Я в университете впервые. Мне нравится.
>
> Приехали вместе с Н.Я. и Левой (мы заезжали за ней). Аудитория битком набита, и масса непрошедших у входа. Председательствует И.Г. Эренбург, почти дряхлый и с розовенькими щеками. Он говорит умно, сдержанно и точно, на той крайней границе между нецензурным и цензурным, которую он чувствует, как никто. Показывает № 4 алма-атинского журнала "Простор", где напечатан целый цикл Мандельштама и в том числе знаменитый "Волк", которого в прошлом году запретили "Москве". Еще говорят: Н. Чуковский (поверхностно и почти пошловато), Н.Л. Степанов (вяло ораторски, но умно, хотя и академично), поэт Арсений Тарковский и Варлам Шаламов, который читает свой колымский рассказ "Смерть поэта" и исступленно, весь раскачиваясь и дергаясь, но отлично говорит. И.Г. объявляет о присутствии Н.Я. Ей устраивают овацию, и все встают. Читают стихи О.Э. Лучше всех студент-историк <Вадим> Борисов. Из знакомых были: Мелетинский с женой, С. Маркиш, Коля Панченко с Варей, Юля Живова, Ричард Пшибыльский и др. После едем к Шкловским. Я покупаю водку "Горный дубняк" (другой не было), колбасы, апельсины. Устраиваем пир. Н.Я. возбуждена и счастлива. Сидим долго. Коля читает стихи. Еду ночевать к Леве. Н.Я. по телефону благодарит И.Г. Странно, он с женой Л.М. на "вы", а она с ним на "ты". Слышать это удивительно почему-то. <...>
>
> Рад за Н.Я. Она, кажется, осенью получает кооперативную квартиру".

Вскоре после вечера о нем, в письме к Н.Е. Штемпель, отозвалась и Н.Я. Мандельштам:

> Наташенька! 13/V был вечер Оси в МГУ – на мех-мате. Председатель Эренбург. Выступали Коля Чуковский (дурень), Степанов, Тарковский, Шаламов. Народу масса... Всё отлично, хотя Чуковский и Тарковский несли чушь.

В журнале "Простор" (Алма-Ата) напечатана большая подборка Осиных стихов (Волк, Белому, 300 строк). У меня журнала нет. Я пишу в редакцию. Н.М.[15].

Прошла неделя или, может быть, две-три, а журнала из Алма-Аты все не было. Как и ответа на посланное в "Простор" письмо. Все это сильно раздражало Надежду Яковлевну и заражало ее пессимизмом по поводу других мандельштамовских публикаций, в частности, в Воронеже. Не в лучшем настроении пишет она Н.Е. Штемпель в начале июня 1965 года[16]:

Наташенька! На этот раз ною я – сил нет...

Я писала, что был вечер О.М. на мех-мате в МГУ... Это было поучительное зрелище.

Алма-Ата напечатала 16 стихотворений (журнал "Простор"), но мне даже не ответила на письмо (о гонораре и 30 экземплярах журнала).

Как у вас? Сняли уже с плана?[17] Ну их к...

<...> Мне надо зимой работать, чтобы вернуть долг (1000 р.) – я взяла, чтобы заплатить за квартиру[18]. Будет, говорят, осенью. Или зимой. Я не верю, что доживу. Устала.

Целую крепко.

Н.М.

То же настроение и те же сетования – в письме и на север, в Псков, – Софье Менделеевне Глускиной[19]:

<28.5.1965>

<...> Устала и в мерзком настроении. В МГУ был вечер О.М. (на мех-мате). Забавно и выразительно. "Простор" – журнал в Алма-Ате – напечатал 16 стихотворений О.М. Мне даже не ответил на письмо... И многое еще...

Но наконец письмо то ли пришло заново, то ли было передано Шкловским, после чего Надежда Яковлевна сообщила в редакцию недостающие для выплаты гонорара сведения. Следующие два письма в ее адрес – от 10 июня и от 29 июня – подписывал уже не Шухов, а ответственный секретарь редакции Р. Петров[20]:

№ 314 10 июня 1965 г.

Уважаемая Надежда Яковлевна!

Ваши документы и телеграмму получили. Гонорар был выслан Вам в первой половине мая по адресу: Москва, А-319, ул. Черняховского, д. 4, кв. 60, но адрес оказался неверным, и перевод вернулся. Теперь вышлем по другому: Москва, Лаврушинский переулок, 17, кв. 47.

30 экземпляров "Простора" нам не удастся достать, потому что журнал расходится очень быстро, тираж ограничен, а у редакции запасов нет. Вышлем, сколько найдем.

И еще. Справляясь о судьбе гонорара, я выяснил, что бухгалтерия удерживает с Вас налоги – подоходный и за бездетность. Вы могли бы уменьшить их сумму, прислав заверенные у нотариуса свои паспортные данные. Если захотите это сделать, то, пожалуйста, не затягивайте, если нет, сообщите. Сразу по получении ответа гонорар будет переведен. Ваш ответ подтвердит и правильность адреса.

С уважением,

Отв. Секретарь журнала (Р. Петров).

В следующем письме, Р. Петров сообщает о продвижении дела с гонорарами и адресами, но главным образом извиняется за допущенную журналом неточность[21]:

№ 364 29 июня 1965 г.

Уважаемая Надежда Яковлевна!

Справку Вашу я передал в бухгалтерию. Журналы выслали 20 шт. наложенным платежом.

Вы правы: в стихотворении "Полюбил я лес" по вине типографии дважды повторяется строка "Там щавель, там время птичье" и нет строки "Там живет народец мелкий". Это очень огорчает, но... сделать уже ничего нельзя.

В редакции все было тщательно выверено, а невнимательность корректора типографии привела к таким вот казусам.

Желаю всего Вам хорошего, (Р. Петров).

Итак, провинциальный журнал с публикацией опального поэта разошелся целиком и менее чем за месяц, журналом к тому же размахивали на полусанкционированном вечере на мехмате. Да и сама публикация – она почти что удвоила количество стихов, "легализованных" в СССР!

Все это не могло не остаться незамеченным в метрополии, хотя реакции пришлось ждать чуть ли не все лето. 9 сентября 1965 года "Литературная газета" осудила публикацию как предвзятую, делающую акцент на "трагических стихах" и создающую "одностороннее представление о поэте"; мало того, предисловие И. Эренбурга вовсе "не исправляет, а усугубляет" (!) и без того грустное впечатление от подборки стихов.

Самоубийств и инфарктов по поводу этой реплики ни у кого уже не было; наоборот, несколько публикаций Мандельштама, исподволь готовившихся как в самом "Просторе", так и в других провинциальных изданиях – воронежском "Подъеме"[22], "Литературной Грузии" и "Литературной Армении", – достаточно благополучно увидели свет: их главным редакторам тоже захотелось отли-

читься. Этого не скажешь ни об одном столичном толстом журнале, а книга Мандельштама в "Библиотеке поэта", готовившаяся с 1956 года, уверенно пошла на рекорд по продолжительности не-выхода в свет.

И тут следовало бы сказать несколько добрых слов о прозаике и журналисте И.П. Шухове: без его инициативности, бюрократической креативности и деланно простоватой храбрости эта публикация – своего рода публикация-ледокол – не состоялась бы[23].

Примечания

1 *Мандельштам Осип.* Из неопубликованного или забытого. Предисл. И. Эренбурга // Простор. 1965. № 4. С. 59-64; портр.

2 Новый мир. 1961. № 1. С. 142.

3 В частности, "Стихи памяти Андрея Белого", "Не мучнистой бабочкою белой...", "Как по улицам Киева-Вия...", "Колют ресницы. В груди прикипела слеза..." и "Я молю, как жалости и милости...".

4 День Поэзии 1962. М., 1962. С. 285-286.

5 Москва. 1964. № 8. С. 152-155.

6 Неделя. 1964. 8-14 нояб. С. 24.

7 В том же 1965 г. главкой из "Шума времени" началось печатание и прозы поэта (Она была свободна // О Комиссаржевской: Забытое и новое. М., 1965. С. 79-80).

8 *Фрезинский Б.Я.* Эренбург Илья Григорьевич // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники. Сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007. С.161-162.

9 "Я слышу всё..." Почта Ильи Эренбурга. 1916-1967 / Издание подг. Б.Я. Фрезинский. М., 2006. С.572-573, 582-583. Со ссылкой на архив И.Г. Эренбурга в РГАЛИ.

10 Princeton University. Firestone Library. Collection Ossip Mandelstam. Box 3. Folder 18. На бланке: ПРОСТОР. Литературно-художественный и общественно-политический иллюстрированный журнал Союза писателей и ЦК ЛКСМ Казахстана. Алма-Ата, пр. Коммунистический, 195. Тел. 9-63-19. Дата: май 1965 г., точная дата не указана.

11 В этой связи представляется немного странным заявление Н.Я. post factum о том, что публикация в "Просторе" была сделана от ее имени, но без ее ведома: см. в ее письме к Д.Е. Максимову от 12 дек.1966 г. (Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения. М.: Наука, 2007. С. 316).

12 Журнал наверняка не поспел бы, если бы вечер, первоначально намечавшийся на 24 апреля, не был перенесен на более поздний срок.

13 Подробно о вечере см.: 1965 год. Первый вечер Осипа Мандельштама. Из архива Варлама Шаламова / Публ. И.П. Сиротинской // Грани. 2003. № 205-206 / Тарусские страницы. Выпуск второй. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Год 43. Т. 1. С. 65-71.

14 РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. (сообщено С.В. Василенко).

[15] *Мандельштам Н.* Об Ахматовой. М., 2007. С. 365.

[16] Там же. С. 366. В этом контексте можно несколько уточнить датировку данного письма, отказавшись от "конца мая 1965 г.".

[17] Имеется в виду проект издания книги стихов Мандельштама под редакцией А.И. Немировского в Воронежском областном издательстве. По сообщению Немировского, он, будучи членом КПСС, обратился к секретарю Воронежского обкома по пропаганде В.П. Усачеву за поддержкой и содействием. Тот распорядился опубликовать подборку воронежских стихотворений в местном журнале "Подъем" (том самом, где в 1935 г. увидели свет пять рецензий поэта – последние его прижизненные публикации). Публикация в журнале шла по отделу критики, которым заведовал З.Я. Анчиполовский (р. 1928).

[18] Имеется в виду вступительный взнос в жилищный кооператив.

[19] Архив Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (СПб.). Ф. 8. Оп. 1. Д. 1.

[20] Princeton University. Firestone Library. Collection Ossip Mandelstam. Box 3. Map. 19. На бланке журнала. Ростислав Викторович Петров в 1992-1993 гг.был главным редактором "Простора".

[21] Princeton University. Firestone Library. Collection Ossip Mandelstam. Box 3. Map. 20. На бланке журнала.

[22] Осип Мандельштам. [4 стихотворения 1930-х гг.] "Когда, уничтожив набросок..."; "Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма..."; «Пластинкой тоненькой "жилета"...»; "Еще далеко мне до патриарха..." / Публ. Н. Мандельштам // Простор. 1966. № 11. С. 10.

[23] Шухова, конечно, вскоре выгнали из руководителей "Простора", но не за Мандельштама, а за другую публикацию, вызвавшую раздражение Суслова и гнев Кунаева. См. в воспоминаниях М.И. Исиналиева: http://www.isinaliev.ig.kz/ru/hisfeatures/page131/.

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

III

К биобиблиографии русских филологов

Л.Г. Степанова

ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ ШКЛОВСКИЙ (1889-1937)

О научной биографии и судьбе Вл. Б. Шкловского до недавнего времени было известно крайне мало, тем не менее факт его присутствия в научной жизни 10-х–20-х годов оставался в памяти русской культуры и гуманитарной науки[1]. Все знали, что у Виктора Шкловского был старший брат, образованный филолог-романист, владеющий (в отличие от младшего) иностранными языками; многие помнили, что он занимался переводами, печатался в ОПОЯЗовских сборниках, знали, что он был репрессирован. Имя Владимира Шкловского изредка встречалось в мемуарной литературе, правда, всегда в связи с кем-то другим и чаще всего – с братом. Ср., например, дневниковую запись К. Чуковского 1914 г.: "Пришли Шкловские – племянники Дионео. Виктор похож на Лермонтова – по определению Репина. А брат – хоть и из евреев – страшно религиозен, преподает в духовной академии французский яз<ык> – и весь склад имеет семинарский. Даже фразы семинарские <...>. А фамилия: Шкловский!"[2]. В связи с Гумилевым вспомнили (и перепечатали, когда с этого имени был снят запрет) рецензию Вл. Шкловского начала 20-х годов на сборник "Костер", в которой есть и одно автобиографическое свидетельство – воспоминание о романо-германском семинаре Петербургского университета: "Лет пятнадцать тому назад я видел Гумилева среди молодых романо-германистов в Петроградском университете. Тогда мы все занимались зараз несколькими языками Запада, сами писали стихи, и я впервые узнал имена Анри де Ренье, Леконта де Лиль и многих других"[3]. Там же он упоминает, что видел Блока и Гумилева в издательстве "Всемирная литература", где в начале 20-х годов кормились все, кто мог переводить. Однако время и обстоятельства его гибели оставались неизвестными[4]. Виктор Шкловский так и не узнал даты смерти брата до конца своих дней. В 1963 году в ответ на свои ходатайства он получил стандартную справку о посмертной реабилитации брата. О дате смерти Владимира Борисовича Шкловского узнали почти через 60 лет после его гибели, когда были впервые опубликованы расстрельные списки по Ленинграду и Ленинградской области за ноябрь 1937 года[5].

Основными источниками биографии Вл. Б. Шкловского являются его Анкета и Автобиография (автографы)[6], следственные дела 1922, 1929-1931, 1937 гг.[7] и некоторые другие документы.

Вл. Б. Шкловский родился 12 марта (по ст. стилю) 1889 г. в Петербурге. Основные сведения о себе он приводит в анкете, предназначенной для задуманного Г.Г. Бродерсеном "Словаря современников". В этой анкете о своей родословной он пишет, что по отцовской линии его предками были литераторы ("до 5 литераторов"), а по линии матери Варвары Карловны Бундель – пасторы, естествоведы и православное духовенство (его отец Б.В. Шкловский был евреем-выкрестом). Об этом же более подробно говорит и младший брат Виктор в своей автобиографической прозе. Квартира родителей находилась в центре, на улице Надеждинской, д. 33/2, кв. 10, но самые первые годы его жизни прошли на соседней Знаменской улице. Виктор Шкловский пишет о своем детстве: "Улица, где мы теперь жили, звалась Надеждинская; она рядом со Знаменской, где я родился"[8]. В его воспоминаниях есть и несколько слов о быте семьи и старших братьях (всего в семье было трое сыновей и одна дочь): "Комнат у нас три: столовая с двумя окнами – одно выходит на лестницу, другое во двор; детская с двумя окнами – одно выходило в кладовую, а другое во впадину, образуемую кладовой и пристройкой для лестницы <...> еще спальня с одним окном на улицу <...> В детской пять кроватей: четыре наших и одна бонны. Есть и один стол большой и один детский – низкий. Доски обоих столов сверху обиты клеенкой. Четыре стульчика. Два больших стула. Они звались – венская мебель"[9].

Владимир кончил 3-е реальное училище, в 1905 г. поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, который закончил в 1910 году по романо-германскому отделению. Он начал преподавать французский язык в Духовной Академии с сентября 1910 г., сразу после окончания университета, и состоял лектором[10] вплоть до закрытия Академии в 1919 г.[11] В Автобиографии он указывает, что работал за границей в 1908, 1911, 1913 и 1914 гг. – в первые годы как слушатель французских университетов (Гренобль, Безансон, Париж)[12], а в 1914 г.– корреспондентом от газеты "Школа и жизнь"[13] на Всемирной выставке книжного дела и графических искусств в Лейпциге, и в эти же годы посетил Германию, Францию, Швейцарию, Северную Италию, Австрию, Бельгию и Англию.

До революции вышла первая книга Вл. Б. Шкловского, которую он назвал "Неофилологические опыты"[14]; на титуле было указано: "Лектор Императорской Петроградской Духовной Академии Владимир Б. Шкловский; 25% прибыли в пользу раненых воинов". Он включил в нее свой доклад, читанный на собрании членов Неофилологического Общества[15] при Императорском Петроградском университете 21 апреля 1914 г. об итальянском религиозном поэте XIII века Якопоне да Тоди[16], большую работу методического характера "О приготовлении неофилологов-педагогов к своему призванию" и еще одну работу о новейших библиографических изданиях ("Bugra"[17] – Библиографические издания)[18]. В этот же период в "Сборниках по теории поэтического языка" были опубликованы два перевода Вл. Б. Шкловского (которые мы бы

отнесли к разряду "Новое в зарубежной лингвистике"): глава из книги известного французского лингвиста, соссюрианца Мориса Граммона (M. Grammon, 1866-1946) "Французский стих" (Le vers français, 1913)[19] и отрывок из "Исторической грамматики французского языка" датского младограмматика Криштофера Нирупа (K. Nyrop, 1858-1931) "Звук и его значение"[20], а во 2-м выпуске его статья о фонетических опытах Эдуарда Зиверса (E. Sievers, 1850-1932)[21], к исследованиям которого в это время проявляли большой интерес в связи с изучением и записью звучащей речи. По слухам, старший Шкловский был среди "формалистов" наиболее начитанным в западной литературе по лингвистике и поэтике и много позже, в конце двадцатых годов, участвовал в одном из поздних сборников этого направления "Фельетон"[22], напечатав там статью "Фельетон и эссе"; на эту же тему напечатана его заметка в "Новом Лефе"[23], где сотрудничали многие формалисты. По воспоминаниям секретаря Виктора Борисовича Шкловского, А.Ю. Галушкина, тот не раз упоминал в разговорах с ним, что пользовался рефератами и работами брата[24] в своих статьях, а согласно семейному преданию, именно на Владимира возлагались большие надежды. Отец, Борис Владимирович Шкловский, видел в нем настоящего ученого с большим будущим и, говорят, несказанно удивился, когда вдруг узнал, что младший, Виктор будто бы основал целую школу, называемую "формальной".

После закрытия Духовной Академии, в январе 1920 г. Вл. Шкловский был избран преподавателем латинского новозаветного текста и творений св. отцов Западной Церкви Петроградского богословского института и стал членом Совета института[25]. К этому времени относится самый, видимо, заметный для истории отечественной культуры труд Вл. Б. Шкловского – первый перевод на русский язык латинского трактата Данте "О народном красноречии", приуроченный к 600-летию со дня смерти поэта, которое отмечалось в 1921 году. Переводчик выбрал вариант названия, признававшийся тогдашними авторитетами: "О народной речи"[26] и написал большую вступительную статью "Данте как филолог", которая по техническим причинам не была включена в это – более чем скромное – издание 1922 г.[27]. Надо сказать, что особенностью юбилея в России по сравнению с другими европейскими странами, отмечавшими ту же дату, и прежде всего с Италией (где пост министра просвещения занимал тогда Бенедетто Кроче), было то, что он никак не планировался государством, и все вечера, выставки, концерты и публикации[28] стали спонтанным проявлением отношения к великому итальянцу со стороны русских поэтов и философов, писателей и филологов, музыкантов и библиотечных работников, наконец, просто почитателей его творчества[29]. Шкловский закончил свой перевод в 1920 г., о чем писал в майском номере газеты "Жизнь искусства": «Отдельно стоит его латинский философско-научный трактат "О народном красноречии", только что законченный нами в русском переводе, говорящий о поэтике средневековья, интересный особенно в наши дни споров о поэтике, о

формальной стороне литературы». Его общая оценка наследия Данте такова: "Труд по усвоению дантовской ученой поэзии обильно вознаграждается для всякого дерзновенного читателя постижением многих идей, единовременно скрещивающихся в фокусе его мышления. Достигается не только посильное понимание часто незаслуженно пренебрегаемой эпохи. Вниманию предстает сумма непреходящих вопросов, и то, что нам порою казалось бы достижением мысли и искусства последних дней, обнаруживается в реестре художественных богатств Данте"[30]. Основную идею дантовского ученого трактата Шкловский сформулировал в другой газетной статье: «...Данте написал трактат "De vulgari eloquio", где стремился найти языковую норму для пользования всеми итальянцами, норму изящную, благородную, национальную и общую всем областям Италии, мыслимую как идеальное отвлечение от существующих народных диалектов, из которых, по мысли автора, следовало избрать все лучшее для создания общей национальной речи»[31].

На обложке вышедшего отдельной книгой перевода указано 14 работ Вл. Б. Шкловского, полностью готовых к печати. Среди них, помимо уже упомянутой статьи "Данте как филолог", статья "А.Н. Веселовский и его историческая поэтика", несколько работ по библиотековедению, "Обозрение библиографических трудов по романской филологии (для студентов)", исследования о современном французском языке ("Программа изучения новейших образований в области французской литературной речи" и "Argo французских траншей"[32]), работы по испанистике – "Гонгоризм как стиль" и перевод с комментариями памятника испанской средневековой литературы, сборника притч Хуана Мануэля "Граф Луканор"[33]. Ни одна из этих работ так и не была напечатана, и местонахождение рукописей неизвестно[34].

Что касается опубликованного в первые послереволюционные годы, то это в основном статьи в газете "Жизнь искусства", где регулярно печатали свои работы и программные статьи В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский и др. В отличие от формалистов, или "морфологов", как называл их Вл. Б. Шкловский[35], сам он больше тяготел к истории, нежели к теории литературы, и его интерес к новым методам анализа художественного слова носил скорее историографический характер. В статье "Новые литературные науки" он отмечает появление новых тем, вокруг которых складываются новые науки и новые методы изучения. «До недавнего времени, именно ради методов и приходилось всем нам, – пишет Вл. Шкловский, – набравшись знаний на родине, ездить учиться на Западе, "*как*" надо работать»[36]. В области пушкинистики он называет "преядовитого критика" М. Гофмана и академика Перетца, которые – оба – являются "видными представителями немногочисленной группы русских методологов изучения литературы". Особенно интересной и перспективной ему представляется новая наука о Блоке: "Его сразу стали изучать в порядке сравнения: Тынянов ("Блок и Гейне") и декламационно – В. Пяст, и философски – Слонимский, и по театру – А.Н. Рашковская и, наконец <...> в

лингвистическом отношении. Б.А. Ларин изучает на материалах поэзии Блока эстетику речи!"[37]. Таким образом, Шкловский выделяет блоковедение как новую предметную область литературоведения, а в ней – поэтическую семантику и установление различительных границ между речью практической и поэтической – как новый метод лингвистического анализа. Большое значение для совершенствования методов гуманитарных наук Шкловский придает записям С.И. Бернштейна (1892-1970) голосов поэтов, в частности, Блока: таким путем "мы приближаем словесные науки к той точности методов изучения, которыми славятся естественные науки. Этот путь особенно избран в наши дни, когда наука о речи и о стихе и самая наука о литературе стремится достигать строго даже статистически установленных, порою математически и в процентах выверенных выводов"[38]. Собственные наблюдения Вл. Б. Шкловского над звуковой стороной французской ритмической речи изложены в статье 1919 г. "Декламация на французском языке". Любопытно, в частности его замечание о французской орфоэпии: «Картавое "р", которое многим в России кажется последним достижением в области точного усвоения произношения французской речи, еще не стало обязательным ни в декламации, ни в обыденной речи, где оно появилось, как местный факт, еще с XVII-го столетия»[39].

Вл. Б. Шкловскому принадлежит целый ряд статей по истории итальянской, французской, немецкой и английской литературы средних веков и эпохи Возрождения; в них видна огромная эрудиция и свободное владение материалом, но жанр газетной статьи все-таки лишает их глубины анализа. Тем не менее его научный стиль в них проявляется вполне отчетливо. Прежде всего, обращает на себя внимание, что и в этой традиционной историко-литературной сфере автор отдает преимущество тем родам литературы, которым более всего свойственна установка на звучащее слово – западноевропейскому театру и поэзии[40]. Об особом интересе к устной речи свидетельствует и его большая статья "Искусство разговора во Франции"[41], посвященная французским салонам XVII века как главным очагам формирования норм литературной речи. В русской науке к этой теме обратился уже в 1970-е годы Ю.М. Лотман[42], европейскую науку она занимает и сегодня[43].

В декабре 1922 г. Вл. Б. Шкловского арестовали. Это был не первый его арест. Он активно занимался общественно-религиозной деятельностью[44], был членом-проповедником Общества религиозно-нравственного просвещения в духе православной церкви[45]. До того его дважды арестовывали в 1918 г., без последствий, но на этот раз арест был связан с делом Православных братств, и так просто его уже не отпустили. Шкловский был членом Спасского братства и издавал от себя машинописную "Миссионерскую хронику", которая выходила по мере сбора материала, в количестве 5-6 экземпляров. Поначалу эти самиздатские листки получали только петроградские епископы, но с появлением объединенных братств они стали неофициальным бюллетенем братчиков и братчиц, которых насчитывалось тогда в городе около полутора

тысяч[46]. Шкловский был приговорен к двум годам лишения свободы и отправлен на Соловки (Соловецкий лагерь особого назначения, или СЛОН). Там, по его собственному признанию, он занимался собиранием биографических материалов "о скончавшихся в Соловках лицах высоко религиозной настроенности" и ставил их в пример как образец поведения[47]. По выходе из лагеря и до следующего ареста он посылал деньги (в зависимости от заработка) соловецким заключенным "религиозных убеждений". Из показаний Шкловского в ходе следующего дела (о чем речь пойдет ниже) известно, что в Соловецком лагере он сблизился с И.Р. Кюрц-Гедройцем[48], с которым имел возможность разговаривать по-французски и не утратил, таким образом, разговорной практики на языке, преподавание которого считал своей основной профессией.

Освободившись из лагеря в начале 1925 г., Вл. Б. Шкловский был принят на работу в Яфетический институт Академии Наук, возглавляемый Н.Я. Марром (ныне Институт лингвистических исследований РАН) – "был удостоен чести избрания в группу числительных", как пишет он в отчете о научной работе за 1925/26 г.[49]. Группа числительных была сформирована в результате структурной реорганизации института, произведенной в том же 1925 г. (кроме группы числительных, в палеонтологической секции создали еще две группы – жилищных терминов и группу мифов и литературных сюжетов). В это время "у Марра" работали В.Ф. Шишмарев (заместивший умершего в мае 1925 г. Д.К. Петрова), Л.П. Якубинский, И.И. Мещанинов, В.Б. Томашевский, Б.В. Казанский, О.М. Фрейденберг и др.[50]. В работе группы числительных принимали участие В.А. Брим, Н.С. Державин, М.Г. Долобко, П.И. Воробьев, И.И. Мещанинов, Н.Н. Поппе, А.П. Рифтин, А.Н. Самойлович, В.В. Струве, В.Б. Томашевский и др. Руководил группою акад. Н.Я. Марр, секретарем состоял Л.П. Якубинский. Группа собиралась 2 раза в месяц[51]. По проблематике изучения числительных Шкловский делал на заседании Секции доклад «'Единица' в семантике существительных в индоевропейском и яфетическом» и подготовил статью «Числовое значение 'яйца' в романо-германском»[52], а также составил "Записку о выработке типа карточки по библиографии числительных". По всей вероятности, Марр, оценив эрудицию своего нового сотрудника, его знание классических языков, опыт составления карточек и интерес к словарной работе, привлек его к работе в "Византийской комиссии" для составления дополнений к знаменитому словарю среднегреческого языка Дюканжа[53]. Подготовка к новому изданию этого словаря стала в середине 20-х годов одним из главных направлений работы "Византийской комиссии", созданной академиком Ф.И. Успенским в 1918 г. У Комиссии не было своего постоянного штата, к участию в ней привлекались видные ученые, филологи-классики, византинисты и медиевисты, бóльшая часть которых просто осталась без работы, когда были упразднены кафедры классической филологии в университетах, закрыты все духовные академии и семинарии, а

крупнейшие историки и медиевисты (так называемые "буржуазные специалисты") в 1923 г. были уволены из Петроградского университета. Так, в работе Комиссии в разные годы принимали участие О.А. Добиаш-Рождественская, С.А. Жебелёв, И.Ю. Крачковский, Н.П. Лихачев, Н.Я. Марр, М.И. Ростовцев, Л.П. Якубинский и др.

Шкловский расписывал для Словаря одну из наиболее ранних византийских хроник, "Историю" Агафия Миринейского (532-580), в которой описывались события 552-559 гг., и составил 183 карточки-индекса[54]. В письме к В.Ф. Шишмареву от 8 марта 1940 г. Виктор Борисович Шкловский упоминает и другие работы брата этого периода: «Для Марра приготовил работу о двойных названиях в топографии, составлял большой словарь лингвистической терминологии, готовил диссертацию на тему "Романия". В этой диссертации анализировалось изменение значений слова и доказывалось, что этот термин не национальный, а культурный»[55]. О первой из упомянутых в этом письме работ ("о двойных названиях в топографии") никакими сведениями в настоящий момент мы не располагаем: статьи под таким названием не встретилось ни среди опубликованных, ни в числе упоминаемых рукописных работ, подготовленных к печати. Судьба материалов, собранных Вл. Б. Шкловским для словаря лингвистических терминов, тоже неизвестна, скорее всего, они не сохранилась. О проекте такого словаря (объемом в 3000-4000 слов) он опубликовал на свои средства брошюру "О Словаре лингвистической терминологии" (Л.: Издание автора, 1928. – 7 с., 500 экз.)[56]. Он начал собирать картотеку терминов по романо-германской филологии поначалу "для удовлетворения личных научных надобностей", параллельно писал разным ученым с просьбой прислать сведения об используемой ими терминологии[57]; по собственному почину составил "Список лингвистических терминов, введенных академиком Н.Я. Марром в научное обращение"[58]. В брошюре обосновывается необходимость создания научного коллектива для подготовки Словаря[59] и приводится структура словарной статьи, которая включает шесть позиций: "1) самый термин, 2) сжатое изъяснение обычного его практического применения, 3) краткое указание на понимание его у различных исследователей и авторов компендиев, если в этом у них наблюдается расхождение, – по возможности, с текстуальной выпиской их подлинных, а не пересказанных определений, 4) иностранные параллельные термины и терминологические соответствия, 5) точные ссылки на страницы цитированных научных трудов и новейших журнальных статей, – и даже, по возможности, на ненапечатанные, но заслушанные доклады, запротоколированные в заседаниях научных обществ, где и протекала, за отсутствием средств к печатанию работ, научная жизнь во многих странах: эти ссылки журнального и протокольного типа особенно важны в отношении впервые вводимых в обращение терминов, 6) несколько точных языковых примеров для иллюстрации в соответственных случаях"[60]. Статья Вл. Б. Шкловского о типологии словарных работ осталась неопубликованной[61].

Что касается диссертации "Романия", то замысел ее, видимо, возник несколько позднее описываемого времени (1925-1926) по мере накопления и разрастания материала. Об этой работе мы узнаем из письма Вл. Б. Шкловского выдающемуся византинисту В.Н. Бенешевичу (который непосредственно руководил подготовкой нового издания словаря Дюканжа) от 18 января 1926 г.: «Недавно я получил одно (платное) единовременное задание от Н.Я. Марра: "Romania" – генезис и история термина. Тем не менее ищу постоянной (академического типа) работы (лекции, библиограф<ическая> работа, и т. д., секретарство etc.). В случае возможности таковой, прошу иметь меня в виду: Романо-германские языки и литературы (магистрант Университета с 1917 г. Имею печатные работы, отдельно и в статьях. Из последних: Dante. De vulgari eloquio – перевод на русский язык. 1922)»[62]. Из этого письма следует, что Шкловский не был штатным сотрудником Яфетического института[63], но Марр принял участие в судьбе неустроенного ученого, только что вышедшего из лагеря, и старался найти для него заработок, что делает ему честь[64]. К работе этой Шкловский относился очень серьезно – как к заданию, полученному от академика, и она его увлекала.

В письме Н.Я. Марру от 21 июня 1927 г. он пишет: "Новая работа, Вами мне предложенная, продолжает меня все время занимать. Я – в Детском Селе, в доме отдыха, где и работаю по Вашей новой теме на материалах из библиотеки Академии Наук"[65]. Однако причиной обращения к Марру послужила не столько сама работа, сколько опасения, что она пропадет безвозвратно (по этому поводу Шкловский звонил Марру и получил разрешение от его жены привезти материалы к нему домой):

> "Причина – та, что меня хотели арестовать на дому, и я боюсь утратить плоды более чем годичного своего труда. Приезжали с обыском в мое отсутствие (я был на даче) и взяли небольшую часть случайной переписки <...> Придется скрываться в Ленинграде, так как домой явиться нельзя, а материалы по новой работе при аресте погибнут <...> Можно было бы уехать в провинцию, но я не решаюсь, т. к. чувствую себя нравственно обязанным перед Вами в смысле своевременного выполнения задания. Как быть? Если бы было возможно, я бы просил Вашего ходатайства перед властями об оставлении меня в покое".

По предположению Шкловского, "причиной прибытия агентов" послужила

> «переписка на научные темы, напр., с "Thesaurus linguae latinae" (с редакцией)[66], которая действительно мне дала ценные материалы для моей работы. Но это мое лишь предположение. – Политических связей у меня нет, что меня всегда спасало»[67].

Вопрос чисто научного характера Шкловский формулирует в post scriptum'е: «Полагаю, – по формальному ограничению моей темы, – не привлекать чисто баскологические и т. п. материалы, хотя имею на руках, напр., "Revue des études basques" (по заданию я должен рассмотреть лишь романо-германскую литературу, ибо тогда надо привлечь и La Basconia, которая у Вас имеется и, по-видимому, тоже в этом случае заслуживала бы рассмотрения)», – и заканчивает письмо так: «Если Вам не представится возможным принять какие-либо меры, то предполагаю продолжить свою работу с будущей недели уже в Кабинете Иностранной Л-ры в Л-де и на "дому", т. е. там, где мне удастся нелегально устроиться; – пока меня не постигнет неизбежный арест и гибель собранных материалов». Возможно, академику Марру удалось на какое-то время оградить своего сотрудника от преследования властей, во всяком случае, следующие два года он провел на свободе, а материалы, которыми он так дорожил, чудом уцелели. Часть из них находится в архивном фонде Института лингвистических исследований[68], а в архиве Виктора Шкловского[69] хранится объемистая папка "Романия" (268 л.); в ней собраны черновики, наброски, конспекты и выписки на разных языках, древних и новых, сделанные иногда на клочках бумаги и выцветшие от времени. Разобраться в этих бумагах непросто, но составить представление об общем плане и отдельных параграфах или главах предполагаемой диссертации можно. Перечислим некоторые из них: Romania в своих антонимах, Romania в своей семантике, Pax Romana, Mare Nostrum, Romania и romanus в реалиях, Romani = 'цыгане' (с библиографией русских работ о цыганах), Romanus = christianus, Эпитеты Рима в древности.

В конце мая 1928 г. Вл. Б. Шкловский получил еще одну гонорарную работу: составление библиографии, обнимающей новейшие научные труды и журнальные статьи по басковедению[70]. Таким образом, хотя Вл. Б. Шкловский и не являлся штатным сотрудником, в течение 1925-1929 гг.он был постоянно связан с Яфетическим институтом Академии наук[71]. К 1929 году относятся две его работы: одна фольклорная, видимо, только начатая, представляет собой материалы, собранные Шкловским к персонажу loup-garou 'человек-волк', 'оборотень' во французской народной традиции, конспекты статей из "Revue des traditions populaires" и др. источников; другая – законченная: доклад к 100-летию со дня рождения итальянского лингвиста Г.И. Асколи "G.I. Ascoli (1829-1907) как диссидент в языкознании". Обе находятся в фонде Н.Я. Марра[72].

Не оставлял Шкловский в эти годы и преподавательской деятельности, читал в разных вузах курсы: "Французские моралисты (Паскаль, Ларошфуко, Лафонтен)", "Новейшая французская поэзия после школы Парнаса", "Эволюция романа в Испании, Франции и Англии", "Французская фонетика", "Французская стилистика", "Теория литературных жанров"[73].

Год "великого перелома" не мог не коснуться российской интеллигенции и не повлечь за собой новых потерь в ее среде. Одной из таких кампаний,

начавшихся в Ленинграде в 1928 г., был разгром неподконтрольных властям кружков, иначе говоря, профессиональных занятий "на дому", которые были формой научной и преподавательской деятельности, широко практиковавшейся старой профессурой[74]. Другим видом подсудной деятельности в это время стали научные и культурные связи с "заграницей"[75]. Шкловский оказался "замешан" и в том, и в другом: он был членом кружка "Французский семейный очаг", переписывался с зарубежными учеными, получал от них статьи и журналы, был членом общества эсперантистов[76] и членом Испано-Американского общества при ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей).

В 1929 г. его арестовали по статье 58-6 (шпионаж), одновременно он привлекался по делу кружка "Французский семейный очаг", организованного в 1925 г. Верой Константиновной Петровой в память ее брата, филолога-романиста Д.К. Петрова (1872-1925). В кружок входили Н.И. Кареев, Б.А. Кржевский, поэт и переводчик В. Пяст (В.А. Пестовский)[77], дочь проф. Платонова, Нина Сергеевна Платонова, и др. На собраниях кружка делались сообщения о новинках французской литературы, В.К. Петрова рассказывала о своих прежних поездах за границу, Н.С. Платонова читала доклад о найденных ею неизданных письмах Вольтера и т. п. Помимо вопросов, связанных с изучением литературы на романских языках, в кружке читали доклады и на религиозные темы (среди них Шкловский называет "Евхаристический канон на Западе" и "Религиозный облик Д.К. Петрова"). Сам Шкловский выступал с докладами о проблеме воссоединения "отдельных групп Западной церкви с православием". Кружок этот носил, как мы видим, преимущественно профессиональный характер, и его рабочим языком был французский. Кроме того, он занимался и просветительской деятельностью, при нем существовал так называемый "младший кружок" – для рядовых учительниц. Этих собраний Шкловский избегал, но когда, например, появлялись новые работы по методике преподавания иностранных языков, считал своим долгом донести их до "рядовых учительниц". Деятельность кружка была объявлена контрреволюционной, и В.К. Петрову сослали в Сибирь, а дело Вл. Б. Шкловского выделили в отдельное производство, поскольку обвинение по статье 58-6[78] не было доказано. В июле 1931 г. в отношении Шкловского был выделен так называемый следственный материал из дела В.К. Петровой и предъявлено новое обвинение, теперь уже по ст. 58-11 (контрреволюционная деятельность). По этому делу 23 октября 1931 г. Вл. Б. Шкловский был приговорен к заключению в концлагерь сроком на три года, считая с 11 сентября 1930 г., и отправлен на строительство Беломорско-Балтийского канала. В протоколах допросов указано, что до этого обвиняемый арестовывался семь раз[79]. На этой ударной стройке социализма произошла встреча двух братьев – з/к Владимира и видного советского писателя Виктора Шкловского. Младший брат был одним из 120 писателей, приехавших во главе с Горьким, в августе 1933 г. посмотреть на Беломорканал, и одним из 36 авторов печально знаменитого

издания "Беломорско-Балтийский канал имени Сталина" (М., 1934); этой поездке и этой книге уделено немало места в "Архипелаге ГУЛАГ" (ч. 3, гл. 3), не забыто там и авторство Виктора Шкловского.

Встреча двух братьев и роль Виктора Шкловского в этой эпопее описываются и интерпретируются очень по-разному. А.П. Чудаков приводит такие слова Шкловского из беседы с ним, имевшей место в 1984 г. (в последний год жизни писателя), но опубликованной в 1990-м: «Его арестовали как эсперантиста (пришла Варвара Викторовна и уточнила: "году в 34-м"). Я был у него на Беломорканале. Он был землекопом. Я им там сказал: "Я здесь чувствую себя живым соболем в меховой лавке"»[80]. А.Ю. Галушкин называет более раннюю дату встречи двух братьев и связывает освобождение Владимира Шкловского с хлопотами Виктора (что означает, что тот ездил на канал дважды, сначала один, а потом в составе писательской бригады – специально, чтобы вызволить брата): «В октябре 1932 года Виктор Шкловский, хлопотавший об освобождении брата, приезжал к нему на канал (устроив себе журналистскую командировку) <...> В 1933 году Вл. Шкловский был освобожден – очевидно, участие Виктора Шкловского в коллективном сборнике "Беломорско-Балтийский канал" было своеобразной платой за свободу брата <...>»[81]. Скорее всего – по замыслу – так оно и было, но только хлопоты Виктора Шкловского на самом деле ни к чему не привели: писательская поездка состоялась в августе 1933 г., а срок заключения Владимира кончался 11 сентября того же года – так что он его отбыл полностью и ни о каком досрочном освобождении, видимо, речи быть не может.

О последнем периоде жизни Вл. Б. Шкловского (1933-1937) не известно почти ничего, и никаких публикаций его работ за эти годы, по всей видимости, уже не появлялось. Из архивных материалов известно, что в 1936 г. он выполнял по заказу Пушкинского Дома работу для Комиссии по изданию трудов акад. Веселовского: готовил большой материал рукописных дополнений А.Н. Веселовского к его "Опытам по истории развития христианской легенды", опубликованным в трех выпусках "Журнала министерства народного просвещения" (1875, 1876, 1877 гг.)[82]. Это рабочие экземпляры трех рукописей (общим объемом 197 лл.) с пометами Шкловского; на рукописи II – архивная запись с датой: "Подготовил Влад. Б. Шкловский. Июнь 1936"[83].

Вл. Б. Шкловский был действительно высокообразованным филологом старой выучки. По свидетельству младшего брата, он "учился все время, и каждую минуту употреблял на работу. Например, трамвай у него был отведен для португальского языка"[84]. Он переводил с латинского и старофранцузского, с современного французского и немецкого, со староиспанского. Работая у Марра, участвовал в занятиях и переводах группы кавказоведа К.Д. Дондуа (1891-1951) по памятникам древнегрузинской письменности (отрывки Евангелия от Матфея, Житие св. Григория Хандзсийского и др.)[85].

Наряду с этим была задумана большая работа по истории и теории перевода. Среди рукописных материалов к этой теме (выписок, черновиков

и библиографии), сохранившихся в архиве Виктора Шкловского[86], есть машинопись статьи (с невпечатанной латиницей) "Теория перевода" (37 стр. отд. пагинации)[87].

Прекрасное знание средневековых языков и литератур сочеталось у него с интересом к живым языкам. "Как филолог интересуюсь, в частности, новейшими образованиями живых языков", – пишет он в Автобиографии. Изучением живой речи он тоже занимался все время – и на фронте, и на Соловецкой каторге, используя свое вынужденное пребывание на русском Севере для полевых исследований местной речи. По выходе из лагеря он сделал доклад на Лингвистической секции Института сравнительного изучения литератур и языков Востока и Запада "О причинах сдвига ударения в архангельском говоре", в котором тенденцию к перемещению ударения ближе к первому слогу или на самый первый слог, объяснял влиянием "предшествующей по времени местной финской языковой среды", приводя параллели из западных языков и случаи их взаимного влияния[88].

Вторая половина 20-х годов – короткий просвет между двумя лагерями – был, судя по всему, самым интенсивным периодом в научной деятельности Шкловского. Оказавшись в академической среде и работая под руководством двух крупнейших ученых того времени, Н.Я. Марра и В.Н. Бенешевича, он сосредоточился на лингвистических исследованиях, занялся византинологией, много и со свойственной ему тщательностью и методичностью работал, но второй круг репрессий и второй срок на тяжелых землекопных работах в абсолютно чужеродной – по сравнению с Соловками – среде, очевидно, окончательно выбили его из колеи – он понял, что обречен.

Последний раз его арестовали 18 октября 1937 г. Ордер на арест был подписан начальником 4-го (секретно-политического) отдела УНКВД ЛО Г.Г. Карповым, который в 1943 г. будет назначен Сталиным председателем Совета по делам Русской Православной Церкви и останется на этой должности вплоть до своего увольнения в 1960 г.[89]. Отсюда со всей очевидностью следует, что начиная с 1918 г. Шкловского преследовали, прежде всего, именно за религиозные убеждения – за тот склад души, который Чуковский разглядел в его облике еще в 1914 году. Это был последний виток в curriculum vitae Шкловского-заключённого.

В 1937 г., в канун 20-летия Октябрьской революции, карательные органы, не отличавшиеся в этом отношении от всех других учреждений страны, гнались за количественными показателями; их работа была в значительной мере "кабинетной": они изучали прежние досье и перебирали свои картотеки в поисках жертв. На этот раз Вл. Б. Шкловскому было предъявлено обвинение в том, что он "создал террористическую группу из числа быв<ших> студентов высших богословских курсов, подготовив их к совершению террористических актов над руководителями ВКПб и Советского правительства", и по заданию польской разведки "выпускал и распространял рукописный контрреволю-

ционный журнал"[90]. Никаких документов, изобличающих эту "подрывную" деятельность, и "вещественных доказательств", изъятых при обыске, в деле нет, более того в справке отмечено, что изъятая при обыске личная переписка, уничтожена "путем сожжения" как не имеющая отношения к делу. Почти ровно через месяц, 19 ноября, подсудимый, "признавший свою вину полностью", был приговорен к высшей мере наказания, и 24 ноября 1937 г. приговор был приведен в исполнение. Место захоронения неизвестно.

Подлинного смысла формулировки "осужден на 10 лет без права переписки", которая сообщалась родственникам, никто тогда не понимал[91], и в 1939 году, после снятия Ежова и назначения на его место Берии, когда были проведены некоторые реабилитации, В.Б. Шкловский начал хлопотать об освобождении брата. Он обратился за поддержкой к ученым и писателям, которые знали брата десятки лет, и собрал отзывы о нем Ю.Н. Тынянова, Б.В. Казанского, В.Ф. Шишмарева, В.М. Жирмунского, О.Д. Форш и др. Жирмунский назвал Владимира Борисовича Шкловского "высококвалифицированным ученым, прекрасным знатоком романской филологии"[92].

А погиб он, когда ему еще не было 50-ти...

Примечания

1 Доклад о Вл. Б. Шкловском был сделан автором настоящей статьи на Девятых Тыняновских чтениях. (Резекне, 6-8 августа 1998), см. также публикации, указанные ниже, и электронную версию (© Л.Г. Степанова 2007) на сайте интернет–портала "Historia Linguisticae" (http://histling.nw.ru/magazine/journal_materials/stepanova_schklovsky.html), которая перепечатывается здесь с некоторыми дополнениями.

2 *Чуковский К.И.* Дневник: 1901-1929. М., 1991. С. 65.

3 *Шкловский Вл. Б.* [Рец.:] Н. Гумилев. Костер. Петербург; Берлин, 1922 // Книга и революция. 1922. № 7 (19); перепечатано: Николай Гумилев в воспоминаниях современников: Репринтное издание. М., 1990. С. 167-168 (1-е изд.: Париж; Нью-Йорк; Дюссельдорф, 1989).

4 См., в частности, публикацию А.Ю. Галушкина, где указан только год рождения, а вместо даты смерти стоит вопросительный знак: *Галушкин А.Ю.* Четыре письма Виктора Шкловского // Странник. 1991. № 2. С. 77. В 1997 г. на официальный запрос "Мемориала" Главный информационный центр (ГИЦ) МВД РФ (за подписью начальника Отделения Т.П. Селеверстовой) ответил, что "сведениями в отношении Шкловского Владимира Борисовича, 1889 г. р., урож. Санкт-Петербурга, не располагает" (11.03.97 № 34/3/3-336; оригинал этой справки находится у автора наст. статьи).

5 См.: Мартиролог // Вечерний Петербург. 1996. 18 июня. С. 2 (с опечаткой в фамилии – *Школовский*); см. также: Ленинградский мартиролог. 1937-1938. Т. 3: Ноябрь 1937 года. СПб., 1998. С. 456; там же опубликована заметка (*Степанова Л.Г.* О Владимире Борисовиче Шкловском. С. 547-549), в которой содержатся биографические сведения и краткая история его многочисленных арестов.

[6] Анкета, заполненная для "Словаря современников" 11 ноября 1928 года, сохранилась в фонде Густава Густавовича Бродерсена (РО РНБ. Ф. 103. Ед. хр. 172). На бланке рукою Вл. Шкловского приписано: "программа напоминает тип англ л<о>-амер<иканских> Who's Who!". Автобиография хранится в фонде Александра Григорьевича Фомина (РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. Ед. хр. 285).

[7] Это материалы следственных дел в Архиве УФСБ по СПб. и Ленингр. области, копии которых были предоставлены редакции "Ленинградского мартиролога". Приношу искреннюю благодарность редактору мартиролога и энтузиасту разысканий в данной области А.Я. Разумову, который познакомил меня с этими документами.

[8] *Шкловский Виктор.* Жили-были. М., 1966. С. 15; ниже (на с. 27) он уточняет: "на углу Надеждинской и Саперного" (см. ниже).

[9] Там же. С. 16-17.

[10] "Лекторами" и по сей день в западноевропейских высших учебных заведениях называются преподаватели иностранных языков, которые ведут практические занятия.

[11] РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. Ед. хр. 285. Л. 1.

[12] Пока что нам удалось уточнить только время пребывания Шкловского в Гренобле; он записался на 1-й летний семестр 1908 г. (с 1 июля по 31 окт.), но фактически пробыл там всего один месяц – с 15.07 по 15.08.1908 г. В списке иностранных студентов из России (589 чел.) его имя значится под № 69. Директор Гренобльского архива (Archives départementales de l'Isère) г-жа Элен Вьяле (Hélène Viallet) любезно переслала нам Программу курсов интересующего нас семестра, но документами, по которым можно было бы установить, какие именно лекции и занятия посещал тот или иной студент, Архив не располагает. За помощь в получении этих сведений я благодарна директору Франко-Российского центра гуманитарных и социальных исследований (Москва) Валери Познер.

[13] Из других периодических изданий, где в разное время печатались его статьи, названы "Русская школа", "Вестник школы", "Литературные записки", "Книжный угол", "Летопись" (1916, 1917) и др.

[14] Неофилологические опыты. Пг.: Типография И.В. Леонтьева, 1915.

[15] О деятельности Общества см.: *Петров Д.К.* Двадцать пять лет жизни Неофилологического Общества (1885–1910) // Записки Неофилологического Общества. Вып. IV. 1910. С. 1-12. Вл. Шкловский был принят в действительные члены Общества (при единогласном голосовании) в январе 1913 г. (см.: Протоколы заседаний Неофилологического общества за 1913 г. // Записки Неофилологического Общества. Вып. VII. 1914. С. 67; также: *Бовкало А.А.* Владимир Борисович Шкловский // Петербургские чтения 97. Материалы Энциклопедической библиотеки "Санкт-Петербург – 2003". СПб., 1997. С. 197.

[16] Протоколы этого заседания не были опубликованы, т. к. 8-й выпуск "Записок Неофилологического Общества" (1915 г.) был посвящен 25-летию научной деятельности проф. Ф.А. Брауна, а со следующего года журнал перестал издаваться. Содержание докладов, рекомендованных к печати, в протоколах обычно не пересказывалось, но приводились фамилии выступавших и их критические замечания. Статья Шкловского называется "Fra Jacopone da Todi (XIV ст.) и его laude". Биографических сведений о Якопоне да Тоди (1230/36-1306) в то время было известно

очень мало, не была установлены даже дата его рождения; возможно, поэтому автор относит его творчество к XIV столетию. Это, насколько мне известно, первая работа на русском языке о лаудах Якопоне, но ссылок на нее в работах отечественных итальянистов о раннем периоде истории итальянского языка и литературы мне не встречалось.

[17] В примечании Шкловский поясняет, что так в просторечии называется Лейпцигская выставка книг и графических искусств (Buchgewerbe und Graphik Ausstellung), на которой он был в июле 1914 г.

[18] В этом же году вышел его перевод с немецкого работы Пауля Ладевига (P. Ladewig, 1858-1940) "Катехизис библиотечного дела" (Филологические записки. 1915. Вып. IV-VI и отд. оттиск: Воронеж, 1915).

[19] *Граммон М.* Звук как средство выразительности речи. Пер. с фр. Влад. Б. Шкловского // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 51-60.

[20] *Нироп К.* Звук и его значение. Пер. с фр. Влад. Б. Шкловского // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 61-71. Как отмечает М.И. Шапир, из этих монографий были переведены именно фрагменты, посвященные вопросам "звукосимволизма", см.: *Шапир М.И.* "Грамматика поэзии" и ее создатели (Теория "поэтического языка" у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона) // Известия АН СССР. СЛЯ. Т. 46. 1987. № 3. С. 226. Оба перевода перепечатаны в хрестоматии: *Воронин С.В.* Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании (Очерки и извлечения). Л., 1990. С. 142-146; 175-178.

[21] *Шкловский Вл.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. II. С. 87-94.

[22] Фельетон. Сборник статей под ред. Ю. Тынянова и Б. Казанского. Л.: Academia, 1927.

[23] *Шкловский Вл.* Литературный опыт (essai) в его формальном окружении // Новый Леф. 1927. № 7. С. 39-47. Вл. Шкловский принял участие в дискуссии о советском фельетоне, которая проходила в Доме Печати в 1926 г.; материалы печатались в газ. "Журналист"; см. статью: *Шкловский Вл.* Фельетон как литературная форма (Историческая справка) // Журналист. 1926. № 5. С. 30-34.

[24] В архиве Виктора Шкловского сохранились переводы Вл. Б. Шкловского с французского двух статей о Достоевском: Жорж Занд и Достоевский. Сообщение по проблемам литературных заимствований (*Brinken A. v. d.* George Sand et Dostoewskij. Contribution aux problèmes des emprints littéraires // Revue de littérature comparée. Vol. 13. 1933. N. 4. P. 623-629 – РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 921 (автограф, 12 лл.)) и статья из того же журнала: *Messac R.* Bulwer Lytton et Dostoewskij (Vol. 6. 1926. N. 4) . – Там же. Ед. хр. 919 (автограф, 31 лл.).

[25] *Бовкало А.А.* Указ. соч. С. 198; Он же. Последний год существования Петроградского богословского института // Минувшее. Вып. 24. СПб., 1999. С. 484-549.

[26] *Данте Алигьери.* "De vulgari eloquio" ("О народной речи"). 1321 г. – 1921 г. Перевел Владимир Б. Шкловский. Пг., 1922; на контртитуле то же по-латински с добавлением "адъюнкт-профессор Педагогического института им. А.И. Герцена": Dantis Alighierii. "De vulgari eloquio" sive idiomate libri duo. 1321 – 1921. Transtulit et adnotavit Waldemarus B. Schklovsky, prof. adjunctus Instituti Paedagogici A.I. Hertzen. Petropoli, 1922. См. рец. Л.Н. Лунца – Книга и революция. 1922. № 6 (18). С. 51-52. На экземпляре, находящемся в библиотеке ИЛИ РАН, имеется дарственная надпись

профессору М.Г. Долобко (1884-1935). Глава из этого перевода "О различиях стиля у тех, кто пишет поэтические произведения" (гл. IV, с. 47-50) перепечатана в: Хрестоматия по теории литературы. Пособие для студентов. Составитель Л.Н. Осьмакова. М.: Просвещение, 1982. С. 92-93. Трактат здесь ошибочно датирован 1321 г. (составительница хрестоматии, видимо, приняла даты жизни Данте за время работы над произведением); общепринятая датировка этого незаконченного трактата: 1304-1305 гг.Издание это давно стало библиографической редкостью (см. теперь на сайте интернет-портала "Historia Linguisticae": http://histling.nw.ru/linguists/D/Dante/dante_de.html). Там же краткая энциклопедическая статья о самом трактате: *Степанова Л.Г.* Трактат Данте "О народном красноречии": теория vulgare illustre // http://histling.nw.ru/linguists/D/Dante/stepanova_dante.html/view?searchterm=.

[27] Указание на то, что этот "отличный перевод" вышел без аппарата, содержится в рецензии (без подписи), напечатанной в 1922 г. в берлинской газ. "Дни" (в разделе "Библиография"): "Появление этого нужного перевода порадует не только филологов, но и всякого, кто чтит память великого флорентинца. Очень жаль, что вводная статья и хотя бы краткие комментарии отсутствуют и продолжают пока покоиться в рукописях". Рецензия, с которой меня любезно ознакомил Р.Д. Тименчик, еще должна быть внимательно прочитана и по возможности обследована на предмет авторства, обстоятельств публикации и т. д. Местонахождение рукописи Шкловского неизвестно; все мои попытки разыскать эту статью до сих пор не увенчались успехом. Из советских романистов больше всего внимания этому трактату Данте уделил Р.А. Будагов. Сошлемся только на последнюю прижизненную публикацию его статьи "Данте о литературном языке" (*Будагов Р.А.* Писатели о языке и язык писателей. М., 1984. С. 164-179), которая примечательна тем, что автор, как и в прежних своих статьях, ссылается на перевод, "выполненный В.Б. Шкловским", как на единственный существующий по-русски, хотя и сетует, что он "излишне архаизированный"; новый перевод Ф.А. Петровского (см.: *Данте Алигьери.* Малые произведения. Изд. подготовил Н.И. Голенищев-Кутузов. М.: Наука (Лит. памятники), 1968. С. 270-304; комм.: с. 567-589) в статье 1984 года не упоминается. Об объеме научного комментария, необходимого для понимания этого небольшого (и к тому же незаконченного) теоретического сочинения Данте, можно судить по новейшему критическому изданию (с параллельным итальянским переводом): *Dante Alighieri.* De vulgari eloquentia. A c. di P.V. Mengaldo // La letteratura italiana. Storia e testi. Vol. 5, t. 2. Milano; Napoli, 1979. P. 3-237; анализ Дантовой концепции языка см.: *Степанова Л.Г.* Итальянская лингвистическая мысль XIV-XVI вв. СПб., 2000. С. 9-140 (библиография: с. 446-460).

[28] См. библиографию за 1921 и 1922 г. по указателю: Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762-1972 / Сост. В.Т. Данченко. М., 1973.

[29] Доклад "Дантовский юбилей в России: 1921 год" был прочитан автором настоящей статьи на конференции «Пушкин, Гоголь, Петроний, Данте: "Римские каникулы" в русской и мировой литературе» (Пушкинские горы, 14-18 сентября 2005).

[30] *Шкловский Влад. Б.* Русские переводы Данте // Жизнь искусства. 1920. 14 мая (№ 451).

[31] *Шкловский Вл.* Искусство разговора во Франции // Жизнь искусства. 1919. 31 дек. (№ 331).

[32] В Первую мировую войну Шкловский был призван в армию; сначала он служил солдатом, а с 1915 г. – переводчиком в главном управлении Генерального штаба (*Бовкало А.А.* Владимир Борисович Шкловский. С. 197).

[33] Местонахождение рукописи неизвестно. Более счастливую судьбу имел перевод этого памятника, законченный тоже в 1922 г. Д.К. Петровым. После его смерти редактированием рукописи занимался Б.А. Кржевский (1887-1954), а после него работу закончил Г.В. Степанов (см.: *Хуан Мануэль.* Граф Луканор / Пер. с исп. Д.К. Петрова. М.; Л., 1961). Вл. Б. Шкловский называл себя учеником Петрова, в этой связи представляется несколько странным, что "учитель" и "ученик" переводили один и тот же текст одновременно и независимо друг от друга; если бы работа была совместной, Вл. Шкловский, несомненно, отметил бы соавторство, но на бумажном переплете русского перевода трактата (с. 4), вышедшего еще при жизни Д.К. Петрова, указано так: Перевод с комментариями Don Juan Manuel ("Conde Lucanor"), средневековых поэтов: Bertran de Born, Conon de Béthun, Walter von der Vogelweide.

[34] Из сохранившихся в рукописи работ укажем две небольшие статьи, предназначенные для издававшейся А.Г. Фоминым в 1918 г. в Петрограде литературной газеты "Ирида": «50-летие "Universal Bibliothek"» и "О литературном успехе на Западе и в России" (РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. Ед. хр. 124, л. 136 и 227-230). В юбилейной заметке о немецкой "Всеобщей Библиотеке" приводятся интересные данные о тиражах ее изданий: лидирует в этом перечне Гете (15 млн. экз.), из русской переводной литературы на первом месте Горький (420 тыс.), за ним – Чехов (333 тыс.), Достоевский (259 тыс.); переводов Данте – 150 тыс.

[35] В соответствии с самоопределением "формалистов" (В.Б. Шкловский и Б.М. Эйхенбаум), которые предпочитали называть свой метод "морфологическим". См., в частности: *Чернов И.* Морфологический (формальный) метод в литературоведении (историко-библиографическая справка) // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976. С. 5-14.

[36] Новые литературные науки // Жизнь искусства. 1922. 11 апреля. № 15 (838). С. 3.

[37] Там же.

[38] *Шкловский Вл.* Декламация Блока // Жизнь искусства. 1922. 9 мая. № 18 (841). С. 2.

[39] *Шкловский Вл.* Декламация на французском языке // Жизнь искусства. 1919. 30-31 окт. (№ 280-281). С. 2; Он же. Французская декламация // Жизнь искусства. 1920. 17 февр. (№ 373). С. 3.

[40] См.: *Шкловский Вл.* Итальянский духовный театр эпохи Возрождения // Жизнь искусства. 1919. 4-5 ноября (№ 284-285). С. 2; Он же. Французский средневековый театр // Жизнь искусства. 1919. 11 ноября (№ 289). С. 3; Он же. Поэзия Испании и Англии в эпоху Возрождения // Жизнь искусства. 1919. 15-16 ноября (№ 293-294). С. 2-3.

[41] Статья печаталась в двух номерах газеты: Жизнь искусства. 1919. 31 дек. (№ 331; ошибочно подписана: Виктор Шкловский) и 1920. 10-11 янв. (№ 333-334). С. 2-3 (с исправлением ошибки).

[42] См., например, его заметку: К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 430-438.

[43] См. новейшую монографию: *Craveri B.* La civiltà della conversazione. Milano: Adelphi, 2001 (La collana dei casi, 48) и нашу рец.: Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 65. 2006. № 1. С. 57-59.

[44] Об этой стороне биографии Шкловского см. уже упомянутую в примеч. 15 и др. статью А.А. Бовкало, с. 196-199.

[45] Указано на одной из его визитных карточек (РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 2. Ед. хр. 577. Л. 9).

[46] См. более подробно: *Антонов В.В.* Приходские православные братства в Петрограде (1920-е годы) // Минувшее. Вып.15. М.; СПб., 1994. С. 424-445.

[47] В 1928 г. он предлагал Г.Г. Бродерсену включить в его Словарь таких, несомненно, заметных исторических личностей, как архиепископ Илларион Троицкий и епископ Иннокентий Тихонов, и сообщал их адреса. С архиепископом Иларионом (в миру Василий Александрович Троицкий, 1866-1929; канонизирован 10 мая 1999 г.) Шкловский был вместе на Соловках. С о. Иннокентием (Борис Дмитриевич Тихонов, 1889-1937), своим ровесником, он был, видимо, знаком еще по Духовной Академии – тот окончил ее в 1915 г., в 1922-1925 гг.находился в ссылке (сначала в Архангельской губ., затем в Туркестане), в последний год жизни был архиепископом Харьковским, расстрелян в ноябре 1937 г.

[48] Сведения о нем имеются на сайте "Расстрелы в Москве" (http://mos.memo.ru/shot-3.htm): Кюрц-Гедройц Илья Романович. Род.1.08.1873 г., Париж, русский, б/п, обр. высшее, корреспондент иностранного отдела Госбанка, прож.: г. Москва, Б. Афанасьевский пер., 12-2; арестован 26.08.1930, обвинен в шпионской и к.-р. деятельности и приговорен Коллегией ОГПУ 25.04.1931 к высшей мере наказания, расстрелян 29.04.1931.

[49] ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 540. Л. 4. Документ называется "Сводный отчет о личной научной работе в 1925/1926 году" – машинопись со вставками от руки (6 лл.); в нем отмечается и работа в других учреждениях, в частности в Научно-исследовательском институте сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока, где Вл. Шкловский был избран научным сотрудником II категории в связи с собиранием "Материалов к составлению словаря новейших органических образований современной русской речи послереволюционного периода" (собрано ок. 2000 новых языковых фактов).

[50] См.: Из деятельности Яфетического Института за время с 1 марта 1925 по 1 апреля 1926 года // Яфетический сборник / Recueil japhétique. 1926. Вып. IV. С. XIV-XV.

[51] ПФА РАН Ф. 77. Оп. 1. Д. 23. Л. 90. См. также: *Марр Н.Я.* Предисловие // Языковедные проблемы по числительным, I. Л., 1927. С. V-XIII.

[52] *Шкловский Владимир Б.* Числовое значение 'яйца' в романо-германском // Языковедные проблемы по числительным. С. 130-134 (статья датирована 1925 г.).

[53] Шарль Дюканж (Charles Du Cange / Ducange, 1610-1688), французский историк-медиевист, филолог, византинист и лексикограф, составитель нескольких словарей, из которых ценнейшими являются глоссарий средневековой латыни (Glossarium mediæ et infimæ latinitatis, 1687, 3 vol. in-fol.; парижское изд. 1937-1938 в 8 тт.) и среднегреческого языка (Glossarium mediæ et infimæ græcitatis, 1688, 2 vol. in-fol.); из исторических трудов бенедиктинского монаха назовем "Историю Константинополя при французских императорах" (Histoire de l'Empire de Constantinopole sous les empereurs français, 1657) и "Историю Византии" (Historia byzantina,

1680, in-fol.); многие из трудов Дюканжа остались в рукописи (например, "География французских провинций").

[54] См.: *Барышина О.А.* Русско-Византийская историко-словарная комиссия: Историческая лексикография в отечественном византиноведении 1920-х годов // Византийский временник. 2004. Т. 63. С. 195-205; *Казанский Н.Н.* Проект "Дополнений к Словарю Дюканжа" // Филология. Русский язык. Образование. Сб. статей, посвященный юбилею проф. Л.А. Вербицкой. СПб., 2006. С. 107-113.

[55] См.: О судьбе Владимира Борисовича Шкловского (два письма Виктора Шкловского В.Ф. Шишмареву) / Публ. Л.Г. Степановой и Д.В. Устинова, предисл. и примеч. Л.Г. Степановой // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения акад. В.М. Жирмунского. СПб., 2001. С. 31.

[56] Типография, в которой была напечатана эта брошюра, находилась в том же доме, где жил Шкловский (ул. Маяковского, бывш. Надеждинская, д. 33); дом не сохранился. Проспект Словаря Вл. Шкловского "в виде листовки" упоминается А.А. Реформатским в предисловии к словарю Вахека (*Вахек Й.* Лингвистический словарь Пражской школы / Под ред. и с предисл. А.А. Реформатского. М.: Прогресс, 1964. С. 6).

[57] Так, например, в почтовой открытке Вас. Вас. Гиппиусу от 7 мая 1927 г. он пишет (в Пермь на адрес университета): "Не имеется ли у Вас хотя бы на карточках собственного указателя к терминам и их объяснениям, и терминам, как своим, так и чужим, упомянутым Вами в В<аших> многочисленных язык<оведческих> работах. Желательно бы получить хотя бы рукописный список В<ашей> терминологии или даже список с текстуальными пояснениями – таковой давно составляю, но лишь по ром. герм. филологии!" (РО ИРЛИ. Ф. 47. Оп. 3.Ед. хр. 71). С такой же просьбой он обращался к К.А. Сюннербергу (Эрбергу) в феврале 1929 г. и, судя по всему, тот обещал предоставить ему две таблицы своих терминов (РО ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 293).

[58] По подсчетам Шкловского, одних новых терминов, введенных Марром до 1927 г., имеется ок. 165; сохранился "Дополнительный список научных терминов, введенных в обращение Н.Я. Марром или получившим новое у него практическое применение" (ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 543).

[59] В качестве прецедента автор ссылается на так и не осуществленную к этому времени идею немецкого словаря лингвистической терминологии, высказанную в свое время К. Бругманном (1-й выпуск вышел несколько десятилетий спустя, в 1960 г.), но не упоминает "Грамматический словарь" Н.Н. Дурново (М.; Пг.: Изд-во Л.Д. Френкеля, 1924), на который в 1924-1925 гг.появились рецензии Булаховского, Гавранека, Мейе и др. (см.: *Дурново Н.Н.* Грамматический словарь: Грамматические и лингвистические термины / Сост., вступит. ст., послесл. и примеч. О.В. Никитина. М.: Флинта; Наука, 2001. С. 137-142). Видимо, Шкловский опасался ссылаться на "невозвращенца" Дурново и готовил свой проспект до переезда Дурново в Минск или до того, как узнал об этом. В СССР о необходимости создания словаря, который бы учитывал терминологию зарубежной лингвистики, заговорили в начале 60-х гг.(после выхода словаря Ж. Марузо в переводе с французского), ср.: *Ахманова О.С., Веселитский В.В.* О современной лингвистической терминологии (*Письмо в редакцию*) // Лексикографический сборник. Вып. V. М., 1962. С. 167-168. Обширную библиографию словарей лингвистических терминов

(с учетом сетевых ресурсов) см.: *Иванов А.* Словарь фонетико-морфологической терминологии (лат., др.-греч., англ., нем, франц.). М.: Academia, 2005. С. 1173-1175.

60 *Шкловский Вл. Б.* О Словаре лингвистической терминологии. С. 4.

61 ПФА РАН. Ф. 77. Оп. 3. Д. 67.

62 ПФА РАН. Ф. 26. Оп. 3. Д. 9/36. Л. 6. За предоставленные материалы я благодарна сотруднику Архива О.А. Барыниной; они не вошли в ее уже напечатанную журнальную статью, а книга, в которой они используются, еще не опубликована: *Барынина О.А.* Русско-византийская историко-словарная комиссия (из научного наследия 1920-х годов). СПб.: Алетейя, 2008 (в печати).

63 Это подтверждается и документами архива Ленинградского отделения Ин-та языкознания (ПФА РАН. Ф. 77): Вл. Б. Шкловского нет в списке штатных сотрудников ЯИ.

64 Эта сторона личности Н.Я. Марра, его деятельность как организатора науки и отношение к научным работникам обычно не попадают в поле зрения историков лингвистики, которых больше интересует развенчание марровской теории и изучение пагубного влияния марризма на развитие советского языкознания. Между тем такие крупные ученые, как О.А. Добиаш-Рождественская, которая много лет работала под его началом (Марр был директором Публичной библиотеки в 1924-1930 гг.) и отнюдь не разделяла его теорий, сохранили о нем самые теплые воспоминания. Интересные "опыты" биографий ученых (О.А. Добиаш-Рождественской, И.М. Гревса, П.М. Бицилли и С.Ф. Ольденбурга), основанные на богатейших архивных материалах (а не только на анализе их научного наследия), содержатся в двух новых книгах петербургского историка Б.С. Кагановича: 1) Сергей Федорович Ольденбург. Опыт биографии. СПб.: Феникс, 2006; 2) Русские медиевисты первой половины XX века. СПб.: Гиперион, 2007. Как мы видим на примере Вл. Б. Шкловского, Марр привлекал к работе талантливых и преданных науке ученых, невзирая на анкетные данные, и когда, например, комиссия по чистке кадров, работавшая в ГПБ в 1930 г., вменила в вину руководству социальный состав научных сотрудников библиотеки ("большинство из бывших дворян, чиновников, купцов <...>, много также выходцев из духовной среды") и приняла ряд решений, противоречащих его установкам, он подал в отставку и ушел с поста директора (*Вольфсон Л.Б.* От Корбийского скриптория до века Просвещения. Из истории изучения западноевропейской культуры в России. СПб.: Феникс, 2008. С. 14).

65 ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 539. Л. 1; автограф, подчеркнуто автором. Шкловский имел обыкновение разбивать письма на "пункты" и нумеровать их; при цитации здесь мы опускаем арабские цифры этих пунктов. Полный текст письма опубликован в сб. в честь Г.Г. Суперфина (в печати).

66 Редакция словаря "Тезаурус латинского языка" (TLL) находилась в Мюнхене; в своих записях Вл. Б. Шкловский отмечает, что обязан двум сотрудникам редакции несколькими библиографическими справками по теме Germania Romana, которые он получил в письмах от 16 июня и 7 сент. 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 922. Л. 262).

67 ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 539. Л. 1об.

68 ПФА РАН. Ф. 77. Оп. 3. Д. 64 и 65.

69 РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 922.

[70] Протокол заседаний Совета ЯИ № 4 от 28 мая 1927 г. (ПФА РАН. Ф. 77. Оп. 1. Д. 3. Л. 119). Поручаемые задания, чаще всего одно на целый год, оплачивались в размере от 30 до 100 руб. за каждое (Там же. Д. 34. Л. 128); за составление библиографии по басковедению Вл. Б. Шкловскому было ассигновано 150 руб. Этой библиографии обнаружить не удалось; сохранился его Отчет о библиографических работах по романо-германской периодике (ПФА РАН. Ф. 77. Оп. 3. Д. 66).

[71] Сохранился один любопытный документ (от 15 октября 1929 г.) – Список сотрудников, желающих выписывать научную литературу из-за границы, в котором фамилии распределены по трем категориям: штатные сотрудники, внештатные аспиранты, прикомандированные к ЯИ, и лица, постоянно принимающие участие в работах ЯИ. В этой последней категории значится только одна фамилия – Вл. Б. Шкловский (ПФА РАН. Ф. 77. Оп. 1. Д. 34. Л. 146).

[72] ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 541 (15 лл.); тезисы и текст доклада (машинопись с пометами от руки) – Там же. Ед. хр. 542 (25 лл.). Из работ по романистике, сохранившихся в фонде ЯИ, укажем рукопись под названием "О кельтско-романских скрещениях" (ПФА РАН. Ф. 77. Оп. 3. Д. 68). Подробный анализ этих и других работ выходит за рамки настоящего очерка: надеюсь обратиться к этим материалам в недалеком будущем.

[73] РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. Ед. хр. 285. Л. 2об.

[74] Достаточно вспомнить, например, Дантовский семинарий И.М. Гревса, объявлявшийся пять раз в течение 1910-1923 гг., или его же семинарий по Августину в 1912-1915 гг., которые всегда собирались у него дома (см.: *Каганович Б.С.* Русские медиевисты первой половины XX века. С. 37, 41).

[75] "Нелегальные связи" с русской научной эмиграцией инкриминировали В.Н. Бенешевичу; он был арестован в ноябре 1928 г. и приговорен к заключению в концентрационный лагерь на Соловках сроком на три года. В 1937 г. его постигнет та же участь, что и Вл. Б. Шкловского (см.: *Медведев И.П.* Петербургское византиноведение: Страницы истории. СПб.: Алетейя, 2006. С. 277, 292).

[76] На одной из его визитных карточек указано: член Universala Esperanta Asocio (U.E.A.) (РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 2. Ед. хр. 577. Л. 9).

[77] В.А. Пяст (1886-1940) оставил воспоминания о Д.К. Петрове как о прекрасном лекторе и изумительном эрудите. «Наука была его единственной страстью, но это еще не такая большая редкость: для Петрова была она и единственным времяпрепровождением. Особенно характерно это сказалось в последние годы его жизни. В страшном холоде, – более страшном, чем голоде, – он, живя в Озерках на даче, все стены которой были уставлены шкапами и полками с книгами (он собрал значительную библиотеку по вопросам, близким своей специальности и на различнейших языках), в этой своей библиотеке проводил он почти все свое свободное от чтения лекций время исключительно в работе над своими фолиантами <...> В довольно позднем возрасте изучил он арабский язык, – и главную часть своего времени отдавал в эти годы именно "арабскому чтению". В свете его Д. К. Петрову совершенно иначе представились западноевропейские литературы, особливо же испанская, которой посвятил он себя с самого раннего возраста по преимуществу. Как говорят компетентные лица, он подошел к очень важным открытиям в связи этих вопросов, – но заметки его не разобраны, за отсутствием соответственных ему по эрудиции продолжателей его студий». Пяст вместе с Вл. Шкловским

("выбравши<м> себе ученую стезю") посещали семинарий Петрова (см.: *Пяст Вл.* Встречи. Вступит. статья, подготовка текста и коммент. Р. Тименчика. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 115).

[78] По статье "шпионаж", как известно, шли эсперантисты, и, по семейным воспоминаниям Шкловских, Владимир был арестован именно как эсперантист.

[79] Сведения извлечены из следственного дела: Арх. УФСБ по СПб. и Ленингр. обл. П-64820. Т. 1.

[80] *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского // Лит. обозрение. 1990. № 6. С. 101. Видимо, раньше всего Виктор Шкловский поведал об этой встрече на Беломорканале не своему московскому окружению, а иностранке, которая училась в Москве в конце 70-х гг., ныне известной итальянской славистке Серене Витале; эпизод этот описан в ее воспоминаниях "Жил-был СССР", которые много лет спустя она публиковала по частям в газете "Республика". По словам Виктора Шкловского, они не виделись с братом с 1919 г., так как бывший преподаватель Духовной Академии и бывший правый эсер, бежавший от ГПУ за границу, могли – оба – скомпрометировать друг друга. Увидев Владимира среди заключенных, младший брат осмелился только спросить вполголоса: "Ты меня узнаешь?" и дал ему пачку папирос (*Vitale S.* C'era una volta l'URSS // La Repubblica. 19 agosto 1997). Серене Витале приходилось восстанавливать свои беседы с В.Б. Шкловским по памяти, т. к. пленки были размагничены на границе; она хранит эти пустые бобины как "памятник" той эпохи (однако номера двух "Жигулей", которые постоянно дежурили у дома писателя во время ее посещений, она запомнила на всю жизнь, т. к. это стоило ей нескольких переломов). О самих беседах см.: *Šklovskij Viktor.* Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale. Editori Riuniti, 1979.

[81] *Галушкин А.Ю.* Указ. соч. С. 77. Пользуюсь случаем исправить досадную опечатку в ссылке на эту работу в нашей статье (указанной в примеч. 55) и еще раз извиниться перед автором публикации.

[82] Эти сведения приводятся в записке Шкловского "Ко всякому пользующемуся", приложенной к рукописи Веселовского, – автограф (РО ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 5. Ед. хр. 37. Л. 198).

[83] Там же. Л. 72.

[84] О судьбе Владимира Борисовича Шкловского... С. 34. О себе в том же 1940 г. В.Б. Шкловский пишет Шишмареву: "А я, дорогой профессор, пропустил время для академической учености. Мне сорок семь лет и все еще жаль" (Там же. С. 31).

[85] ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 540. Л. 6.

[86] РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 920. 140 лл.

[87] Там же. Л. 96-129. На последней странице брошюры "О Словаре лингвистической терминологии" указана заготовленная в рукописи статья "Понимание перевода в различные историко-литературные эпохи".

[88] ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 6. Ед. хр. 540. Л. 3. Рукопись статьи, как отмечает Вл. Шкловский в этом Отчете (см. примеч. 49), была "принята редакцией одного западного научного журнала". К сожалению, выяснить, для какого журнала она предназначалась и была ли опубликована, пока не удалось.

[89] Сведения сообщены А.Я. Разумовым.

[90] Арх. УФСБ по СПб. и Ленингр. обл. П-63469. Т. 1. Л. 32.

[91] В 1939 г. В.Б. Шкловский писал матери в Ленинград: "Володю, очевидно, осудили без права переписки, и поэтому справок о нем не дают" (*Галушкин А.Ю.* Указ. соч. С. 77).

[92] А.Ю. Галушкин приводит в статье выдержки из этих писем и указывает место хранения оригиналов: ЦГАЛИ (ныне: РГАЛИ). Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 1030. К сожалению, в настоящее время архив В.Б. Шкловского временно недоступен.

Рашит Янгиров

РОМАН ЯКОБСОН В ОТДЕЛЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА (НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ)*

Этой работой завершается публикация документов Р.О.Якобсона, выявленных нами в бумагах московского Отдела изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса[1] – из той их части, что хранятся в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ)[2]. Прежде всего, эти материалы уточняют и дополняют автобиографическое свидетельство Якобсона о службе в этом учреждении:

"В Москве я поступил в Отдел изобразительных искусств Наркомпроса (ИЗО), где работал у Брика[3]. Ося относился к моей работе очень благожелательно. Если я считал более важной ту работу, которую я делаю дома, если я пропускал два-три дня – он <не возражал>[4]. Я назывался ученым секретарем, помогал в издательских вопросах.

Литературно-издательская секция ИЗО[5] должна была выпустить энциклопедию[6]. Во главе секции стоял Кандинский[7], работал там Шевченко[8] и итальянец Франкетти[9], который потом эмигрировал в Италию. Брик и я участвовали на редакционном заседании[10], где обсуждались издания секции[11] и, в частности, эта энциклопедия. Некоторые к ней горячо относились – Кандинский тогда написал свою автобиографию и многие писали разные статьи. <...> В Петрограде уже выходило "Искусство коммуны", и решили, что надо издавать газету в Москве[12] <...>"[13].

Безусловно, главной находкой следует считать личное дело Якобсона, как известно, прослужившего в ИЗО с середины апреля по середину сентября 1919 г. в качестве ученого секретаря отдела. В деле отложился экземпляр (недатированный) его заявления о приеме на службу, текстуально, служебными пометками и маргиналиями идентичный тому, что был опубликован нами ранее[14]. За ним следует самый ценный документ – личная анкета сотрудника, заполненная Якобсоном при поступлении на службу. Она может быть дати-

---

* Публикатор выражает глубокую признательность Х.Барану (Олбани), Б. Янгфельдту (Стокгольм), С.Гиндину, и О. Багмет (Москва) за ценные советы и биобиблиографические справки.

рована серединой апреля 1919 г. Воспроизводим ее полностью, раскрывая в угловых скобках сокращения:

АНКЕТА

Фамилия
Якобсон
Имя
Роман
Отчество
Иосифович
Отдел
Изобразительных Искусств
П/отдел и т. п. ——[15]
Какую должность занимает
ученый секретарь
С какого времени
с 15-го апреля
Оклад ——[16]
Ранее занимавшиеся в Комитете должности
консультант Отдела Реформы Школ и оставленный при Моск<овском> Госуд<арственном> Унив<ерситете>
Общее образование
ист<орико-> филологический фак<ультет> Моск<овского> Госуд<арственного> Унив<ерситета>
Профессия (специальность)
филолог
Семейное положение ——
Прежняя служба
помимо вышеперечисленных должностей в Ком<иссариате> по Нар<одному> Просв<ещению> сотрудничал в "Этнографическом Обозрении" и в "Известиях II < Отд.> Академии Наук", состою хранителем архива Моск<овской> Диалектол<огической> Комиссии при Российской Академии Наук, сотрудником при Архиве и библиотеке этнографич<еского> отделения Общества любителей Ест<ествознания>, Антр<опологии> и Этнографии и председателем Моск<овского> Лингвистического кружка
Рекомендация:
а) профессиональные аттестаты лиц, учреждений, свидетельства о профессиональном образовании или рекомендации известных лиц
удостоверение, выданное Моск<овским> Госуд<арственным> Университетом и удостоверение, выданное Обществом любителей Ест<ествознания>, Антроп<ологии> и Этн<ографии>

б) общественно-революционная —
в) партийная —
г) революционных организаций —
д) личные —
Адрес служащего
Лубянский проезд, д. 3, кв. 11
Подпись служащего
Роман Якобсон[17].

Кроме этого, в личном деле Якобсона отражен и финальный этап его службы:

Заведующему Отделом Изобразительных Искусств

Прошение

Прошу дать мне отпуск до восстановления здоровья на основании прилагаемого при сем медицинского свидетельства.

Роман Якобсон
18-ого июля 1919 г.[18]

К заявлению приложена медицинская справка:

Свидетельство

Выдано сие тов. Роману Иосифовичу Якобсону в том, что после перенесенного им сыпного тифа нервная его система пришла в полное расстройство, что вызывает необходимость продолжительного отдыха с полным прекращением всякой умственной работы, что подписью и приложением печати удостоверяю[19].

Москва 17 июля 1919 г.
Dr. Г.Гурьян[20].

Отпуск ученому секретарю ИЗО был предоставлен тогда же, но оформлен, по всей вероятности, задним числом:

В отдел личного состава

"Настоящим Отдел Изобразительных Искусств сообщает об увольнении в отпуск сотрудников:
Т.Н. Андриевская с 22-го июля по 7-е августа
Ф.Н. Захаров с 16-го июля по 1-ое августа
Р.О. Якобсон с 18-го июля по 15-ое августа
Б. Королев с 7-го августа по 24-ое августа.
Заведующий Отделом <подпись>
Секретарь <подпись>[21].

Как видно, сроки вакации совпадают со временем совместной жизни Якобсона, Маяковского и Брика на даче в Пушкино – весьма плодотворного в творческом отношении периода для ее участников[22]. Каких-либо бумаг, указывающих на то, что ученый секретарь ИЗО вернулся на службу по окончании отпуска, в личном деле не имеется. Скорее всего, его принадлежность к этому учреждению стала номинальной, что было задокументировано через два месяца:

В подотдел личного состава

19 сентября 1919 г.
№ 4458

Отдел Изобразительных Искусств в НКП сообщает, что ученый секретарь Р.И. Якобсон уволен с 15 сентября согласно поданному им заявлению.

Заведующая Личным составом <М.В.>Вышеславцева[23].

К сожалению, нам не удалось обнаружить материалы, отражающие участие Якобсона в делах ИЗО после мая 1919 г. Поиски новых документов и свидетельств о последних месяцах московской жизни Якобсона перед отъездом в Ревель (Таллинн) следует продолжать в круге его ученого и частного общения, принимая во внимание возможность контактов на советских службах[24].

Примечания

1 См.: Новые материалы к биографии Р.О. Якобсона / Публ. Р.М. Янгирова // М-95-96. С. 318-319. Эти материалы не учтены автором фундаментального исследования: *Крусанов А.* Русский авангард. Футуристическая революция. 1917-1921. Т. 2. Кн. 1. М., 2003.

2 Другая часть материалов ИЗО хранится в РГАЛИ.

3 Здесь же укажем, что консультантом отдела ИЗО по финансовой части несколько месяцев 1919 г. прослужил Лев Гринкруг (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 99. Л. 4); некоторое время делопроизводителем канцелярии ИЗО проработала Фрида Германовна Брик (Там же. Ед. хр. 238. Л. 1), ушедшая со службы по беременности 27 декабря 1920 г. (Там же. Ед. хр. 170. Л. 76).

4 Возможно, с этим было связано сообщение Брика о "манкировках" (т. е. режиме служебных посещений) сотрудников, сделанное на заседании президиума коллегии ИЗО 3 мая 1919 г. (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 19. Л. 54; М-95-96. С. 319).

5 Точное название этого подразделения – Литературно-художественный подотдел ИЗО.

6 Составителем "Энциклопедии изобразительных искусств" был приглашен Ф.А. Степун. См. проект договора с ним ИЗО (1919) на издание объемом в 7-9 печатных листов (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 6. Л. 120-123).

[7] О его работе в ИЗО см. в нашей публикации: "Великий красный лик" авангарда: Василий Кандинский и "Интернационал искусств" (Новые материалы и документы) // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. Bd. 42.

[8] Шевченко Александр Васильевич (1882-1948) – живописец, один из руководящих сотрудников московского ИЗО.

[9] Франкетти Владимир Феликсович (1887-1969) – живописец, педагог, выпускник Парижской академии живописи; участник объединения "Московский Салон"; в 1910-е гг.преподавал технику живописи и рисунка в женском Политехническом институте, на Пречистенских курсах для рабочих, Женских строительных курсах и др.; с 1 мая 1918 г. заведовал подотделом Художественного труда ИЗО Наркомпроса. Его личное дело: ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 59. Ед. хр. 417. Франкетти – автор учебного пособия (совм. с М. Прохоровым) "Методика преподавания живописи" (М., 1930).

[10] Протокол этого заседания в просмотренных нами бумагах не обнаружен.

[11] Ср.: "Литературно-художественный подотдел приступил к изданию очерков о творчестве отдельными выпусками. Причиной, побудившей подотдел к выпуску означенных очерков, <стало>: во-первых, отсутствие на рынке художественных книг и, во-вторых, те книги, которые есть, написаны не по существу (литературный, а не профессиональный подход). Общая цели издания очерков – дать в отдельных выпусках историю современной живописи, выбирая из среды художников тех, кто так или иначе повлиял или вложил новое в искусство, а также ознакомить широкие слои населения с достижениями искусства, а тем самым поднять уровень искусствопонимания. В первую очередь подотдел выпускает очерки, которые должны выявить наиболее яркое, непонятное и спорное в вопросах искусства. Общий характер очерков – возможно более сжатый литературный текст, разработанный ближе к природе искусства каждой художественной индивидуальности; со стороны иллюстрированного материала эти очерки должны вмещать в себя возможно большее количество снимков, ибо нельзя надеяться на то, что литературная сторона все объяснит, и невозможно судить об искусстве по одному литературному материалу. Один очерк уже выпущен подотделом – "Кандинский", текст художника. В печати находятся следующие очерки: "Кончаловский" (все готово, задерживает типография, т. к. она исполняет срочные заказы на Военное ведомство, корректура готова), "Шевченко" (рукопись сдана в печать), "Грищенко" (рукопись сдана), "Машков" (часть рукописи сдана). Получены подотделом: рукопись "Дымшиц-Толстая" (в печать еще не сдана)" (Краткий отчет о деятельности Литературно-художественного подотдела Отдела Изобразительных Искусств (зима 1919) // ГАРФ. Ф. 23. Ед. хр. 13. Л. 18). Среди запланированных изданий была монография С. Есенина и С. Клычкова "Коненков и его творчество"; проект издательского договора ИЗО с авторами: Там же. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 8. Л. 264 и об.; предполагаемым авторам в декабре 1918 г. был выплачен аванс (Там же. Л. 273). Помимо книги Кандинского ИЗО выпустил еще одно издание: *Лаврский Н.* Указатель книг и статей по вопросам искусства. Архитектура, скульптура, живопись. М.: Изд. ИЗО НКП, 1919 (2 издания).

[12] Ср.: "Чтобы ознакомить население в реальной форме с достижениями художников-профессионалов, а также с деятельностью Отдела Изобразительных Искусств, Литературно-Художественный подотдел приступил к изданию газеты "Искусство",

которая выходит 2 раза в месяц с 1 января с.г. (по настоящее время вышло 3 номера газеты) (первый номер вышел 5 января 1919 г. – *Р.Я.*). Редактирование газеты распределяется между членами подотдела по очереди (Кандинский, Франкетти, Шевченко). Материалом для газеты служит, во-первых, информация подотделов <о> своих заданиях, планах, во-вторых, статьи художников об интересующих их вопросах искусства, библиография, хроника художественной жизни как Москвы, Петербурга, так и провинции, для чего подотдел связывается с Отделами Изобразительных Искусств в провинции" (Краткий отчет о деятельности Литературно-Художественного подотдела Отдела Изобразительных Искусств (зима 1919) // ГАРФ. Ф. 23. Ед. хр. 13. Л. 18; материалы указанного издания: Там же. Оп. 23. Ед. хр. 80, 83).

13 *Янгфельдт Б.* Якобсон – будетлянин. Сборник материалов. Stockholm, 1992. С. 43 (далее – *Янгфельдт*, с указанием стр.).

14 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 67. Ед. хр. 15. Л. 3.

15 Прочерки в анкете сделаны Якобсоном.

16 На втором экземпляре заявления Якобсона о приеме на службу в ИЗО ответственными сотрудниками и делопроизводителем отдела были сделаны уточняющие пометы: "Принять с окладом для специалистов с 15 апреля. О.М. Брик"; "Р<ублей> 2110 с добав<лением> по § 6. Пампу"; штампы Отделения личного состава от 15/V 1919 за № 2568 и 24/IV 1919 за № 2329; "Штатно-контр<ольный?> <сектор?> не возражает. Предс<едатель?> <подпись>" (Там же). В списке сотрудников Отдела изобразительных искусств НКП, составленном после 23 июня 1919 г., ученый секретарь ИЗО Якобсон указан третьим в иерархии отдела работником – после Д. Штеренберга и О. Брика, с окладом в 2300 рублей. Сообразно калькуляции, установленной Временным уложением о тарифных нормах ИЗО от 14 января 1919 г., размер его оклада приравнивался к заработной плате директора фарфорового завода, инженера с опытом и стажем или помощника управляющего Художественно-производственных мастерских "высшего типа со сложным производством" (Там же. Оп. 23. Ед. хр. 101. Л. 31, 38).

17 Автограф (Там же. Оп. 67. Ед. хр. 15. Л. 4).

18 На листе резолюция: "Предоставить отпуск до 15 августа. О.М. Брик".

19 Свидетельство скреплено личной печатью доктора Гурьяна.

20 Там же. Ед. хр. 103. Л. 35-36 (автограф). Гурьян Герасим Давидович – врач, сосед Якобсона по дому 3/6 в Лубянском проезде, сдававший ему одно время комнату в своей квартире; уехав из Москвы летом 1918 г., хозяин оставил квартиру на его попечение: " <...> я поселил туда разных своих знакомых лингвистов <...>. А гостиную оставили, с той же мебелью, только расставили книги для Московского лингвистического кружка, и это стало помещением Кружка" (*Янгфельдт*. С. 48). Г.Д. Гурьян – отец друга детства и университетского однокашника Якобсона, филолога и стихотворца, участника Московского Лингвистического кружка Якова Гурьяна (1899-?). См. о нем: "Яша Гурьян погиб в немецком концентрационном лагере. Тоже и мой младший брат" (письмо Якобсона С. Карцевскому от 7 мая 1948 г.). "Печально слышать, что Яша погиб, как и Твой брат" (ответное письмо от 20 мая 1948 г.). (Переписка С.И. Карцевского и Р.О. Якобсона / Публ. Х. Барана и Е.В. Душечкиной // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 181, 182). Нам известен автограф его стихотворения "Фонтан" – по-видимому,

экспромт на заданную тему, посвященный мужу поэтессы и переводчицы В.К. Звягинцевой А.С. Ерофееву:

Столб брильянтовый, сверкая,
Вверх стремит фонтан:
Дева с тонкими руками
Выпрямляет стан.

С тихим звоном опускает
Острая струя
Капель крохотных каскады,
Радугой пестрясь...

Глаз лаская, освежает
Бисер серебра
Взгляд усталый погружаю
В ласку блеска брызг.

Горд ты и великолепен
Слуху, взору люб!
Капли, пляска, плеск и лепет
Сыплет влагой в лоб.

Я. Гурьян
Июль 1919 г.

(РГАЛИ. Ф. 1720. Оп. 1. Ед. хр. 326).

В картотеке Государственного Литературного музея за 1936 г. есть запись о предложении купить за 150 руб. статью Я. Гурьяна о Гоголе, поступившем из Праги (Там же. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 3053. Л. 416).

21 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 67. Ед. хр. 15. Л. 33 (недатированная машинописная копия).

22 См. об этом: *Парнис А.* Ранние статьи Р.О. Якобсона о живописи // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987; *Янгфельдт.* С. 35; *Он же.* Три заметки о В.В. Маяковском и Л.Ю. Брик // A Century's Perspective. Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes. Ed. By Lazar Fleishman, Hugh McLean. Stanford, 2006. P. 221.

23 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 67. Ед. хр. 15. Л. 1. Справка удостоверена печатью "Стола Личного Состава" и снабжена записью: "получено 19/IX 1919 г. № 4134". В правом верхнем углу листа: "Исполнено. Вх. <№>1279". Ср. с автобиографическим свидетельством: "Я из ИЗО ушел очень рано, в августе" (*Янгфельдт.* С. 43).

24 Один из них – друг детства и однокашник Якобсона, поэт и переводчик Владимир Нейштадт. Почти одновременно с Якобсоном он устроился на службу в библиотечный отдел Наркомпроса и прослужил там до лета 1920 г., когда был призван в Красную армию. Еще один знакомец Якобсона – поэт и переводчик, старший брат известного советского кинорежиссера, Александр Ромм (1898-1943), исполнявший в 1919-1920 гг.обязанности секретаря Московского Лингвистического

кружка. О его работе в кружке и об участии в литературной жизни Москвы 1920-х годов см нашу публикацию: "Другая жизнь" Михаила Ромма // Киноведческие записки. 2001. № 50. Текст, представляющий его попытку эпистолярного общения с Якобсоном, готовится нами к печати.

Г.А. Левинтон

JAKOBSONIANA 1-2

Мы публикуем два документа из архива Р.О. Якобсона (Massachusetts Institute of Technology. Manuscript Collection 72), на наш взгляд, не требующие специальных комментариев. Рассуждения о том, почему Роман Осипович крестился (сам этот факт его биографии известен), едва ли будут плодотворными при нынешнем состоянии наших знаний. Можно было бы, вероятно, прокомментировать имя П.Н. Савицкого и написать о соотношении евразийства и православия, но настоятельной необходимости в этом нет. Так что сообщаем только сведения о документах и оговариваем опечатки.

1. Справка ("Удостоверение") из Московского университета

(MIT Manuscript Collection 72 (Roman Jakobson), Box 1, Folder 1 [л. 1])

Удостоверение подшито к немецкому переводу, написанному от руки и заверенному (по-чешски) нотариусом Зденком Дворжаком (Zdenek Dvořák) в Праге 4 октября (října) 1928 г. Текст удостоверения машинописный, по новой орфографии; дата, номер, подписи и слово "Тов<арищ>" вписаны от руки (в публикации даны курсивом).

Приводим транскрипцию русского текста (с сохранением расположения строк) и копию самой справки.

На левом поле:
Штамп Моск. ун-та
<не читается – восстановлен
по переводу>
12 *январ*<я> 19*21* г.
№ *115*

Удостоверение

Дано сие ЯКОБСОНУ Роману Иосифовичу, в том, что по окончании курса в Московском Университете и по сдаче государственных экзаменов, он был оставлен при Университете для приготовления к профессорскому званию на кафедре русского яз.

и словесности и что во время пребывания в Университете он был награжден в 1915 г. премией имени Ф.И. Буслаева за сочинение "О языке Мезе<н>ских[1] старин".

Тов. декан*а П. Каптерев*
Заведующий Канцелярией *Будищев*
<вторая подпись неразборчива, восстановлена по переводу>

2. Свидетельство о крещении

MIT MC 72 (Roman Jakobson), Box 1, Folder 2 [л. 4].

Православно-Старокатолический Приходъ Святой
Маріи Магдалины въ Прагѣ -Д-/ роа [под титлами]
[штамп:] Farní úřad starokatolický
v Praze IV / 171

n.exg. 673/38

Симъ удостовѣряю, что доктор философіи Романъ Осиповичъ Якобсонъ, родившійся отъ супружества Осипа Абрамовича Якобсона и Анны Яковлевны, урожденной Вольпертъ, въ Москвѣ 28 сентября стараго стиля 1896 г., былъ крещенъ и мѵропомазанъ по обряду Святой Восточной Церкви Православной 16 октября стараго стиля 1938 г.
Таинство крещенія и мѵропомазанія совершилъ священникъ Мартинъ Вохочъ, настоятель прихода въ Прагѣ, крестнымъ отцемъ былъ Петръ Николаевичъ Савицкій[2], проживающій в Прагѣ, Бубенечъ, Бучкова, 29.

Дано в Прагѣ, 17 октября стараго стиля 1938 г.

Мартинъ Иоаннъ Вохочъ
Настоятель прихода

[печати:] Farní úřad starokatolický. Praha
Pečeť kostela sw. Máří Magdaleny w Prahe

Примечания

[1] В тексте опечатка: Мезекских.
[2] *і*, видимо, исправлено из *и*.

А.Г. Мец

ЮРИЙ НИКОЛЬСКИЙ: УТОЧНЕНИЯ К БИОГРАФИЧЕСКОЙ СПРАВКЕ

В ходе наших разысканий по истории Тенишевского училища в фонде этого учебного заведения и в фонде С.-Петербургского университета выяснилось, что некоторые сведения из словарной статьи о Ю.А. Никольском (Русские писатели, 1800-1917: Биогр. словарь. М., 1999. Т. 4. С. 324-327), а также ряда предшествующих публикаций о нем требуют коррективов. Уточнения вносим по документам его университетского дела (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 61417), по которому приводим и дополнительные сведения. Все документы архива дают имя Никольского в полной форме – Георгий. Георгий Александрович Никольский родился 20 марта ст. ст. 1893 г. в Елисаветграде (позднее – Кировоград) Херсонской губернии (здесь сведения словарной справки точны) в семье ветеринарного врача Александра Иоанновича (Ивановича) и Ольги Ярославовны Никольских. Справка из университетского дела удостоверяет, как и указано в словарной статье, что А.И. Никольский был членом Государственной думы III созыва от города Одессы. Отметим, что к моменту поступления Никольского в университет (сентябрь 1912) полномочия этого созыва Государственной думы (1907-1912) уже истекли. В 1916 году отец находился в действующей армии, и Никольский, согласно справке Главного штаба, намеревался выехать к нему в часть.

Имеющийся в университетском деле аттестат свидетельствует о том, что Г.А. Никольский окончил Тенишевское (а не Выборгское) коммерческое училище (в 1911 году). Однако в Тенишевском училище он проучился всего год (с 1 сентября 1910 г.), а где обучался до этого – пока остается неизвестным; не исключено, что в Выборгском коммерческом училище. В 1912 г. он был принят в университет, где учился на славяно-русском отделении историко-филологического факультета. Из данных матрикула, в плане соответствий со словарной статьей, наибольший интерес представляют сведения о том, что в 1916 г. он прослушал лекцию В.М. Жирмунского "История английской поэзии", а в 1917-м занимался в просеминарии Н.К. Пиксанова по новой русской литературе темой "Тургенев" (запись датирована 7-м апреля 1917 г.). Зачетное сочинение Никольского "Достоевский и Тургенев" получило оценку "весьма удовлетворительно" у А.К. Бороздина (5 апреля 1917 г.). Выпускное

свидетельство Г.А. Никольский получил 10 апреля 1917 года. Эту дату и следует считать временем окончания им университета (а не 1916 год, как в словарной справке).

Кирилл Осповат

ГУКОВСКИЙ В 1927-1929 гг.: К ИСТОРИИ "МЛАДОФОРМАЛИЗМА"*

1. Во время своего визита в Прагу в 1928 г. Тынянов в разговорах с Якобсоном "учел и взвесил все факторы глубокого кризиса, переживаемого Опоязом и отразившего общее состояние русской науки о литературе" (Якобсон 1999, 60; о внешних отношениях опоязовской науки этих лет см. прежде всего: Чудакова 2001; Галушкин 2000; Диспут). Среди породивших этот диагноз (сам Якобсон формулировал его несколько иначе – см.: Переписка 1999, 121-122) симптоматических рядов можно указать, в частности, на отношения опоязовцев с учениками. В 1929 г. Шкловский, наблюдавший за деятельностью друзей-"питерцев" из Москвы, еще намеревался привлекать "молодежь" к планировавшемуся возрождению ОПОЯЗа (Переписка 1999, 128; ср.: Галушкин 2000, 139). Однако уже в 1928 г. Л.Я. Гинзбург, аттестовавшая себя ученицей Эйхенбаума (см.: Гинзбург 1989, 129) и Тынянова (см.: Устинов 2001а, 216; Чудаков 2001, 321), констатировала: "Наш групповой роман с метрами подходит к концу" (Гинзбург 1989, 60). К этому невеселому итогу привели серьезные разногласия, очень рано отделившие "мэтров" от их самых даровитых и перспективных учеников. Резюмируя самое распространенное мнение, Д.В. Устинов в специальной работе приписывает группе "младоформалистов" "[ж]елание в целом оставаться в рамках разработанных учителями концепций" (Устинов 2001а, 307). Между тем мемуарные записи Гинзбург и републикованные исследователем материалы домашнего семинара Тынянова и Эйхенбаума (1924-1927; с 1927 г. – Группа литературы XIX в. в ГИИИ; см. Устинов 2001а, 313-314) позволяют взглянуть на дело совершенно противоположным образом. Надо думать, именно в рамках "семинария" произошел диалог Гуковского с заезжим Шкловским, зафиксированный Гинзбург под 1925-1926 гг.:

> Гуковский в свое время разругался с Тыняновым, сегодня на заседании со Шкловским <...>
>
> Гуковский: – <...> Меня несколько удивляет тот метод прений, который применяется сегодня.

---

* Работа выполнена при поддержке Фонда Александра Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung).

Шкловский: – Это наш метод! Мы его применяем десять лет и применяли тогда, когда вы еще не занимались такими вещами.

Гуковский (вежливо): – Это еще не значит, что этот метод хорош.

Шкловский: – Вы должны его понять, если хотите работать с нами, – понять, как последователь Бориса Михайловича.

Гуковский (еще вежливее): – Я не последователь Бориса Михайловича.

(Гинзбург 1989, 14)

Легко заметить, что двадцатитрехлетний исследователь настаивает на своей методологической независимости от "мэтров" – и от "классических" работ начальной поры ОПОЯЗа, и от синхронных разговору теоретических исканий руководителя семинара. В этой перспективе нужно читать записи Гинзбург, которая в те же годы отмечала распад коллективных "принципиальных связей" (Гинзбург 1989, 42) "младоформалистов" с учителями. Их коренные расхождения непосредственным образом отразились на истории эйхенбаумовского семинара. Его расформированию предшествовали несколько докладов, свидетельствовавших о насущной потребности "молодежи" в неопоязовском литературоведении. Таков был, по всей видимости, доклад Б.Я. Бухштаба "Критика теории имманентности литературной эволюции", пятый в общей истории семинара (см.: Устинов 2001а, 314). А.Е. Барзах справедливо видит в "методологической тревоге" бухштабовских разработок 1920-х гг.симптом научной эмансипации от учителей (Бухштаб 2000, 518). Несогласие с главными научными посылками ОПОЯЗа и, в частности, с работами руководителей семинара становится лейтмотивом филологических записей Бухштаба 1920-1930-х гг.(ср. заглавия: "Антибум", "Против Тынянова" – Бухштаб 2000, 465, 491). В сопоставлении с этими записями название семинарского доклада Бухштаба заставляет угадывать принципиально антиопоязовский характер его выступления. (Ср. формулировку Гинзбург, фиксировавшей в 1927 г. "конец" опоязовской методологии: "Сейчас несостоятельность имманентного развития литературы лежит на поверхности" – Гинзбург 1989, 37). В записях 1927-1928 гг.Бухштаб критикует базовое для опоязовской концепции литературной эволюции понятие переменной "функции" произведения и продолжает:

Суть же существования произведения духовного творчества в том, что оно пребывает тождественным, как суждение. Если не признать этого идеального тождества и идеального бытия, то даже при историческом рассмотрении не будет одного разнообразно функционирующего предмета, а для каждого индивидуального сознания будет свой <...>

(Бухштаб 2000, 476-477)

Неслучайно, что в 1931 г. сходный тезис без труда аранжируется антиформалистской полемической фразеологией:

> *Изучение литературы (вообще слова) внесмысловое, формалистическое ясно показало необходимость смыслового изучения* <...> Социальное изучение смысла возможно лишь при признании феноменологических положений о нем. Таким образом первыми проблемами становятся проблемы структуры смысла, структуры понятий, реальности общих понятий и т. д. <...>
>
> (Бухштаб 2000, 515; курсив наш. – *К.О.*)

Вслед за Бухштабом опыт фундаментальной методологической критики учителей "справа" предпринял, по всей видимости, Гуковский. Под двадцатым номером в списке выступлений на "семинарии" числится его доклад "Проблема истории литературы" (см.: Устинов 2001а, 314), прочитанный, видимо, в 1927 г. Не исключено, что обсуждение этого доклада подало повод для развернутого авторского инскрипта Эйхенбауму на книге Гуковского "Русская поэзия XVIII века" (Л., 1927), датированного "17.III.1927" (ОР РНБ. Ф. 710. Ед. хр. 26). Инскрипт написан по следам научного столкновения с Эйхенбаумом, в котором, как можно заключить, Гуковский усматривает симптом коллективного конфликта между учениками и учителями:

> [Вторая страница обложки]
>
> Борис Михайлович! / Не сердитесь, пожалуйста! / Гр. Г. / Я хотел быть любезным, / но, кажется, не вышло. / Такой уж у меня характер, / где не хочу – резок. / Гр. Г.
>
> [Оборотная сторона контртитула]
>
> Моему дорогому учителю, Борису Михайловичу / Эйхенбауму / от непокорного, но всегда преданного Гр. Г. / с примечаниями, им же следуют пункты:
>
> 1. <u>Прибаска</u>
>
> Если ученик дик,
> Или диковат, –
> Учитель виноват.
>
> 2. <u>Баснь</u>
>
> "Побей, но выучи" Платону говорил
> Лукавый ученик. Платон его побил
> И обучил.
> – –
> Сей басни смысл таков: учеников сначала
> Лупите, а потом учите, господа;

Не то в наш дерзкий век, ох! будет Вам беда,
Все может быть, нарветесь на нахала;
Обучите его, а как начнете бить
Вз'ярится забияка
И выйдет драка, –
То как тут быть?!!!

3. Сказка. Некий, в кулачных боях изострившийся мастер, дав подзатыльника своему ученику, уже в летах бывшему, был и от него решпектован подобною же манирою; на что оный ученик, к учителю зело непочтительный, усмехнувшись, заметил: ежели я с толиким проворством в драку лезу, то тобою, учителю! в пути сем предводим был; ежели же отменно плохо в бою ратую, то ты же виною сему, ибо зачем меня плохо научил? Сей замысловатой речи предстоявшие смотрители премного смеялись; впрочем же учитель угрюм пребывал.

Гр. Г.
17.III. 1927.

2. Текст выступления Гуковского нам неизвестен, но его проблематика может быть отчасти реконструирована на основе другой работы. Б. Эйхенбаум записал 9 апреля 1928 г.:

Был на докладе Гуковского – "К вопросу о русском классицизме XVIII века". Как всегда – реакционный в научном отношении дух (возвращение к "школьным" понятиям, традиционализм, высокий штиль, философия, смешанная с наглостью), внешний блеск, много нахальства, много знания. Жирмунский обрадовался (как теперь неизменно) и "приветствовал", п<отому> ч<то> Гуковский заговорил о "единстве". Я сказал Гуковскому довольно много по существу, но он гнет свою линию и, как всегда, бестактен, самоуверен, самовлюблен и не думает. Когда-нибудь сорвется, если не станет министром. Жирмунский наивно хватается за соломинки, чтобы напомнить о себе. Мне так все это ясно исторически – такой Гуковский непременно должен был явиться после Опояза и Виноградова, а о Жирмунском нечего и говорить – это даже скучно. Хоть бы что-нибудь явилось неожиданное.

(Цит. по: Устинов 2001б, 25)

Несмотря на нескрываемую пристрастность этого пассажа, полемическая ярость Эйхенбаума на поверку оказывается вполне объяснима. Доклад Гуковского, если судить по его одноименным статьям в IV и V выпусках "Поэтики" ("К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы)", 1928; "О русском классицизме", 1929), содержал опровержение опоязовских принципов построения историко-литературной науки. Эйхенбаум вполне точно называет центральный концепт методологических построений Гуковского – "единство". В начале статьи "К вопросу о русском классицизме" читаем:

> Углубляясь последовательно в изучение той или иной эпохи в целом, приходится как бы повторять естественный ход эволюции всей современной науки, двигаясь от уясненных проблем к новым, обнаруживающимся в процессе исследования. Сделавшиеся за последнее десятилетие привычными анализы структуры отдельных фактов, предметов словесного искусства, приводят прежде всего к вопросу о классификациях этих предметов по двум принципам: в теории, по принципу смежности элементов, их составляющих (выделение "приемов" и их самостоятельное изучение), и во временной последовательности; здесь существенными оказались объединения фактов в понятиях школ, направлений, традиций; все поле литературы любой эпохи удобно разделяется на участки, и всякая система оказывается отчетливо локализуемой на скрещении и продолжении тех или иных линий, путей, традиций. Однако анализ системы как данного объективного факта естественно выдвигает проблемы изучения исторического бытия этих фактов, т. е. их отношений и осмыслений в данной исторической среде; эти же проблемы ставят на очередь вопрос об исследовании самой историко-литературной среды , т. е. прежде всего художественного фона, "духа эпохи", "эстетического лица" ее; этот фон мыслится не как сумма и не как равнодействующая всех традиций, линий или фактов (более или менее механистически составленных исследованием из сопоставления отдельных структур); он не образован соединением или обобщением признаков отдельных произведений, а образует как бы основу эстетического бытия этих произведений и сам в свою очередь образован общими предпосылками эстетического мышления эпохи как высшего единства. <...> установление дифференциальных отличий систем в поэзии середины XVIII века, разделение ее на участки школ и направлений приводит в конце концов к вопросу о том, что же в таком случае создавало единство всей эпохи, которого невозможно не замечать <...>
>
> (Гуковский 2001, 251-252)

Не называя имена своих оппонентов из личной толерантности или корпоративной солидарности[1], Гуковский тем не менее прямо полемизирует с работами "мэтров". Прежде всего, это статья Тынянова "Ода как ораторский жанр", впервые увидевшая свет в 1927 г. в III выпуске "Поэтики" (как мы помним, с Тыняновым Гуковский "разругался" в первую очередь). Тынянов рассматривает литературную историю XVIII в. – от Ломоносова до Карамзина – как борьбу двух противоположных направлений:

> Литературная борьба первой половины XVIII века шла вокруг вопроса о функциях поэтической речи <...> Самая жестокая борьба шла в лирике <...> Яснее всего основной вопрос сказался в борьбе вокруг оды, в которой и обозначились два враждебных течения, по-разному решавших вопрос о поэтическом слове <...> Теория и практика витийственной оды складывается в борьбе <...>
>
> (ПИЛК, 228-241)

Именно этому разделению Гуковский противопоставляет "классицизм" как единый "дух эпохи"[2]. В первом же примечании он указывает на источник своих воззрений – работу В.М. Жирмунского "О поэзии классической и романтической" (1920), и добавляет: "в ряде пунктов мои замечания сходны с мнениями В.М. Жирмунского" (Гуковский 2001, 274). Д.В. Устинов справедливо пишет о Гуковском: «уже к середине 1920-х годов обозначился его отход от "классических" опоязовских установок, выразившийся, в частности, в признании им некоторых традиционных историко-литературных и эстетических категорий, в том числе – классицизма и романтизма как единых стилей отдельных литературных эпох. Такой подход был близок научной позиции Жирмунского, которая не раз подвергалась резкой критике со стороны Шкловского, Эйхенбаума и Тынянова» (Устинов 2001б, 24-25; см. также: Дзядко 2002, 68-69). Действительно, приведенное рассуждение Гуковского соотносится с тезисами программной статьи Жирмунского "Задачи поэтики" (1919):

> Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения. Путем сравнения могут быть установлены существенные особенности стиля поэта или поэтической эпохи, школы и т. д. <...> Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль. Между изменениями в области эстетики, морали, философии и религии историки культуры издавна почувствовали связь, которую часто истолковывают как зависимость одного ряда от другого <...> Мы думаем, однако, что не односторонняя зависимость определяет связь этих <...> единств, а одинаковое жизненное устремление <...>
>
> (Жирмунский 1977, 37-38)[3]

Однако в рассматриваемых работах Гуковского обобщающая категория "эпохи" не выходит еще за пределы литературного ряда. Процитируем его итоговую характеристику словесности XVIII в.:

> <...> конструируется понятие о принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII веке <...> имя автора, условия появления произведения в свет и в печать – не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора <...> Оно может переходить из рук в руки, изменяться, трансформироваться, из него могут быть извлекаемы отдельные части и странствовать самостоятельно <...> Все указанные выше черты художественного бытования литературных произведений в средине XVIII столетия заставляют вспомнить о жизни и бытовании т. наз. "народной", устной словесности.
>
> (Гуковский 2001, 322-323)

Сравнение "классицизма" с фольклором указывает на главный источник типологизирующих построений Гуковского – работы А.Н. Веселовского. В "Трех главах из исторической поэтики" (1898) Веселовский следующим образом описывает народный поэтический язык:

> Чем больше расширялись границы общения, тем более накоплялось материала форм и оборотов, подлежащих выбору или устранению, и поэтический <койнэ> обобщался <...> Его отличительная черта – это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов <...> отобрались некоторые постоянные символы и метафоры, как общие места <койнэ>, с более или менее широким распространением <...>. Таковы простейшие метафоры <...>. К общим местам относятся формулы: вещих сновидений, похвальбы, проклятия, типические описания битвы; все это нередко тормозит развитие, но принадлежит к условностям народной поэтики. Условность классических и псевдоклассических жанров не отличается по существу <...>
>
> (Веселовский 1989, 281-282)

Использование опыта Веселовского, очевидно, подразумевалось воспринятой Гуковским методологической программой Жирмунского. Жирмунский всю жизнь считал себя учеником Веселовского (см. авторитетное свидетельство: Жирмунская, Светикова 1999, 220) и в начале статьи "Задачи поэтики" назвал его первым в ряду создателей "исторической поэтики" (Жирмунский 1977, 15). Манере Веселовского явным образом подражает и строение статей Гуковского, нарочито умножающего тавтологичные параллельные места.

Использование методологии Веселовского позволяет Гуковскому ревизовать основные положения опоязовской филологии, остававшиеся неприкосновенными для самих "мэтров", несмотря даже на осознанную необходимость методологических новшеств. В работе Тынянова "Ода как ораторский жанр" историческую концепцию литературного движения XVIII в. организует понятие "доминанты", ранее упомянутое Эйхенбаумом среди важнейших наработок "формального метода" (см.: Эйхенбаум 1987, 408; ПИЛК, 494). Тынянов пишет:

> Уже нельзя более говорить о произведении как о "совокупности" известных сторон его: сюжета, стиля и т. д. Эти абстракции давно отошли: сюжет, стиль и т. д. находятся во взаимодействии <...> Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. <...> Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит <...> название доминанты <...>
>
> (ПИЛК, 227)

Опираясь на разработанную Веселовским концепцию фольклорного "койнэ", Гуковский отвергает и теоретическое представление об обязательной "системности" литературного текста:

> <...> Такой мотив живет <...> вне понятия авторского единства методов художественного проявления себя, <...> вне единства литературного направления как внутренне организованной системы методов художественной работы <...> Мотив окостеневает; он пригоден для конструкций разных типов, подчиняясь лишь закону согласованности художественных элементов по признакам формального характера <...> Принцип согласованности элементов произведения по формальной характеристике их – противостоит принципу стройки произведения изнутри, при котором элементы не столько сцепляются друг с другом, сколько возникают рядом из одного и того же замысла <...>
>
> (Гуковский 2001, 293-294)

Антиопоязовское прочтение выводов Веселовского Гуковский также заимствует у Жирмунского. Показательно следующее рассуждение из статьи Жирмунского «К вопросу о "формальном методе"» (1923), прямо направленное против методологического максимализма Шкловского и его союзников:

> Формалистическое мировоззрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть только художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов <...> В самом деле, "чистое искусство" ("искусство как прием" и только "как прием"), будучи продуктом весьма поздней дифференциации культурных ценностей, обособляется в результате длительного процесса эволюции культуры. Как известно, на первых ступенях этого процесса господствует синкретизм культурных ценностей; такое синкретическое искусство служит одновременно различным заданиям <...> Боевая песня, которая воодушевляет воинов, идущих в битву, богослужебный гимн и обрядовая песня, стихотворная мифологема, заключающая первобытную теогонию или космогонию, и песня о подвигах погибших героев, связанная с поэтической летописью героизированных предков, являются общеизвестными примерами такого синкретического искусства. К нему относится пословица – одновременно организованная как художественное произведение и как выражение народной мудрости, но также поэтические афоризмы философа Гераклита, евангельская притча, народные заговоры и заклинания и стихотворные формулы древнегерманских законов.
>
> (Жирмунский 1977, 97)

Не приходится доказывать, что материал для своей аргументации Жирмунский заимствует из работ Веселовского, в том числе из I раздела "Трех глав из исторической поэтики" – "Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов".

В программной и одновременно итоговой работе «Теория "формального метода"» (1926) Эйхенбаум выводил "взгляды формалистов на литературную эволюцию" "из столкновения с общими воззрениями Веселовского" (Эйхенбаум 1987, 389). Напротив того, концепция исторического движения литературы в работах Гуковского явным образом восходит к "исторической поэтике". В конце статьи "О русском классицизме" Гуковский намечает масштабную схему эпохального сдвига, случившегося на рубеже XVIII-XIX вв.:

> Имена как Достоевский или Блок или Лермонтов – прежде всего единичны и характерны; они применимы лишь к одному художественному типу явлений, неповторимо специфичных и, в наивном мышлении своих эпох <...>, по преимуществу связанных с данной духовно-творческой человеческой индивидуальностью <...> имя относится к произведениям, более того – к общему художественному облику, полагаемому характерным для круга произведений, созданных одним человеком. Иначе – во времена Сумарокова и Хераскова; тогда имя не было символом индивидуальной системы. <...> Имена наиболее великих поэтов становились просто символами славы, формулами похвалы и, что важнее, – знаками жанра в его наилучших проявлениях <...>. Может быть можно высказать предположение, <...> что эстетическое мышление в этой области, медленно эволюционируя, прежде чем перейти от первичной своей фольклорной стадии к типу ощущения авторской воли и авторского отношения к произведению, который установился в начале XIX века, – прошло через некоторую промежуточную стадию, воплотившуюся именно в том этапе художественного сознания, некоторые черты которого я пытался указать выше <...> Державин заменил жанр, отвлеченное художественное понятие – автором, человеком, говорящим в стихах о себе <...> Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах <...>
>
> (Гуковский 2001, 313 –324)

С одной стороны, Гуковский возвращается здесь к различению "поэзии классической и романтической". С другой стороны, описывая смену "безличного" искусства "личным", исследователь воспроизводит эволюционную модель, намеченную Веселовским в тех же "Трех главах из исторической поэтики":

> Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других. Биографии трубадуров указывают на зарождение такого же интереса. Архилох и Алкей – индивидуальности <...>
>
> (Веселовский 1989, 219)

В этой перспективе две работы Гуковского "о классицизме" выглядят первой главой его будущих стадиальных построений (см. о них: Устинов 1998; Гуковский 2002; Маркович 2002). Позднее он начнет книгу "Пушкин и русские романтики" (1946) с того же самого "перелома, совершившегося

в 80-90-х годах XVIII столетия" (Гуковский 2001, 324), теперь именуемого "предромантизмом" (см.: Гуковский 1995, 8-9). Однако для нас важнее отметить, что с помощью своеобразной исторической мотивировки ("дух эпохи") Гуковский апроприирует некоторые значимые находки "мэтров"-опоязовцев. Так, его характеристика "автобиографической" манеры Державина ("То, что не казалось ранее литературой, стало сю" – Гуковский 2001, 324) очевидным образом ориентирована на формулировки Тынянова из работы "Литературный факт" (1924):

> Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают *бытовые речевые* явления. <...> "Литературная личность", "авторская личность", "герой" в разное время является *речевой* установкой литературы и оттуда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его "литературной личностью" – с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт. Такова "литературная личность" Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне. Биография в известные периоды оказывается устной, апокрифической литературой.
>
> (ПИЛК, 279).

На работы Тынянова и Эйхенбаума указывает и список авторов, символизирующих новую эпоху: "Достоевский или Блок или Лермонтов". Книга Эйхенбаума о Лермонтове, как мы указывали выше, могла быть объектом скрытой полемики Гуковского. Упоминание Блока служит дополнительным подтверждением того, что тыняновское понятие "литературной личности" фактически оказывается базовым для намеченной Гуковским концепции "литературного мышления XIX века". После некрологов Тынянова и Эйхенбаума Блок стал в формалистской традиции главным примером "литературной личности". Ср. в статье Тынянова о Блоке (1921; цитируем текст 1929 г.):

> Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России. Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа <...> Откуда это знание? <...> Блок – самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.
>
> (ПИЛК, 118)

Отчасти вослед Тынянову Гуковский описывает "литературную личность" как "мотивировку" художественных структур: "элементы <...> возникают рядом из одного и того же замысла, мотивируемого единством художнической воли, индивидуально-эстетического мира, или из характера, облика носителя

их, персонажа – поэта" (Гуковский 2001, 294). Вместе с тем очевидно, что в работах Гуковского открытия "мэтров" подвергаются существенной деформации. Подобно тому как его архаизирующая научная фразеология абсорбирует научный лексикон учителей, их революционные теоретические концепции включаются на правах частного элемента в традиционалистскую историко-литературную схему, объясняющую движение литературы "изменением <...> всего мироощущения эпохи" и "общим сдвигом духовной культуры" (Жирмунский, «К вопросу о "формальном методе"»: Жирмунский 1977, 100). "Литературная личность" становится закономерным следствием "романтизма". До предела эта тенденция обнажается в намного более поздней работе близко дружившей с Гуковским Л.Я. Гинзбург. В книге "О лирике" (1964; 1974) она цитирует приводившиеся выше слова Тынянова о дистанции между блоковской "легендой" и Блоком "как человеком", но перед этим пишет:

> Лирический герой как особая форма выявления авторского сознания существовал впоследствии в разных литературных системах, но вышла эта форма из романтизма, порожденная одной из основных философских его предпосылок – убеждением в том, что искусство и жизнь в пределе стремятся к отождествлению <...>
>
> (Гинзбург 1974, 159)

В сноске к этой фразе Гинзбург прямо указывает источник своих взглядов на романтический автобиографизм – раннюю (1919) работу Жирмунского.

3. Механизм апроприации разработок "мэтров" в приведенном пассаже Гинзбург и разбираемых работах Гуковского делает их хорошим примером "академического эклектизма", который Тынянов инкриминировал Жирмунскому (о генезисе термина см.: Постоутенко 1995-1996; Тоддес 2002, 684). Данное соположение позволяет не только уточнить несколько расплывчатое понятие "младоформализма", но и реконструировать некоторые научные измерения известного не-наследования "учеников" "учителям". В 1927 г. Гинзбург, отправляясь от слов В. Гофмана о недостаточности "формальных методов исследования", рассуждала:

> Мне все мерещится, что именно наука "должна быть глуповата", вернее немного подслеповата и однобока. Чего бы стоил Шкловский, если бы он в 1916 году все знал, все чувствовал, все видел.
>
> Мне крайне неприятны в себе и в своих товарищах удовлетворенность собственными дерзновениями и пафос широких горизонтов. Идя в любую культурную деятельность (науку, искусство, философию), надо помнить: что легко – то плохо (как, идя в лавку, помнить: что дешево, то плохо); обзавестись же теоретически широкими горизонтами и всеприятием не в пример легче, чем сконструировать и использовать систему плодотворных односторонностей.
>
> (Гинзбург 1989, 54-55)

Описанное Гинзбург различие в нескольких аспектах определяло отношения Гуковского и других представителей младшего поколения к старшему. Пейоративный эпитет "академический", который Тынянов относит к "эклектизму" Жирмунского, вполне может быть распространен и на методологическую позицию его собственных учеников. "Всеприятие" Гуковского фактически означает его потребность видеть в опоязовской филологии лишь одно из звеньев единой научной традиции, основанной на доопязовских представлениях об историческом движении (именно это Эйхенбаум диагностирует как "возвращение к "школьным" понятиям" и "традиционализм"). По всей вероятности, здесь необходимо усматривать действие немного анахронистичной в конце 1920-х гг.социальной и профессиональной академической инерции. Она сильнее сказывалась на механизмах интересующей нас научной преемственности, чем того ожидали учителя-опоязовцы[4]. Этот факт, обусловивший скорое и решительное методологическое расхождение "молодежи" и "мэтров", не ускользнул от внимания последних; в записи Эйхенбаума о докладе Гуковского ясно ощущается данная смысловая перспектива: "Мне так все это ясно исторически – такой Гуковский непременно должен был явиться после Опояза и Виноградова, а о Жирмунском нечего и говорить – это даже скучно. Хоть бы что-нибудь явилось неожиданное". Последняя фраза намекает не только на архаичный научный аппарат работы Гуковского, но и на реализовавшийся в ней инерционно-консервативный способ научного воспроизводства; кажется, так следует понимать довольно парадоксальное соотнесение Гуковского с наследием ОПОЯЗа.

Упоминание Жирмунского в этом контексте ("Жирмунский наивно хватается за соломинки, чтобы напомнить о себе") проливает дополнительный свет на многочисленные опоязовские инвективы в его адрес (об истории личных отношений Эйхенбаума с Жирмунским см.: Переписка 1988). В ситуации "социологического поворота" второй половины 1920-х гг., для опоязовцев одновременно добровольного и насильственного, Жирмунский мог восприниматься как победитель в давнем методологическом споре. Гинзбург записывает в 1927 г.: «Жирмунский, как-то говоря со мной о новых взглядах Тынянова, заметил: "Я с самого начала указывал на то, что невозможно историческое изучение литературы вне соотношения рядов"» (Гинзбург 1989, 37[5]; ср. в записи Эйхенбаума: "Жирмунский обрадовался (как теперь неизменно)"). Вместе с тем в тезисах Тынянова и Якобсона фамилия Жирмунского как носителя "академического эклектизма" сопровождается пометой "и пр." (ПИЛК, 282). В кризисные годы Жирмунский стал в глазах опоязовцев эпонимом определенной коллективной тенденции. Излагая Трубецкому беседы с Тыняновым, Якобсон писал о целой "группе Жирмунского" (Якобсон 1999, 127). Безусловно, к ней относился Гуковский (см.: Устинов 2001а, 25), но не он один. В том же 1929 г. Тынянов с гипертрофированной решительностью причислил лично преданную ему Гинзбург к "школе Жирмунского" (см.: Устинов 2001а,

315-321; передатировка опубликованного здесь важного письма Гинзбург к Шкловскому: Тоддес 2002, 675-676), а Эйхенбаум сулил участь Жирмунского Бухштабу (см.: Устинов 2001а, 310). Можно утверждать, что проклятия "мэтров" "академическому эклектизму" не в последнюю очередь адресовались ученикам и в значительной мере определяли отношения двух поколений. Как показывает случай Гуковского, это объяснялось не одними "психологическими предпосылками" (в письме 1930 г. к Шкловскому Гинзбург так определяет мотивы враждебности Тынянова – см.: Устинов 2001а, 316).

"Академический эклектизм" (или "всеприятие", используя слово Гинзбург) интересным образом сказывался на научной позиции Гуковского. В инскрипте 1927 г. он именует Эйхенбаума своим "учителем", а себя называет "непокорным, но всегда преданным", и в другом месте прямо – "учеником". Эти формулировки находятся в видимом противоречии с его более ранними скандальными заявлениями ("Я не последователь Бориса Михайловича"). Судя по всему, это противоречие есть следствие специфического отношения Гуковского к научному наследию "мэтров", сочетающего "ученическое" заимствование их терминов и исторических концепций с высокой степенью эмансипации от опоязовских теоретических подходов. Гинзбург записывает в 1927 г.: "Гуковский говорил вчера: опоязовцы десять лет назад сумели увидеть в литературе принципиально новые объекты. Вопрос нашей научной жизни и смерти – это вопрос открытия других новых объектов" (Гинзбург 1989, 55). Точно так же в цитированном выше рассуждении из статьи "К вопросу о русском классицизме" он изображает переход от опоязовских представлений о системности литературного произведения к изучению "духа эпохи" ("конец имманентности", по Гинзбург – Гинзбург 1989, 37) результатом неизбежного научного прогресса:

> Углубляясь последовательно в изучение той или иной эпохи в целом, приходится как бы повторять естественный ход эволюции всей современной науки, двигаясь от уясненных проблем к новым, обнаруживающимся в процессе исследования. <...> анализ системы как данного объективного факта естественно выдвигает проблемы изучения исторического бытия этих фактов, т. е. их отношений и осмыслений в данной исторической среде; эти же проблемы ставят на очередь вопрос об исследовании самой историко-литературной среды , т. е. прежде всего художественного фона, "духа эпохи", "эстетического лица" ее <...>

В публикуемом инскрипте на разные лады варьируется сюжет об ученике, который побил учителя. По всей видимости, основным его источником в данном случае следует считать работу Тынянова "Архаисты и Пушкин" (1926), где цитируется рассказ Анненкова о визите Пушкина к Катенину: «Пушкин просто пришел к Катенину и, подавая ему свою трость, сказал: "Я пришел к вам как Диоген к Антисфену: побей – но выучи!" – "Ученого учить – пор-

тить" – отвечал автор "Ольги"» (Тынянов 1968, 58-59). В этом изводе бродячий сюжет, во-первых, подразумевает бесспорное превосходство "ученика" над "учителем" и, во-вторых, служит примером должной скромности уходящего в прошлое "мэтра". Гуковский не добился от своих учителей примирительных признаний, аналогичных катенинскому; оставшийся неразрешенным конфликт никогда не терял актуальности для него. В.М. Маркович справедливо отмечает в его поздних "стадиальных" работах формалистский субстрат (см.: Маркович 2002, 81-88). Как можно заключить, любовь-вражда к "побитым" учителям, напряжение между преодолением "имманентности" и ее апроприацией вплоть до 1940-х гг.оставались одним из главных методологических импульсов Гуковского. В 1945 г. он критиковал "дифференциальный" подход к литературе почти в тех же выражениях, что и в конце 1920-х:

> Следует обратить внимание на одну примечательную особенность нашей науки – на устремленность ее к дифференциальному исследованию материала. Мы все более усердно дробим материал истории, все более пристально всматриваемся в то, что *различает* отдельные явления искусства прошлого друг от друга. Конкретная "микрологическая" наука часто имеет тенденцию отказываться от общих понятий стиля, эпохи, разбивая их на индивидуальные единства, замкнутые обликом отдельных писателей <...> Затем разбиваются понятия школ и направлений (все участники их не похожи, мол, друг на друга). <...> Оказывается, что нет такого реального явления как романтизм <...> нет символизма <...> И все это – *фактически* подкреплено и элементарно-эмпирически верно. Но все это в то же время неверно. <...> и символизм, и романтизм – все это диалектические единства, вполне реальные и конкретные. Необходимо в большей мере, чем до сих пор, повернуть науку лицом к интегральным проблемам <...>
>
> (Гуковский 1945, 2; курсив автора)

Родство начальных фраз этого отрывка с "младоформалистской" критической рефлексией над наследием учителей подтверждается рассуждением Гинзбург из письма Бухштабу от 1925 г.:

> Как хочешь, но рано или поздно Тынянов погибнет от меча, который он взял... Ну хорошо: классицизм и романтизм "просеялись" – мне не жалко! На их месте оказалось конкретное явление: борьба младших архаистов с карамзинистами – очень хорошо, а что если эта конкретность в свою очередь окажется суммарной, когда дело дойдет до объяснения единичных фактов. <...> нет ничего легче, как дотыняниться до того, чтобы за вычетом всех схем остаться при одном понятии отдельной литературной личности. Но... личности, в качестве замкнутого творческого сознания, в свою очередь, не существует. <...> А хождения около личности достаточно для того, чтобы уже без дальнейших околичностей упереться в безличность.
>
> (Гинзбург 2001, 328)

Не исключено, что благодаря соотнесенности поздней статьи Гуковского с дискуссиями "формалистских" времен она вызвала ответное выступление Эйхенбаума (см.: Эйхенбаум 1987, 454-457, 535-539); в таком случае их диалог представляет собой еще один эпизод для истории частью подспудного бытования опоязовского интеллектуального наследия в сталинскую эпоху (очерк этой истории см.: Тоддес 2002).

Примечания

1 В 1930 г. Гуковский уже не был столь щепетилен и в известной статье "Шкловский как историк литературы" открыто критиковал "некую научную школу" учеников Шкловского и Эйхенбаума (см.: Звезда. 1930. № 1. С. 196).

2 Ср. кроме того: "развитие самой литературы осуществлялось иными формами отношений, чем, напр., в XIX веке; так, столкновение системы различных направлений осложнялось именно тем, что рядом с противопоставлением этих направлений и над ними пребывали противопоставления отвлеченных понятийных (жанровых и иных) классификаций. <...> Школы не являлись группами индивидуальностей, связанных своим только творчеством, т. е. <...> существенными признаками поэтики своих произведений <...>" (Гуковский 2001, 310-311).

3 Неприятие такого рода "единств", отразившееся в дневниковой записи Эйхенбаума, составляло принципиальную черту научной позиции "опоязовцев". По выражению Гинзбург, в работе Тынянова "Архаисты и Пушкин" «классицизм и романтизм "просеялись"» (Гинзбург 2001, 328). Эйхенбаум в статье «Теория "формального метода"» (1926) критиковал «такие общие и никому не ясные понятия, как "реализм" или "романтизм"» (Эйхенбаум 1987, 402). В предисловии к "Лермонтову" (1924) он прямо отрицал объяснительную силу "эпохи" как научной категории:

> Историческое изучение открывает динамику событий, законы которой действуют не только в пределах условно выбранной эпохи, но повсюду и всегда. <...> Исторический лиризм, как влюбленность в ту или другую эпоху самое по себе, науки не образует. Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное, имеющее смысл лишь в обстановке своего времени. Это – наивный историзм, которым наука обеспложивается. Дело <...> в том, чтобы понять историческую актуальность события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянна – не появляется и не исчезает, а потому и действует вне времени. <...> изучение исторических событий вне исторической динамики, как индивидуальных, "неповторимых", замкнутых в себе систем, невозможно, потому что противоречит самой природе этих событий.
>
> (Эйхенбаум 1987, 143-144)

4 В этом контексте следует, кажется, читать и известную запись Гинзбург от 1927 г.: " <...> метры нас презирают. У них была привычка к легким победам над учителями. Был момент, когда они выжидали: не окажемся ли мы сразу умнее их, – мы не оказались умнее их. Теперь они презирают нас за то, что мы не успели их про-

глотить <...>". Ср. в ее же записи 1930 г.: "Принципиальная мысль расходится концентрическими кругами <...> Академические мысли идут не кругами, а прямыми линиями, от учителей к ученикам, сверху вниз и только сверху вниз; это неотъемлемый их признак" (Гинзбург 1989, 58-59, 100).

[5] Слова Жирмунского подтверждаются приведенным выше рассуждением из "Задач поэтики".

Литература

Бухштаб 2000 – *Бухштаб Б.Я.* Фет и другие. Избранные работы. СПб., 2000.

Веселовский 1989 – *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Галушкин 2000 – *Галушкин А.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...» К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928-1930 гг.// Новое литературное обозрение. 2000. № 44.

Гинзбург 1974 – *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974.

Гинзбург 1989 – *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л., 1989.

Гинзбург 2001 – *Гинзбург Л.Я.* Письма Б.Я. Бухштабу / Подг. текста, публ., примеч. и вступ. заметка Д. Устинова // Новое литературное обозрение. 2001. № 49.

Гуковский 1945 – *Гуковский Гр.* Заметки историка литературы // Литературная газета. 1945. № 39 (1150). 15 сентября.

Гуковский 1995 – *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995.

Гуковский 2001 – *Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.

Гуковский 2002 – *Гуковский Гр.* О стадиальной истории литературы / Подг. текста, коммент., вступ. ст. Д.В. Устинова // Новое литературное обозрение. 2002. № 50.

Диспут – Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 г. / Публ., подг. текста, сопроводит. заметки и примеч. Д. Устинова // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.

Дзядко 2002 – *Дзядко Ф.* «Карманная история литературы»: к поэтике филологического текста Г.А. Гуковского // Новое литературное обозрение. 2002. № 55.

Жирмунская, Светикова 1999 – *Жирмунская-Аствацатурова В.В., Светикова Е.Ю.* В.М. Жирмунский как исследователь поэтики символизма // Новое литературное обозрение. 1999. № 35.

Жирмунский 1977 – *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Маркович 2002 – *Маркович В.* Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г.А. Гуковского 1940-х гг.// Новое литературное обозрение. 2002. № 55.

Переписка 1988 – Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского / Публикация Н.А. Жирмунской и О.Б. Эйхенбаум. Вступ. ст. Е.А. Тоддеса. Примеч. Н.А. Жирмунской и Е.А. Тоддеса // ТТЧ.

Переписка 1999 – Виктор Шкловский и Роман Якобсон. Переписка (1922-1956) / Предисл., подг. текста и коммент. А.Ю. Галушкина // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.

Постоутенко 1995-1996 – *Постоутенко К.Ю.* Из комментариев к текстам Тынянова: «академический эклектизм» // М-95-96.

Тоддес 2002 – *Тоддес Е.А.* Б.М. Эйхенбаум в 30-50-е годы (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции) //ТСб. 11.

Тынянов 1968 – *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968.

Устинов 1998 – *Устинов Д.* Научные концепции Г.А. Гуковского в контексте русской истории и культуры XX в. // Новое литературное обозрение. 1998. № 29.

Устинов 2001а – *Устинов Д.* Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2002. № 50.

Устинов 2001б – *Устинов Д.В.* В.М. Жирмунский и Г.А. Гуковский в 1920-е годы // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского. СПб., 2001.

Чудаков 2001 – *Чудаков А.П.* Разговариваю с Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2001. № 49.

Чудакова 2001 – *Чудакова М.О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // *Чудакова М.О.* Литература советского прошлого. М., 2001.

Эйхенбаум 1987 – *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987.

Якобсон 1999 – *Якобсон Р.* Юрий Тынянов в Праге // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.

Татьяна Щурова

ПУБЛИКАЦИИ НИКОЛАЯ ХАРДЖИЕВА В ОДЕССКОЙ ГАЗЕТЕ "СТАНОК" (1921)

Как следует из "Автобиографии" Н.И. Харджиева, он в 1920 г. окончил Каховскую общественную гимназию и с февраля по май 1921 года был секретарем Каховского отдела народного образования. Видимо, это учреждение командировало его в мае того же года в Одессу "для завершения образования в высшей школе". Он выдержал экзамен и поступил в Одесский институт народного хозяйства. В следующем, 1922 г. перешел на юридический факультет. "Я окончил университет в 1925 г., – пишет он, – но юристом не стал, так как более всего интересовался литературой. Еще в годы моего студенчества я иногда сотрудничал в местной прессе, где помещал литературные и театральные рецензии" (из "Автобиографии", написанной в мае 1952 г.: *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде. В двух тт. М., 1997. Т. 2. С. 294; ср. в позднем интервью: Там же. Т. 1. С. 363).

Составителям названного двухтомника было известно о ранних публикациях в газете "Станок" (см.: Там же. Т. 2. С. 305), но, очевидно, ознакомиться с этими текстами de visu им не удалось – газету можно найти далеко не во всех научных библиотеках. К счастью, старейшая публичная в Украине, ныне Одесская государственная научная библиотека им. М. Горького обладает полным комплектом газеты "Станок", и у нас есть возможность представить некоторые заметки 18-летнего Николая Харджиева.

В одной из анкет, говоря о своих первых публикациях в Одессе, он уточняет – "более двадцати на книги и спектакли одесских театров". Сразу скажем, что в газете "Станок", которая выходила со 2 февраля по 31 декабря 1921 г. (всего 271 номер), нами обнаружено только пять небольших публикаций и рецензий Харджиева, в основном на литературные темы. Так часто бывает, когда отсутствие юношеского архива не позволяет внести ясность. Не исключено, что и театральные рецензии Харджиева удастся в дальнейшем обнаружить в одесской периодике.

С 1 января 1922 года газету "Станок" заменила другая – "Рычаг", просуществовавшая месяц (последний № 24 вышел 31 января), но с ней Харджиев не сотрудничал.

Вернемся к газете "Станок". Это была ежедневная рабочая газета, издание Одесского городского Совета рабочих депутатов и Губпросвета (поз-

же – Одесского Горсовета и Губпрофсовета), выходившая тиражом 3.200 экз. Имея такую серьезную "шапку", "Станок" действительно старался охватить рабочие проблемы во всех аспектах, информировать горожан о состоянии промышленных предприятий, показывать жизнь различных профсоюзов и давать обзор политических событий.

Рабочих читателей приобщали и к культуре. В каждом номере вы найдете поэтические строки; по большей части это стихи рабочих, но и довольно часто встречаются имена Владимира Нарбута, Георгия Шенгели, Валентина Катаева, Эдуарда Багрицкого. Понятно, что на четвертом году Октябрьской революции на страницах пролетарской газеты витал дух свершившегося. Вот строки из стихотворения Г. Шенгели "Интернационал":

Три Рима отцвело. Но встанет навсегда
Над миром – мирный труд и засияет ало, –
И землю назовут Планетою Труда,
Прекрасным именем Интернационала.

Те же чувства в стихах В. Катаева "Октябрь" (песнь из поэмы "Бронепоезд") или Э. Багрицкого "Ледяная коммуна" ("...Коммуны ясное сиянье").

Нужно сказать, приобщение к литературе и искусству в этой газете носило не просто просветительский характер, оно было четко политически ориентировано. Один из главных лозунгов: "Потеснить буржуа – дать простор рабочим!". Благородный призыв: "Рабочие, идите в музей!". И тут же ремарка – какое ценное и культурное достояние от него, рабочего, "укрывалось господами Толстыми". Или же сообщение "Суд над футуризмом" с выставки "ремесла и творчества", где судили кубо-футуризм. Читаем: "Обыватель Иванов притянул его к ответственности за попрание священных принципов живописи и за шарлатанство".

Считалось, что и в театре рабочий находит "чуждый пафос и мир мертвых, вчерашних призраков" вместо "огней революционного вдохновения, героизма и самопожертвования". Юный Харджиев мог поддаться пафосу времени, добавить к нему и свой голос. Этого не случилось. Публикации Харджиева в "Станке" отличаются от многих других отсутствием сиюминутных настроений и призывов.

Например, на модную в то время тему мы находим его заметку «Суд над героями "Ямы" Куприна» и очерк А.М. Дерибаса "Литературные суды". Если Харджиев подает это действо как спектакль и больше интересуется актерским исполнением его, то Дерибас, как ни странно, подчеркивает социальную нужность подобных мероприятий и их актуальность: "...если отнестись к этому вопросу серьезно, то выйдет, что мы давно уже хотим выйти из опеки так называемых или так себя называющих авторитетов. Мы хотим судить сами...".

И еще одну общую тему вслед за А.М. Дерибасом поднимает Харджиев в той же газете. 13 ноября Дерибас публикует статью "Новый тип читателя",

а через три недели, 2 декабря, выходит публикация Харджиева "Книги на базарах". Здесь уже они, представители разных поколений, с одинаковой болью рассказывают об уничтожении старых книг, толстые переплеты и картонная или веленевая бумага которых идеально подходит для папиросных гильз. Без сожаления уничтожались великолепные издания XVIII и XIX вв., страницы их равнодушной рукой скручивались в мундштуки.

Пробует себя Харджиев и как литературный критик, давая оценки новым изданиям. В газете мы находим его небольшие рецензии на книгу М.П. Алексеева "Ранний друг Ф.М. Достоевского" и роман А. Эдвардса "Товарищ Иетта".

Думается, не случайно в "Автобиографии" и анкетах Н.И. Харджиев упоминал о своем скромном опыте начинающего журналиста в Одессе. Вероятно, это был для него своего рода еще один университет. Пытливый юноша познакомился с А.М. Дерибасом (1856-1937), внучатым племянником основателя Одессы Иосифа Де-Рибаса, известным журналистом, прекрасно образованным человеком. В 1913 году появилась его знаменитая книга "Старая Одесса", составленная из очерков, ранее печатавшихся на страницах одесских газет. В 20-е гг.он продолжал печатать свои исторические очерки и воспоминания. В начала 20-х Дерибас работал в Одесском библиографическом обществе. Дом Александра Михайловича и его жены А.Н. Цакни (прежде состоявшей в браке с И.А. Буниным) был одним из самых заметных художественных салонов Одессы, куда на знаменитые "четверги" приходили художники, журналисты, литературоведы. Эмоциональные воспоминания современников доносят атмосферу искусства, остроумия и дискуссий по всем вопросам русской и иностранной живописи и литературы, которая неизменно царила на этих собраниях.

В Одессе произошло знакомство Харджиева с Михаилом Павловичем Алексеевым (1896-1981). Будущий академик, один из выдающихся историков литературы переехал сюда из Киева в 1920 г. Этот 25-летний обаятельный человек уже тогда обладал научным авторитетом. Его обширные знания притягивали к нему множество людей. Страстный книголюб, он составил впоследствии ценнейшее книжное собрание. По его инициативе в 20-е гг.развернулось изучение пребывания Пушкина в Одессе, читались первые лекционные курсы, создавался "Словарь одесских знакомых Пушкина", выходило серийное издание "Пушкин: Статьи и материалы". Тогда же он активно выступал как музыкальный критик и историк музыки. И, конечно, для Харджиева было важно общение с молодыми, но уже опытными получившими известность поэтами Г. Шенгели, Б. Бобовичем, В. Катаевым, В. Нарбутом, Э. Багрицким, с рекомендацией которого он затем поехал в Москву.

Приводим тексты заметок Н.И. Харджиева в газете "Станок". Подпись всюду: Н.Х.

1. 20 ноября 1921. От Пушкина до Маяковского (вечер поэзии и музыки)

Представить весь путь русской поэзии, пройденной от Пушкина до Маяковского, – задача столь же сложная, сколь заманчивая и благодарная. И нужно отдать справедливость: устроители вечера русской поэзии блестяще справились с этой задачей. Вечер произвел в высшей степени цельное и радостное впечатление.

В своем прекрасном докладе М.П. Алексеев дал несколько интересных, замечательных по тонкости параллелей русских поэтов. Он сравнивал Жуковского с Блоком, Державина с В. Ивановым, Кольцова с Есениным и Клюевым, Бенедиктова с Игорем Северяниным. Так же метки слова докладчика о Маяковском, которого он называет "поэтом – публицистом, ярким осколком нашего времени".

После доклада артисты государственной драмы Аркадьев, Самборская и Тушмадова читали стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Бальмонта, Брюсова, Сологуба, Блока, Кузмина, Гумилева, Игоря Северянина, Ахматовой, Каменского и Маяковского. Каждый был представлен несколькими наиболее выдающимися своими произведениями. Можно только пожалеть, что в этот длинный список не вошли ни Жуковский, ни Кольцов, ни А. Толстой.

Прекрасное впечатление производят интересные музыкальные композиции Д. Покраса, написанные им к текстам некоторых стихотворений.

2. 23 ноября 1921

М.П. Алексеев. Ранний друг Ф.М. Достоевского. – Всеукр. гос. изд-во. – Одесса, 1921. – 26 с.

Ранний друг Достоевского – это давно забытый поэт Иван Николаевич Шидловский. Автором довольно ярко очерчена фигура этого типичного романтика со всеми неровностями и странностью его страстной натуры. "Главное, что привлекало в нем всех, было его замечательное красноречие. Он был идеалист, и любимой его темой для разговоров служили, большей частью, предметы отвлеченные; к тому же он был поэт, писал стихи, так же легко и свободно, как говорил. Впечатление, производимое им на слушателей, действовало обаятельно". Этот образ Шидловского, нарисованный его современником, Репстовым, во многом напоминает нам другого идеалиста 30-х годов – тургеневского Рудина.

Влияние Шидловского на Достоевского, его первые литературные опыты было велико. В продолжении всей своей жизни Достоевский с любовью вспоминал о днях своей дружбы с ним. "Она укрепила в нем его интерес к романической литературе, повышенное настроение порывистости и утонченной чуткости, которое с громадной силой звучит в его ранних письмах и в некоторых его первых повестях".

Эта маленькая, написанная с любовью книжка читается с большим интересом.

3. 24 ноября 1921

Альберт Эдвардс. Товарищ Иетта (роман). Авторизов. перевод с англ. Дьяконова с предисл. З. Венгеровой. Гос. изд. – Петроград, 1921. – 268 с.

В романе дается картина социальной борьбы в Америке. Довольно ярко и правдиво изображена общественная и трудовая жизнь – ее настоящее и ее цели и упования на будущее. Обстановка американской жизни создает очень своеобразные явления, тесно связанные с социальной борьбой и в романе А. Эдвардса. Рельефно изображено все, что сопутствует разрастающемуся злу старого строя. Злостная эксплуатация труда, в частности, женского в различных мастерских, проституция, продажность, подтачивающая основы демократического строя, такие специфические американские явления, как организованная торговля голосами на выборах и поддержка политических партий как основное занятие мошеннических организаций.

В романе много действия, динамики (эпизоды стачек, борьба за улучшение условий труда, организационная работа, деятельность рабочей печати и т. д.).

4. 25 ноября 1921. Суд над героями "Ямы" Куприна

В среду под председательством проф. Бугаевского состоялся суд над проституткой Женей. Литературный суд был поставлен хорошо и дал впечатление настоящего суда. Женька обвинялась в умышленном заражении целого ряда лиц. Мотивом для свершения этого преступления была ее ненависть к обществу, которому она и мстила.

На вопрос о виновности Женька (Самборская) дает отрицательный ответ. Допрашиваются свидетели Ванька-Встанька и проститутка Тамара и читаются показания неявившегося Платонова. Затем слово предоставляется прокурору (проф. Немировский). Он доказывает, что нельзя всю вину сваливать на героиню романа, только социальные условия, которые довели Женьку до "Ямы", и сделали ее преступницей. Прокурор указывает на биологическую структуру каждого субъекта, на его личный импульс.

С этой точки зрения, виновность Женьки неоспорима. Затем говорил представитель защиты. По его словам, Женька – жертва социального распорядка. После слов защитника подсудимой предоставляется последнее слово. Перед публикой каким-то кошмаром проходит вся ее жизнь с детства до "Ямы". Страстной ненавистью звучали слова обвиняемой, когда она говорила о посетителях "Ямы", которые в ней и ее товарках попирали человеческое достоинство. Когда она узнала, что заражена, что последняя надежда исчезла, она решила мстить и мстила со злорадством (арт. Самборская с большим подъемом провела роль Жени).

Председатель предложил всем присутствующим решить вопрос о виновности Женьки. Подавляющим большинством голосов Женьке был вынесен оправдательный вердикт.

5. 2 декабря 1921. Книги на базарах

Идешь, словно по аллее, между двумя рядами книг. Присматриваешься к "товару". Среди хлама и ободранных учебников часто попадаются весьма ценные издания, подчас даже библиографические редкости. Рядом с приключениями знаменитого Ш. Холмса мирно покоятся "Мемуары кн. Меттерниха" (Париж, 1880). Попадаются такие ценные книги, как издание Вольтера 1784 г., первые издания В. Скотта, Беранже, Байрона, собр. соч. Пушкина в издании 1855 г. (Анненкова), фолиант в переплете из свиной кожи "Символика древних египтян" (1648 г.), всевозможные русские и французские издания XVIII века с ценными гравюрами и т. д.

Все эти книжные сокровища, которые раньше хранились в библиотеке бережливого книголюба, обречены на гибель и пойдут на заворачивание товаров или фабрикацию гильз. В таком большом центре, как Одесса, где есть столько книгохранилищ и музеев, имеет место то же явление, которое наблюдалось и в провинции после разграбления помещичьих усадеб. Там рынки были наводнены редчайшими изданиями, которые раскупались на "цыгарки". В прошлом году, например, в одном маленьком городке нам с большим трудом удалось перекупить проданную на "цыгарки" римскую историю Роллена в 16 тт. (перевод Тредьяковского, П-бург, 1762-67 гг.).

Местные музеи и книгохранилища должны следить за книгами, выброшенными на рынок, и спасти их. Как это осуществить – это дело музеев и библиотек. Нужно найти средства, деньги, нужно поднять этот вопрос, ибо наши книжные богатства тают ежечасно.

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

IV

Филологические мемуары

А.П. Чудаков

БАХТИН О "ПОЭТИКЕ ЧЕХОВА"

А.П. хранил свою рукописную запись на многих листках с заголовком:

"27 марта 1972 г.
Переделкино.
М.М. Бахтин о "Поэтике Чехова"*

В последний год стал готовить ее к печати в составе воспоминаний о Бахтине для книги своих мемуаров, которую предложило ему напечатать "Новое издательство" – Е. Пермяков и А. Курилкин.

Самый дорогой из моих манускриптов. Самая подробная и точная запись – без пропусков – двухчасового монолога Бахтина о "Поэтике Чехова", к<ото>рый я тогда, извинившись и сказав, что это слишком для меня важно, открыто записывал.

Оценил высоко; комплименты общие приводить не буду – приведу содержательные (... придется, ибо нельзя разр<ывать> мысль).

***

...Почему именно эти уровни? Я вовсе не считаю, что они плохи. Но почему, например, нет уровня человека или уровня характера?

(Отчасти под его влиянием в след<ующей>книге – "Мир Чехова" – я ввел уровень внутреннего мира...)

Вы считаете их замкнутыми, само собою разумеющимися.

---

* Поздние приписки карандашом даем курсивом; в угловых скобках – конъектуры и пояснения, реплики А.Ч., а также добавления, припомнившиеся в процессе расшифровки записи; в таких же скобках – варианты не буквально запомнившегося. Подчеркивания сохраняем.

***

У вас полный изоморфизм. Только одно отношение на всех уровнях. Этим вносится в анализируемую структуру бóльшая определенность, гармоничность, чем она на самом деле ей присуща.

***

Вы доказываете системность; но это же ваша регулятивная идея (в кантовском смысле), из нее вы исходите. Доказывать не надо.

***

Стремление к ясности не должно быть очень сильным – будет некоторый механицизм.

В реальном творчестве и в отдельном произведении, и в каждом выделимом отрезке текста мы найдем и иные отношения, не только те, что у вас.

***

Между уровнями никогда нет строгого изоморфизма. Противоборство отдельных уровней пронизывает произведение, противоречия и создают его жизнь.

У Достоевского на одном уровне – полифонич<еский> роман, а на других – монофонический роман.

Уж на что Достоевский не сатирик – а появляются сатирич<еские> места.

<Я: Но у вас все уровни изоморфны!>

– Основной принцип – полифонизм. Но на одних уровнях он проявляется в полной степени, а на других – в неполной. В самой меньшей степени – в композиции. Полностью полифонизм в комп<озиции> проявился только в "Братьях Карамазовых". А в других – мало чем отличается от неполифонических. "Преступление и наказание" – какой тут полифонизм?

Но я не стал бы в Вашей книге ничего менять, сделав лишь об этом оговорку.

В основе книги – метафизическая и онтологическая идея, что все равноважно, что случайно…

Вы считаете эту картину убедительной.

***

Важное и неважное смешивается. Но само это разделение сохраняется у него и даже подчеркивается. У Гомера все хороши – и Троя, и греки. Гомер не делает различий ни между чем. Все хорошо в этом лучшем из миров.

У Чехова – все различается, иначе не будет того эффекта – если не делать различия между главным и неглавным. Эта иерархия существует, и он требует, чтобы мы эту иерархию понимали. Он не показывает ее конкретно – он и так знает: читатель понимает, что у него существенное и несущественное.

Если некто, незнакомый с обывательским мировоззрением, с этой культурой, прочтет Чехова – он не поймет многое. ("Тарарабумбия...." и прочие песенки – подумает, что это что-то важное...)

<Я : Т.е. Чехов различение, иерархию важного и неважного предполагает известным, не объясняет, что важно, существенно, а что нет, у него это уже как данность, он не размышляет мучительно, как Толстой: а не самое ли важное в жизни тачать сапоги, заниматься физическим трудом и т. п.? Для него это ясно, он хочет показать только, что в жизни это смешано>.

<Да, именно так>*

– Вы раскрыли и показали, что у Чехова все смешано. Отлично различая их и нас заставляя различать, он показывает, что жизнь отбора не делает. Понимая разницу <иерархию>, он оставляет все как есть.

***

Вы хорошо показали, что он нарочито смешивает, уравнивает. Но почему? Не потому, что он нашел что-то высшее, какую-то высшую точку зрения, как Гомер, с точки зрения которого высокого и низкого нет. Совсем не так. У Чехова мы остро ощущаем неуместность деталей типа "А жарища в этой Африке..." А у Гомера – одинаковая уместность всего. Белинский где-то приводит пример, что в поединке кто-то из героев поскользнулся на куче помета. Гомер не замечает неуместности, он действительно не видит разницы. Для него есть нечто высшее, есть воля богов; такова его точка зрения.

У Чехова этого, конечно, нет.

***

Надо было подняться выше обывательских представлений. Но его высший уровень <сфера идей> очень близок к обывательским представлениям.

Нет другого великого писателя в русской литературе, который так бы стоял на одном уровне со своим читателем.

---

* Рядом пометка А.П. – «Стиль!» Он не вполне был удовлетворен воспроизведением по памяти реплики Бахтина.

<"Кажется, я не соглашался..." ("Выстрел").
Я не соглашался, кажется, спорил>.

***

Нет выхода из чеховского мира в настоящую жизнь. Может быть, это и правда. А врать он не хотел.

Огромное большинство его героев – да все! – пошловаты. Он показывает: жизнь такова, что не дает возможности быть непошлым.

***

Роковые недоразумения, когда высказывания героев приписывают Чехову – то, что украшает парки, клубы. "В человеке все должно быть прекрасно..." – это ведь пошло. Лирика, когда звучит голос поэта, мало отличается от того, что говорят сами герои.

***

Важная проблема: как в результате получается нечто очень значительное, хотя нет ни одного настоящего, непошлого слова.

***

Когда кто-то что-то знает у Чехова, он говорит пошлости <и тривиальности. Т.е. в позитивной программе очень тривиален: культура, гигиена...>

***

Идея случайностности: Все входит на равных правах. Это трюизм: в мире господствует случай. Это трюизм! А у него получается эффект!

Какую цель в высоком художественном смысле это преследует? У него эффект. И смешивая, он вовсе не хочет, чтобы мы спутали главное и неглавное. Вот Гомер – да. У Гомера случайность и необходимость сливаются. У Чехова они четко подчеркиваются <т. е. разница подчеркивается>.

***

Загадка: с какой стороны мы ни захотели бы выделить идею – пошловато.

***

Это какая-то более глубокая реализация модной теории абсурда – дзэнбуддизм. (Дзэнбуддизм – это учение о сплошной нелепости – "В огороде бузина, а в Киеве дядька". Это и есть, по дзэнбуддизму, подлинное понимание мира.)

Это лучший художник дзэнбуддизма.

Что Чехов начал. Он первый не побоялся подойти к абсурду, не скрывая, а раскрывая его.

***

Книга очень хорошая*, чрезвычайно последовательная и очень строгая логически.

Но она раскрывает <показывает> единство и осмысленность у Чехова, а у него не так все едино и осмысленно. *<Шкл<овский> – то же>***.

Нужно бы сделать некоторые оговорки. <Я, мол, понимаю, но> соблюдаю правила игры, если хочу играть дальше, а то получится драка, как это часто бывает в игре.

<Но в конце все же вернулся к своей регулятивной идее>.

Но какой-то догматизм необходим для изложения.

<О Брюсове – см. Дн<евник>***.

Показать истоки – это было бы очень полезно. Наверное, в рус<ской> л<итерату>ре было что-то ему близкое – Гоголь в плане безбоязненного смешения высокого и низкого.

<Я: Это у Гоголя он воспринял тоже через юм<ористические> ж<урна>-лы – они многое у Гоголя взяли на воор<ужени>е>.

---

* Последние два слова поставлены карандашом в скобки, рядом приписка карандашом «Опускаю». И далее так же карандашом: «К идее: мысль или есть, или ее нет: Вдруг потребовал оговорок». Из дальнейшего изложения слов Бахтина видно, к чему относится этот предполагаемый для мемуара комментарий.

** То есть – примерно то же говорил автору о «Поэтике Чехова» В.Б. Шкловский.

*** В дневнике А.Ч. – запись в этот день: «Из не относящегося к книге:

– Брюсов назвал свой сборник «Chef d' oeuvre». Все возмущались. Он же говорил: если поэт не считает свои вещи ше-деврами, он не должен их выпускать. Другие лгут, я откровенен.

Марина Цветаева правильно о нем сказала: преодоленная бездарность. Громадными усилиями преодолел. И выходило часто не плохо. Очень похоже на поэзию, хотя он совсем не был поэтом.

<Я: Кем ему надо было быть?>

Историком. Он историк и по склонностям, и по образованию. И лучшее у него – историч<еские> романы. Я их всегда перечитываю. Он именно здесь – в прозе – приблизился к Пушкину».

Это я попр<обовал> сделать в "Мире Чехова". Мне вообще везло – прогр<аммы> начерчивали В.В. <Виноградов>, Шкл<овский> и Бахтин.

***

В плане личности великий Чехов близок к своему обычному читателю. Он обычный интеллигент. Сколько боролись с собой Толстой, Гоголь – о Гоголе я уж не говорю – жизнь Гоголя это мистерия!

Чехов похож на Флобера. Прямого влияния, конечно, не было.

Леон Додэ (внук знаменитого) то ругал Флобера, то хвалил. Кончил тем, что объявил: "шедевр из папье-маше". Но все же *шедевр*. Чехов – это тоже шедевр из папье-маше.

Чехов – очень большая загадка. Но ваша книга помогает в решении этой загадки.

***

Странно, что не отмечают пророчества Чехова. Бродяга в "Вишневом саде", к<ото>рый декламирует "Брат мой, страдающий брат...", "Выдь на Волгу, чей стон..."

Ему не червонец надо подарить, а тысячу – он предугадал всю сущность нашего л<итературо>ведения и критики, со времен Белинского. Только это оно видит в л<итерату>ре и извращает писателей, в Пушкине отыскивая тоже это. *<Прогресс<истские> идеи>.*

***

– Почему у вас нет "Черного монаха"? В указателе даже не упоминается.

<Я : – Я его еще не понял>.

– Он стоит вне творчества Чехова. Там совсем другой тон. Там другой психологич<еский> характер. Обывателя нет! Фантастика вдруг.

<Я : – И утверждение идеи, чего почти не бывает у Чехова. <Тогда я думал так.> Пока страстно следовал идее величия, был человеком, а перестал – стал обывателем.

<– Да. И в этом трагизм.>

<Про идею свечи с двух концов>

***

Вы правильно считаете <пишете>, что "Степь" – ничего общего с предыдущим творчеством. Если бы пошел от "Степи" – был бы другой Чехов.

Но он вернулся на прежний путь. Не остался на линии "Степи", а от Чехонте <в дальнейшее творчество> ввел обывателя.

"Степь" и "Детство" Толстого – какая разница!

От "Степи скатился, но постоянно подымается на прежние высоты.

"Степь" – это не из жеваной бумаги сделано.

Идея природы и человека была в л<итерату>ре (Рёскин) – и более глубоко рассматривалась: природа в человеке. А он переносит в газетно-журнальный план – вроде охраны Байкала. А на этом уровне нет выхода. Нужно подняться на другой уровень мысли. Метафизическая природа атомной бомбы – есть сферы, куда человеку нельзя было вмешиваться.

***

Письмо брату Николаю об этике – это пошлость.

***

Анекдот <не помню к чему>: Кондуктор: – Курить нельзя – вот объявление.

– А я плевать хотел!

– Плевать тоже нельзя – вот объявление.

Кондуктор мыслит только в рамках этих объявлений и выйти за них не может.

***

– Что Чехов хотел всем этим <отсутствием иерархии> сказать? За этим есть, стоит что-то более глубокое.

Но это – за пределами структурного анализа. Это уже – философия л<итерату>ры. Такой анализ есть у Хайдеггера, у Ницше, (к<ото>рый хорошо знал только литературу), у Вяч. Иванова в трех его книгах.

Философский монизм сейчас дискредитировал себя.

<Я : Но Бердяев о творческом хар<акте>ре догматичности> <*подробнее*>

Бердяев от этого отошел. Он кончил прямо противоположным – утверждением свободы творчества. И начало, исходное всего – небытие, ничто. Догматизм допустим, если он не переходит границ.

***

< Я: про адогм<атиз>м Чехова.

Б. уточнил:>

– У Чехова – недогматический адогматизм (а может быть, догматический – тогда это нигилизм: ничего нельзя утв<ержда>ть и проч.), не нигилистический.

Чехов выступает как гуманист – высшей ценностью он считает человека.

Он близок к тому пониманию, которое сформ<улирова>л Бодлер: "Человек – это больное животное". Эта забота о животном – единственно гуманное, и нет другого отн<ошени>я. По Чехову в человека поверить невозможно; нет намека, <что из этой самой материи может быть соткан богочеловек>. Он не верил в такого человека, он требовал только, чтобы с человеком можно было рядом жить, чтобы он не плевал на пол. Тех требований, к<ото>рые ставили Дост<оевский> и Толстой – и тени нет!

***

Сложность Чехова осложняется кажущейся общепонятностью.

***

<Я – о том, что нек<ото>рые чеховеды протестуют [т. е. против принципа *случайностности*]>.

– Эта т<очка> з<рения>, что если повесил ружье, оно должно выстрелить, – устарела давно, давно. (Морщась). Вы совершенно правильно пишете, что ружья не стреляют. Захочу – и повешу!

У Чехова деталь не только для целого – это Вы совершенно правильно говорите... Хорошо.

Другое дело – словесные двусмысл<еннос>ти: чеховеды считают, что вы пишете, будто это вообще бессм<ыслен>но, но с т<очки> з<рения> Чехова-то это ведь целесообразно.

***

Вынужден привести и это – вдохновляет то, что он говорил об этом не только мне.

Со смущением и неохотою вынужден переписать сюда все комплименты – это важно для защиты моей теории, с к<ото>рой и сейчас много "слож<ностей>" и проч.

– Вы проанализировали худ<ожественную> систему с начала и до конца – впервые. Это Ваша регуляторная идея.

Вы написали замечат<ельную> книгу. Это лучшая книга о Чехове и вообще одна из лучших книг по филологии в последнее время.

В конце последней страницы – по-видимому, след наших обсуждений сказанного Бахтиным. Записана, думаю, моя (помеченная обычным значком, которым он помечал сказанное мною) понравившаяся ему формулировка – несомненно, его собственной мысли: *"Рассказы Чехова – это романы о людях, о которых не стоит писать романы"*. И далее – его слова: *Это считали до него; считают и после него. Но он все-таки писал о них романы. Что же из этого вышло?*

Этот вопрос стоял перед А.Ч. в его многочисленных работах о Чехове.

Публикация и подготовка текста М. Чудаковой

Стефано Гардзонио

ИЗ ЗАПИСЕЙ О Н.И. ХАРДЖИЕВЕ

Среди пиитов и ученых,
Среди подружек и подруг,
Ты – самый лучший, мой Крученых,
Почти единственный мой друг.
Феофан Бука. Признание.

Я познакомился с Николаем Ивановичем в 1974 году. Его телефон я получил от В.Б. Шкловского. Будучи еще студентом, я тогда занимался Маяковским для своей дипломной работы. Выбранная мной тема была "Маяковский и поэты-сатириконцы". "Кто лучше, чем Н.И. Харджиев, может вам помочь?", – сказал мне Виктор Борисович и сразу пообещал ему позвонить, чтобы договориться. Через день я уже был на Кропоткинской и, быстро прошагав дворик с Сеченовского переулка и выбрав нужный подъезд, стал подниматься по темной лестнице. На втором этаже открывалось огромное окно прямо на кухню коммунальной квартиры. Когда Николай Иванович, уже живя в других домах, подозрительно и осторожно открывал свою дверь и тихим намеком приглашал гостя быстро войти и сразу же закрывал на замок тяжелую, покрытую черной кожаной облицовкой дверь, я всегда вспоминал об этой кухне и о странном человечке, инвалиде, который однажды проглянул через окно. Подумал, вот он и проверяет, кто ходит к Н.И.

Харджиев жил двумя этажами выше. Когда он открыл мне в первый раз дверь, я сразу заметил многочисленные картины (помню, например, картину с деревьями Е. Гуро, которая после переезда на ул. Усачева уже не висела), огромный стол для работы, стеклянный книжный шкаф. Целый ряд поэтических сборников (большинство с дарственными надписями). Сразу же заметил карандаш и резинку на чистом листе бумаги. Тогда Н.И. жил один. Он сразу предложил чай с печеньем и сыром. Чай заварил очень крепким. Скоро стал предлагать и армянский коньяк. Он сам не пил, но охотно наливал в рюмочку в ходе пылкого рассказа о русской поэзии или живописи.

Рассказы Н.И. развивались свободно с любого пункта отправления (обычно вопрос о том, чем тогда я был занят или по поводу приобретенной мною новой или букинистической книги). Много он говорил об искусстве (и не только XX века). В первые годы я дарил ему художественные альбомы

итальянских мастеров, первым был Карпаччо... оттуда он просто путешествовал в прекрасном словесном мире аналогий, воспоминаний, цитат. Почти вся наша ранняя переписка состоит из открыток. Я посылал репродукции картин итальянских мастеров, Н.И. – русского лубка или любимых авторов русского авангарда.

Как мне говорила Л.Я. Гинзбург (она познакомилась с Н.И. еще в Одессе в 1926 году), у Харджиева было "недостижимое художественное чутье". Он был "выше в своей артистической манере рассказывания, чем в своих печатных работах". Я просто помню, что, проводя у него целые вечера, я никогда не уставал и практически не было бессюжетных пауз.

В последний раз я встретил Н.И. в Амстердаме 16 июня 1994 года после его скандального отъезда из России. Передо мной был умирающий человек, душевно уже мертвый, хотя вдруг, когда он заговорил о Введенском, у него опять стали светиться глаза и зазвенел голос. Он мне нарисовал на бумажке проект своей могилы. Под православным крестом он начертил: "Н.Х. русский филолог". Скоро появилась его жена, Лидия Васильевна Чага, племянница художника Д. Митрохина, попросила не утомлять Н.И. Я скоро ушел. На следующий день я позвонил, чтобы зайти опять. Л.В. объяснила, что Н.И. не в состоянии принимать (эту песню я слышал сто раз, с тех пор, как она вернулась к нему; после Кропоткинской Харджиев жил с 1979 года на улице Усачева, потом они переселились на ул. Профсоюзную), я пробовал возражать, но уже понял, что больше его не увижу. Как известно, она вскоре погибла при очень неясных обстоятельствах, а сам Н.И. умер в июне 1996 года.

О последних годах Харджиева говорить я не намерен. Вообще думать о Н.И. как о представителе русского Зарубежья мне кажется просто фантастикой, и о его "фантастическом беге" из России просто грустно вспоминать, хотя там было много обериутского, "творческого" и, в конце концов, трагического. Вот какую записочку я тогда получил от него (не по почте, а с оказией!! Из Голландии!!) после его переезда в Амстердам:

"Дорогой Stefano, я еще жив, но пишу – не пугайтесь! – не из сюрреалистической Москвы, а из пристойнейшего Амстердама. О своих невеселых приключениях расскажу при встрече, до которой надеюсь дожить.

Обнимаю Вас и шлю сердечный привет Наташе. Н.Х."

Повторяю. Я не намерен выражать свое мнение об отъезде Н.И. и Л.В. Чаги из России, о вывозе картин и архива. Хочу только отметить – все-таки не верится, что можно было все это организовать с чувством чистой совести. Перечитывая многочисленные газетные и журнальные статьи о "деле Харджиева", я задержался на тексте контракта, подписанного Н.И. до отъезда. Там читается ("Итоги", 19 мая 1998, с. 53): "Я, Х.Н.И., передаю на вечное хранение К.Г.Б. шесть произв. Каз. М.", где Каз. М. – это, разумеется, Казимир Малевич, а К.Г.Б. – не известное учреждение, а галеристка Кристина Гмуржинская-Бшер. Как трагично и гротескно выглядит это совпадение

инициалов!! Просто ирония судьбы! В своем грустном письме осени 1992 года Н.И. отмечал:

"Я уже утратил чувство юмора, а ведь когда-то мог рассмешить и Хармса".

О посещении Запада от Н.И. можно было слышать часто. Его приглашали неоднократно в Париж на разные выставки по авангарду. Известная советско-чиновничья система разрешений и запретов на выезд из страны была для Н.И. невыносима. Итак, он никогда не пользовался случаем. Уже в 1985-м писал:

"Что еще? Меня пригласила в Париж Ида Шагал (на три месяца), но я отказался. Не хочу тратить время на "впечатления" (письмо от 17 июля 1985 г.).

Правда, было время, когда он меня попросил отправить ему приглашение в Италию на месяц. Тогда он мне послал все "паспортные данные". В письме от 4 апреля 1979 г. говорится:

«Приглашение в Париж до сих пор "висит в воздухе". Если в течение ближайших двух месяцев я не получу определенного ответа, то с превеликим удовольствием поеду в Италию – зимой...

Член Союза писателей Н.Х. родился в 1903 г.(!), но, пожалуйста, не считайте меня размороженным представителем мезозойской эры. Я останусь "живым" до последнего дня моей жизни».

Таким хочется мне вспоминать Н.И.

Как известно, Н.И. был глубоким знатоком русского XVIII века. Он издал комедию М.Д. Чулкова "Как хочешь назови" (ЛН, № 9-10, 1933); Чулковым он занимался также в связи с тем, что помогал В.Б. Шкловскому в подготовке книг "Матвей Комаров, житель города Москвы" (Л., 1929) и "Чулков и Левшин" (М., 1933). В эти годы он долго работал в хранилищах московской Исторической библиотеки, где хранились уникальные издания. Он часто рассказывал о них, о неполном описании книжного наследия русского XVIII века. Был большим знатоком песенников и лубочных изданий.

Н.И. очень любил второстепенных, неудачливых поэтов XVIII – начала XIX в. О них мы говорили часто. То это был Ширинский-Шихматов и его передумы (как он стал Иеромонахом Аникитой), то Панкратий Сумароков (помню, как тут сразу речь переходила на сатириконцев), то Д.И. Хвостов, то поэтесса Бунина (не без ахматовского подтекста). Кстати, Н.И. утверждал, что М.М. Никитин передал Ю.Н. Тынянову известную карикатуру на Хвостова, "Стихотворец и чорт", из собрания ГИМ (Мнимая поэзия, 1931, с. 167). В предисловии Тынянов выражает свою благодарность многим коллегам-ученым. Никитин фигурирует под nomme de plume М.М. Левшин (под этим псевдонимом он напечатал детскую книгу).

Молодой критик и собиратель русского фольклора (занимался лубком), ученик Эйхенбаума, М.М. Никитин печатался мало (его главный труд, пожа-

луй, совместная с Т. Грицем и В. Трениным книга "Словесность и коммерция", 1929), и многие его начатые исследования не доведены до завершения. С 1934-го по 1936 г. был в ссылке. Погиб он на фронте. Н.И., который ценил его записную книжку в качестве богатого источника сведений, часто вспоминал, как ему удалось спасти архив погибшего друга. Жена Никитина была настоящей крестьянкой, архив хранился в ее избе и в очень плохих условиях. Н.И. увез весь уцелевший материал в Москву. Теперь главная часть архива находится в Литературном музее (там была и коллекция альбомов Сытинского лубка). Основательно Никитиным занимался потом А. Рейтблат, которому принадлежит заслуга его нового открытия.

Никитин долго занимался темой "Пушкин и Даль". Им было приготовлено издание мемуарных записей Вл. Даля о Пушкине. У Н.И. хранилась квитанция от редакции "Литературного критика" о том, что редакцией "получена от тов. Никитина рукопись "Пушкин и Даль", разм. 50 страниц (8 июля 1937 г.)". Статья осталась неизданной.

О Пушкине Н.И. говорил часто. В последние годы жизни он напечатал о нем заметку (Лит. газета, 1992, 23 сентября). Заметка посвящена авторству элегии "Есть наслаждение и в дикости лесов..." (черновой текст он приписывал Батюшкову, беловой Пушкину). Этой работе были посвящены встречи и письма (в письме от 10 октября 1991 г., где он объяснял, что Батюшков автор неоконченного перевода из Байрона, а автор вещи – Пушкин, он мне даже написал: "Рад, что это – наша совместная работа").

Конечно, Н.И. прекрасно знал русскую классическую прозу. Очень любил Лескова и Салтыкова-Щедрина.

В то же время Н.И. очень ценил, даже предпочитал, прозу поэтов. Приводил как пример раннюю прозу Пастернака (его, человека русского авангарда, отношение к "Доктору Живаго" было, разумеется, отрицательным) и среди поэтов XIX века вспоминал К.К. Случевского (тогда был издан сборник его прозы). О стиле его он заметил: "Чисто пастернаковская проза! Куски ослепительные". О его "Путешествии..." добавил, что источник – это явно "Вий" Гоголя.

Н.И. часто говорил со мной о своих издательских проектах. В меру своих возможностей, часто в сотрудничестве с итальянскими коллегами, я способствовал изданию статей Н.И. в Италии. Я сам набрал его книгу о П. Федотове, изданную во Флоренции в 1987 году (потом Н.И. переиздал ее в России. Книга вышла в 1991 году. Дарственная надпись: "Стефано Гардзонио – букет корректорских искажений. Н.Х."). Поэтому письма Н.И. ко мне переполнены намеками на ход печатания его работ (в письмах он всегда делал вид, будто речь идет о моих работах: "Как Ваш Бурлюк?"; "Как идет дело с Вашими материалами о отце футуризма..."; "будет ли издан детский опус Д. Хармса?" – по поводу издания его пьесы "Тетушка Даниила" и т. п.).

Среди его работ, изданных в Италии, хочу упомянуть публикацию "Сахарны" В.В. Розанова – писателя, о котором Н.И. часто говорил.

Конечно, чаще всего Н.И. говорил о Хлебникове, о Мандельштаме и об Анне Ахматовой. Тут этих веховых тем касаться я не намерен. Про Хлебникова у меня не было и до сегодняшнего дня нет достаточной компетенции, чтобы судить о спорных текстологических вопросах, связанных с изданием наследия поэта, и о полемиках, которые Н.И. развивал по отношению к другим хлебниковедам, как советским, так и зарубежным. Среди них он безусловно любил одного Дуганова.

В письме от 7 июня 1987 года он отмечал:

"Что касается бедного Хлебникова ("бедный Пушкин!"), то его когтят и рвут на части юбилейские тигры всех стран. Многие из них пытались выудить у меня несколько десятков "золотых рыбок", но получили шиш. Кроме того я отказался от участия во всех комиссиях, посвященных чествованию Хлебникова. Я никогда не был юбилейным исследователем".

Н.И. часто говорил со мной о разных текстологических вопросах и объяснял, какие чтения надо считать правильными в темных местах хлебниковского творчества. Иногда мне казалось, что у него было сильно выражено стремление к соавторству. Безусловно, решения были гениальными. Еще гениальнее артистичность его речи и убедительность его аргументов.

Что касается Мандельштама, то тут в годы моего общения с Н.И. сильно действовала его неприязнь к Н.Я. Мандельштам. Об этом много писалось в мемуарах и в литературоведческих исследованиях, и мой пересказ позиций Н.И. полностью не нужен. Стоит, однако, отметить, как он порадовался частичному изданию в журнале "Литературная учеба" (1989, № 3, с. 134-151) первой редакции "Второй книги" Н. Мандельштам (рукопись сохранилась у Н.Е. Штемпель и была приготовлена к печати П. Нерлером). В журнальной публикации текст появился под редакторским заглавием "Об Ахматовой". В нем мемуаристка уделяет большое внимание Н.И. и положительно описывает его роль в отношениях с О. Мандельштамом и А. Ахматовой. Н.И. любил подчеркивать фразу Н. Мандельштам: "Харджиев сыграл большую роль в жизни А.А." (с. 147). Любил также полушутливое утверждение: "... к Харджиеву она [А. Ахматова. – *С.Г.*] старалась и во мне возбудить нетерпимость за его преступную любовь к Хлебникову..." (там же).

Часто Н.И. говорил о Константине Большакове. Когда, уже многие годы спустя, вышло новое издание его произведений, – имею в виду приготовленный Н.А. Богомоловым том К. Большакова, включающий роман "Бегство пленных" и избранные стихи (М.: Художественная литература, 1991), – Н.И. искренне радовался "новому рождению" подлинного поэта. У него в архиве сохранилась записная книжка Большакова. Там было много интересных стихов, необходимых для нового представления этого незаурядного лирика. Была также очень красивая фотография поэта. Н.И. часто вспоминал "Дифирамб

войне" Большакова и его стихотворение, обращенное к брату художнику Николаю. Маяковский звал Большакова "бледнолицым". У Крученых хранилась фотография Маяковского с дарственной надписью Большакову: "Моему бледнолицому брату Костеньке".

Н.И. убежденно считал, что Маяковский умер как древний римлянин. В России такой подвиг совершил Радищев: образец был его товарищ по учебе Ушаков (я, разумеется, вспомнил об известной статье Ю.М. Лотмана).

О трагической кончине Божидара (Б.П. Гордеева) Н.И. считал, что причина – несчастная любовь поэта к Марии Синяковой. Ей он и посвятил поэму (сочинение осталось неизданным и хранится в РГАЛИ). Вообще Н.И. считал Божидара не только даровитым стиховедом, но и настоящим поэтом. Прозу "Распевочного единства" Божидара Хлебников ценил как "примерную прозу". О самоубийстве поэта Н.И. вспоминал рассказ Г.Н. Петникова: "Молодые поэты остались без папирос. Жребий. За ними пошел Божидар. Не вернулся. Утром нашли его повешенным в лесу".

Что до Сергея Боброва, то Н.И. часто вспоминал о его прозе и, в частности, ценил "Восстание мизантропов" ("Книга на грани какой-то удачи"). Наоборот, отрицательным было его мнение о позднем творчестве (например, о поэтической книге "Делакруа"). Не знаю, правда ли это, но Н.И. с иронией добавлял, что Бобров свою позднюю поэзию сильно переоценивал: у него дома громко звучал записанный на магнитофонной ленте голос поэта, читающего свои собственные поэмы!

Что же касается И. Аксенова, то Н.И. очень ценил его стиль, имея, конечно, в виду известный очерк "Пикассо и окрестности", но не только. Н.И. думал и о его дневниковых записях, но, главным образом, упоминал его "Геркулесовы столбы", которые еще ждут своего издателя.

От Н.И. я часто слышал про Юркуна. Н.И. очень любил его короткие рассказы. Конечно, глубоко любил Кузмина, и не только его поэзию, но, в частности, его тогда неизданный дневник. Про Кузмина любил гордо утверждать, что это писатель мирового масштаба и что данное обстоятельство понял Кафка, цитировавший Кузмина еще в 1911 году.

Вообще Н.И. не любил мемуаров и мемуарного многословия (сам он от них отказался, как и не любил, что его рассказы записывались...). Замечал, что Пушкин был рад, что дневник Байрона утрачен, и добавлял: "К сожалению, многие дневники не утрачены...".

Мемуарам Н.И. принципиально не верил, но их читал и изучал как литературный жанр (очень не любил, разумеется, "Петербургские зимы" Георгия Иванова). Он прекрасно знал весь фонд русской мемуарной литературы, не только русского модернизма и авангарда, но и XVIII и XIX вв. (особенно материалы, изданные в "Русской старине" и в "Русском архиве").

Поэта И. Руковишникова Н.И. видал в двадцатые годы. Жил он в подвале без мебели, любил принимать молодых поэтов, был страшный пьяница

(только водка да селедка...) и убежденный антисемит. У него можно было заметить многие антисемитские издания, в том числе пресловутые "Протоколы Сионских мудрецов".

Про Бориса Зубакина, автора сборника "Медведь на бульваре" и известного розенкрейцера, мнение Н.И. было полностью отрицательно ("графоман и халтурщик"). Вообще Н.И. не любил в поэзии мистицизм, мистерийность и теургические порывы.

Его отношение к поэзии было чисто эстетическое. Конечно, он особенно ценил технику стиха (его друг и соавтор Тренин этим занимался оригинально и плодотворно), но в то же время главным для Н.И. была исключительность поэтического дарования: "Настоящие поэты не умеют писать стихи... У них собственный голос!". И конечно, думал он о любимых Хлебникове, Мандельштаме, Маяковском, Багрицком и Хармсе.

Переиздание трудов русского сторонника Фрейда И.Д. Ермакова вышло уже после смерти Н.И. (составление дочери писателя М.И. Давыдовой – НЛО, 1999). Об Ермакове Н.И. говорил всегда с глубоким сочувствием. Он любил подчеркивать, что данное сочувствие роднило его с Л.Я. Гинзбург, которая одобрительно писала о фрейдистском подходе Ермакова. Надо еще добавить, что Ермаков издал в 1919 году ("Рабочий мир", № 6) очерк о П. Федотове, художнике, которым долгие годы сам Н.И. занимался (тут было и сложное отношение к Шкловскому, который, как известно, выпустил популярную книгу о русском художнике: "Капитан Федотов" – М., 1936). Что касается Ермакова-писателя, Н.И. рассказывал о его рукописном эссе о К. Сомове ("Незнакомка. Дама в голубом"; теперь рассказ опубликован в вышеуказанном издании, с. 448). Рассказ очень нравился А. Платонову, который был в дружеских отношениях с Ермаковым. Ермаков был также талантливым художником и выставлялся под псевдонимом *Иверм*.

С Платоновым Н.И. был лично знаком. Однажды рассказал о следующем творческом проекте великого прозаика. Платонов хотел писать повесть о предках Пушкина: "Ганнибала увезут. Его сестра, черная русалка, следила за кораблем". Аналогичный сюжет был и у Тынянова, но и он им не воспользовался.

В двадцатые годы Н.И. познакомился с В. Каменским. Помнит он пир у Каменского. Столы к стене, а поэт ходит в парчовом кафтане Стеньки Разина. Одна из последних поэм Каменского описывала царскую баню: великолепное стихотворение. Человеком был он "почвенным и талантливым". Н.И. уверял, что именно он знакомил Каменского с Лившицем в 1934 году (так!).

О Е. Поливанове. Поливанов дал Тренину работу по сравнительной ритмике. А Тренин потерял. Поливанов жил на Трубной. Писал повесть и стихи. Одно любопытное стихотворение посвящено курению опиума. В письме от 2 января 1979 г. немножко иначе:

"Что касается сравнительного стиховедения, то здесь для исследователя – просторы океанические. Помню блестящую статью Е.Д. Поливанова (знатока 17 языков!), которую он мне показывал в довоенные годы: к сожалению, Е.Д. ее не напечатал, и она, очевидно, не сохранилась".

В двадцатые годы зоологом и географом Л.С. Бергом была разработана теория о "номогенезисе". Н.И. читал о ней давно, она поразила и Ю.Н. Тынянова. В ней, среди прочего, использовались опыты над микроорганизмами, живущими в проточной воде. Их пересаживали в застойную воду. Они не гибли, а просто становились совсем другими (!!): "это как русские люди при советской власти, они не погибли, а чудовищно превратились в нелюдей! И я не человек!".

Я увидел настоящий трагизм в лице Н.И. Это была наша последняя московская встреча...

Из последней встречи в Амстердаме:

«Мандельштам мне говорил: "записывайте мой голос, мой голос..." Н.И. в ужасном состоянии, готов умереть, но вдруг у него блеск в глазах, как только у него "собеседник". Собеседники – Хлебников, Хармс, Мандельштам... Перед ними он себя чувствует в долгу. Читает куски мемуарного характера, главным образом об обериутах. Куски он читает при мне, но их он читает не мне...»

Флоренция, октябрь 2002 г.

М.А. Давыдов

РАЗГОВОРЫ С СОСЕДОМ

В 1966 году я окончил исторический факультет МГУ. Специализировался на кафедре древней истории. Написав вполне опрятную дипломную работу "Социальные утопии Аристофана", получил рекомендацию в аспирантуру. После чего устроился аспирантом в Институт истории.

В начале 1967 г. мы с матерью перебрались, путем обмена, из коммунальной квартиры в отдельную на Кропоткинской, 17, в кв. 69.

Это была надстройка 30-х годов на старинном двухэтажном здании, принадлежавшем до революции знаменитой женской Арсеньевской гимназии. В главной, дворцовой части недолго жил поэт-гусар Денис Давыдов.

В жилищной конторе служительницы участливо спросили, знаю ли я, что моим соседом будет страшный скандалист и хулиган. Но имени его не назвали и место проживания не уточнили. Долго я не мог решить, откуда ждать беды – сверху, снизу или сбоку. Тем более что обитатели нашего подъезда, в большинстве своем, имели вид уголовный и зловещий. Ближайший же сосед (из кв. № 70) показался мне симпатичным и кротким. Случайно я узнал его имя: Николай Иванович Харджиев. Оно мне ничего не говорило. О футуризме и формализме мне мало чего было известно.

Но мой друг, Б.С. Кузин, узнавши, что моим ближайшим соседом является "какой-то литератор Харджиев", обрадованно сказал:

– О, это очень достойная личность.

Борис Сергеевич встречался с Н.И. и много доброго слышал о нем в свое время от своих друзей Мандельштамов. Я передал приветы Кузина Харджиеву, и знакомство состоялось. Оно обратилось в добрососедские отношения, которые продлились почти десять лет (до августа 77-го года).

Встречались мы почти каждый день. Моя аспирантская вольготная жизнь этому благоприятствовала. Иногда, правда, я уезжал повидать Б.С. Кузина в Борок*.

Отношения были почти безоблачные. Н.И. был великий разговорщик. Неистощимый. В этой форме, как мне кажется, наиболее полно реализовалась его талантливая художественная натура.

---

* Борок (Борки) в Ярославской области – здесь находился Институт биологии внутренних вод, научной работой которого руководил Б.С. Кузин. – *Прим. ред.*

Мы посещали художественные выставки, балеты, просмотры знаменитых фильмов. Посмотревши "Джульетта и духи" Феллини, Н.И. отозвался: взбесившаяся костюмерная Большого театра.

Хороши были наши вечерние прогулки по Арбатским переулкам. Как-то Н.И., вспомнив о вечерних прогулках Гоголя и художника Иванова по улицам Рима, заметил:

– Наверное, все черные коты Рима, встретив эту пару, боязливо крестились.

Н.И. любым житейским событиям находил художественную форму. Обычные хозяйственные вылазки в магазины давали впечатлений не меньше, чем смотрины Делакруа или Редона на выставке французского искусства в Пушкинском музее. С ним равно увлекательно было и разглядывать "живописное вещество" картины Делакруа "Битва при Пуатье", и выбирать сливы у сварливой торговки. А выбор и покупка выходного костюма в магазине одежды на Фрунзенской был одновременно мистерией, драмой и балетом.

Для меня эта соседняя квартира № 70 превратилась в воплощение рассказа Г. Уэллса "Дверь в стене" (его, кстати, ценил и сам Н.И.). За этой дверью жил волшебник, который воображением и талантом своим каждый день умел обогатить и сделать особенным. Идешь с ним в лавочку за фруктами – и пошли милые капризы:

– Не хочу персиков, они – в перчатках. Люблю яблоки, вишни и сливы.

Придирчиво оглядев апельсины и заметив какие-то точки на кожуре:

– Их кто-то проткнул грязным ногтем и высосал.

Такое вот воображение.

По утрам я слышу, как Н.И. плещется и фыркает в ванной. По вечерам тоже. Любит плескаться в воде, как настоящий енот. Матушка называет его "наш енот-полоскун".

... – Звонила вдова Кандинского из роскошной гостиницы и с роскошным голосом. – Н.И. развеселился, вспомнив эту шикарную беседу. – У нас дамы уже не умеют *так* разговаривать. Хотела повидаться. Но я же... Руина.

Представляю, как он обворожительно журчал, беседуя с этой царственной европеянкой.

Теперь несколько слов об жилище Н.И. Две комнаты. Никакой "достопочтенности". Выбеленные стены были живописно украшены узором трещин. На потолке обширные зияния – следы неравного и вечного боя с обитательницей верхней квартиры "шлюхой Ананьевой".

Комнаты очень чистые. Никакой архивной, книжной и даже пыли веков не было и в помине. В прихожей простые деревянные книжные полки. Хозяин не любил, подобно своему другу Берковскому, жить "в книжном шкафу".

Кабинет обставлен дачной, складной мебелью (дерево и металл). У окна однотумбовый письменный стол. Рядом скромный книжный шкаф застекленный. Там стоят прижизненные издания поэтов. А за стеклами меняются рисун-

ки Ларионова, Гуро, Бромирского, Маяковского. На стенах: "Лучистое море" Н. Гончаровой, пастели и гуаши Ларионова, рисунки – "живопись" Чакрыгина. "Березовые стволы" Е. Гуро и ее же одухотворенный пейзаж висят постоянно, так же как и "Автопортрет" Матюшина. Экспозиция частично периодически меняется. Появляются работы Фонвизина, Розановой, Моргунова.

Над дверью висел какой-то квадрат Малевича. Не помню, то ли красный, то ли черный.

Сперва мне было нелегко в таком живописном окружении. Вкусы-то у меня были вполне традиционные. А тут концентрация талантов нового искусства. Но восприятию его мне помогло посещение занятий Н.А. Деминой, посвященных истории древнерусской иконописи.

Благодаря древнерусскому искусству я легко освоился и полюбил живописных обитателей квартиры Н.И.

Против стола стояло довольно долго огромное кожаное кресло с широкими подлокотниками и высокой мягкой спинкой. Оно принадлежало некогда художнику Митрохину (отчиму Л.В. Чаги). Кто только на нем ни сидел. А. Ахматова в кимоно, Р. Якобсон, Д. Бурлюк и т. д. Прожитые годы и множество сидельцев сказались на наружности и нраве почтенного предмета мебели. Сидение его опустилось почти до пола, а подлокотники ходили ходуном. Наконец, нервная натура хозяина не смогла больше выносить своего визави. Да и гости проделывали всякие судорожные движения, осмеливаясь в него усесться. Н.И. решил его выбросить, но я упросил отдать норовистую руину мне. И оно уже много лет живет у меня в довольстве и покое.

Наше мирное добрососедство продлилось почти десять лет, не прерываемое ссорами и столкновениями. В 1969 г. я устроился на службу в Фундаментальную библиотеку общественных наук АН (где и служу поныне в библиографическом секторе философских проблем). Она еще некоторое время не переезжала с ул. Фрунзе. До дома нашего было рукой подать. Я часто носил Н.И. новинки зарубежной литературоведческой периодики, а также провожал его в газетное хранение, где он изучал старые русские газеты.

Отношения были очень теплые, но нельзя сказать, что, как в случае с Б.С. Кузиным, мы стали друзьями. Друзьями Н.И. были В. Козовой, М. Мейлах и др. Но они были далеко, обремененные личными делами и обстоятельствами и не всегда могли появиться в нужный момент дня или ночи.

Нервная натура Н.И. требовала словесного катарсиса перед сном. Ему надо было поговорить на какую-нибудь художественную тему, излить огорчения и обиды (чаще всего мы засиживались с 11 часов до часу ночи). В результате Н.И. обретал успокоение, а я обогащение. И мы, довольные, отправлялись спать.

* * *

Н.И. посещают живописные личности: Василиск Гнедов, Рюрик Ивнев, искусствоведка Камилла Грей. Среди зарубежных гостей промелькнул и Б. Янгфельдт, который сыграл такую разбойничью роль в жизни хозяина.

Поначалу был обходителен и подарил свою книжку о Маяковском с надписью: "... от разных прочих шведов". Оказался ого-го какой норманн-разбойник.

Н.И. любит в наши поздние с ним сидения описывать своих гостей и их часто причудливые биографии.

Как-то он поехал отыскивать урну с прахом Малевича. Кажется, с художником Рождественским и еще с кем-то молодым. Ехали с лопатами. Я сказал Н.И., что эта поездка напоминает рассказ любимого им Э. По "Золотой жук". Уехал, весело поблескивая зубками. Вернулся поздно, усталый и сердитый. Ругал хоронившего урну Малевича И. Клюна почем зря.

Вообще Малевич приносил Н.И. несчастье. Два его визита в комнатушку Харджиева в Марьиной роще на первом этаже завершились грабежами хозяина.

– Я иду его провожать, возвращаюсь – полная пустота, даже подушку утащили. Ну что же, утешал себя я, где появляется Малевич – там воцаряется беспредметность.

Л.В. Чагу я видел в течение девяти лет только мельком. Даже не знал, кем приходится Н.И. эта, похожая на гофманский персонаж, дама. С материю моей Н.И. был в прелестных отношениях. Она его тоже очень полюбила, и они мило перешучивались.

Матушка служила консультантом у акад. Н.Н. Семенова по вопросам биологии и экологии.

В начале 1977 года Л.В. в отсутствие Н.И. и меня напросилась к матушке, с которой столкнулась на площадке, в гости. Представилась и попыталась обаять хозяйку и установить с ней дружеские отношения. Матери она очень не понравилась своей настырностью, и скрыть свое отношение к гостье она не сумела.

В 1977 г. в квартире № 70 началась новая эпоха. Там рождались грандиозные планы и вольное добрососедство буршей стало невозможным. О грандиозных событиях в соседней квартире я не имел никакого понятия и узнал о них только после отъезда Н.И. в Голландию.

На прощание он сказал мне:

– Я завишу от других людей... и потому бессилен...

Я же поблагодарил его за 10 лет добрососедства.

Сын Хрисиклии Мильтиадовны Янсилопуло из Измира показал себя в трагический амстердамский период своей жизни героическим греком.

Трудно представить его почтенным профессором провинциального университета, окруженным почтительными нескладными голландскими

славистами. Так же бедную бесовку-воображенницу Л.В., плавающую вокруг Амстердама на собственной яхте (ей так этого хотелось).

* * *

Н.И. любил повторять:

– Мы живем в аду, из которого нет выхода. Единственное спасение – это любимая работа.

* * *

Какой-то заезжий иностранец восторженно выпалил:

– Но, Herr Professor, где я найду источники этих изложенных вами замечательных мыслей, на которые можно ссылаться?

– Я не Herr Professor, – ответствовал лукаво Н.И. и, скрестивши руки на груди по-бонапартьи (не знаю, были ли рукава его рубашонки оборваны по обыкновению, – а хорошо бы!), продолжил:

– А ссылаться вы можете просто на беседу со мной, – и, блеснувши белозубо любезной улыбкой, добавил:

– Думаю, что... *этого... вполне* достаточно.

– На прощание, – рассказывал мне Н.И., – он стал с большим пылом уверять, что будет рад увидеться со мною в следующий приезд в Москву. Но он забыл спросить меня, я-то буду ли этому рад, – лукаво замглил глаза несравненный Н.И.

Вот уж кто не был Herr Professor'ом, так это Н.И. Хотя Herr Professor может быть очень достойным человеком. Мы этот эпизод вспомнили, когда я провожал его в Ленинград, к Н.Я. Берковскому. В одном вагоне с Н.И. ехал М.В. Алпатов. Это был прелестный, чудно воспитанный профессор. Его провожала тонная интеллигентная жена и еще кто-то.

С появлением стремительной, сутулой, но элегантной фигуры проф. Алпатова, чем–то неуловимо похожего на своего дядюшку А. Ремизова, в вагоне стало очень почтенно. Свита следовала, немного отстав, позади. На бегу Алпатов благосклоннейше приветствовал Н.И. Когда вся процессия скрылась в купе, Н.И. посмотрел на меня смеющимися глазами:

– Какой я – Herr Professor? Вот Herr Professor!

Он все-таки очень похож фигурой на дядюшку. В ней есть что–то волчье. Хотя он симпатичный. Не знаю, может, он и гордится дядюшкой, но как–то боязливо. А мне так хочется огорошить его когда-нибудь на людях, громко сказавши:

– А ведь хорошо умел писать – ВАШ ДЯДЮШКА – А. Ремизов!

* * *

Большое несчастье для нашей литературы, что Н.И. не дали обработать архив Хлебникова. Издать полного выверенного Хлебникова было самым большим желанием Н.И.

– Они объявили его "непонятным" поэтом. Для кого непонятным? Для Степки (Н.Л. Степанова)? Так он в текстологии ни уха ни рыла.

Степанову очень не хотелось, чтобы архив Хлебникова, который находился у Мая Митурича, попал в руки Харджиева. Уже "Неизданный Хлебников" был достаточным упреком его многотомному изданию. Он принял меры, и Митурич продал архив в государственное хранение.

Я был свидетелем объяснения Митуричем (по телефону) Н.И. причин своего поступка.

Он что-то пролепетал о необходимости поставить достойный памятник на могиле своего великого дяди.

Взбешенный Н.И. отчетливо и спокойно отчеканил:

– Лучшим памятником поэту является добросовестное и наиболее полное издание его произведений, а на могилке пускай травка растет, тем более что покойник ее очень любил!

Н.И. очень раздражало имя Митурича:

– Май! Где у них (у родителей) была голова – назвать ребенка Маем? А в 40 лет? А в 60? Какой Май в 60 лет?

Кстати, о текстологии и непонятном. Как–то раз, кажется, Марков, недоумевал по поводу прочитанного им в тексте Хлебникова слова "хечуя". Судили, рядили. До самого Ремизова в Париже добрались. Тот слыл знатоком редких слов. Ремизов ответил как-то таинственно, что-то, мол, такое встречал. Словом, совсем запутал.

– А я читаю текст, там ясно следует: "...и паутины ячея"*.

– Вот видите: Ich победил Их, – залился довольным смехом Н.И. и победно скрестил руки на груди с высоко оборванными рукавами рубашки (он рукава не чинил, а небрежно обрывал).

* * *

В последние годы жизни художника А.В.Фонвизина Н.И. иногда навещал его. Возвращался всегда радостный.

– Какой художник! Живет на даче. Ему близкие купили большой участок – чтоб получал живописное вдохновение. А ему это ни к чему. Жена

---

* В.Хлебников. Поэма «Сельская очарованность»:

И паутины ячея,
И летних мошек толчея.

его очень любит кошек. Их у нее несколько. Стала при мне их хвалить. А он: "Да, да, замечательные животные. Я нашел новые цветовые гаммы в их туалетном ящике".

К Ларионову А.В. относился с уважением, но ревниво. В ответ на мои хвалы вдруг А.В. выпалил: "А зато у меня в Мюнхене была любовница-негритянка!".

* * *

Крученых был частым гостем квартиры Н.И. Перед каждым посещением он наведывался в пончиковую, располагавшуюся в подвале того дома на Пречистенке, который после реставрации обнаружил основы постройки XVII века. В 60-е годы посетители лакомились здесь румяными пончиками, которые аппетитно жарились в растительном масле. Памятник Энгельсу, который Н.И. окрестил "образцовым дворником", еще не был сооружен.

Хозяин всегда лукаво и благодушно спрашивал Кручика – так он называл поэта в благодушные моменты:

– Ну как пончики?

Но бывали и более драматические диалоги. Вроде:

– Алексей Алексеевич! У меня – в прошлый раз – пропал – "Громокипящий кубок" Северянина.

– *Что* – вы – *этим* – хотите сказать?!

– А *то* и хочу – чтобы – следующий раз – был.

Вообще Н.И. понимал, что Крученых не совсем человек, а шкодливый бес, и многое прощал ему за талантливость.

Л. Брик как-то доверительно спросила Харджиева:

– Николай Иванович, Алексей Алексеевич предложил мне купить автопортрет Маяковского. Мне кажется, что он мой... Как быть?

– Если просит немного, купите.

В писательских кругах в обиду Кручика не давал. В одном почтенном обществе популярный поэт-"водописец" на общественно-социальные темы как–то высокомерно заметил:

– Крученых – это тот, который постоянно что-то продает?

Последовала "приветливая" отповедь:

– Если вы сумеете писать такие стихи, как он, – то вам можно будет простить – ЛЮБЫЕ – торговые сделки.

Как-то во время войны Крученых не к спеху надумал возобновить свои репринтные издания. Долго толковал об этом, а чем-то удрученный Н.И. слушал вполуха, иногда рассеянно с ним соглашаясь.

– Ведь в конституции не запрещено?..

– Да-да... В конституции? Не запрещено...

Заручившись таким рассеянным одобрением Н.И., отправился Крученых в цензуру и стал излагать свои проекты двум пыльноватым чиновникам. Поначалу они слушали безучастно, но когда он произнес злополучное "В конституции же не запрещено?", – цензоры моментально ощерились, как злые цепные собаки, и под их яростное шипение: "Иш-шь! – На КОНСТИТУЦИЮ ссылается!!!", – Крученых пулей вылетел из кабинета и, разгневанный, поспешил к Н.И.

После его смерти Н.И. часто повторял:

– Кручика мне не хватает.

А на вопрос о здоровье нередко отвечал мне:

– Сегодня ночью меня опять звал к себе Крученых.

Правда, после смерти Бориса Сергеевича Кузина родилась еще одна элегическая формула, которая стала успешно соперничать с предыдущей:

– Сегодня ночью Борис Сергеевич к себе... поманил.

* * *

Когда Н.И. к тебе привыкнет, то с ним чувствуешь себя удивительно легко и вольно. Он с львиной щедростью отпускает всякие словесные дерзости (недаром рожден под знаком Льва).

Как-то признался, что Хармс был очень огорчен, узнав, что Н.И. занялся литературоведением, а не стал писателем.

Однажды прочел мне свою статью о Б. Эндере. Кажется, для выставки в Италии. Она была написана свободно и очень художественно. Дыхания духа в ней было несравненно больше, чем в его привычных научных статьях, которые, как мне кажется, передают только часть мыслей Н.И., никогда не отражая всего его постоянного творческого движения. Статья напечатана. А мысли, высказываемые Н.И. в разговоре, становятся все ярче и интереснее. Очевидно, сам жанр научной статьи заставляет такой художественный талант из цветов делать гербарий.

Статья об Эндере мне очень понравилась. И я стал дерзить:

– Эх, Н.И., прав был Хармс, когда огорчался, узнав, что вы решили стать ученым. А вы художник.

Далее я дерзко сказал то, что можно было оправдать только выпитым перед этим коньяком, который был заедаем красной смородиной. Н.И. ко дню рождения Фонвизины прислали с дачи целое ведро.

– Ведь вы столько лет делали из Моцарта Сальери и преуспели в этом.

Н.И. выслушал меня молча, наклонив голову. Потом медленно и спокойно произнес:

– Ничего, зато... старик почтенный.

Дурень я: Моцартом он всегда и оставался, всю жизнь. Все, чего Н.И. касался, превращалось в драгоценный источник "музыки жизни". Будь то

стих, картина, слово, обычная житейская ситуация. А Н.И. ученый – это ведь только частица его таланта. Просто он "удостоил" быть ученым. Всех же нас он просто щедро дарил "своим бытием".

* * *

К. Чуковского Н.И. называл крокодилом и не любил встречаться с ним из-за его злого языка. Как-то Н.И. был в гостях у Чуковского. Перебирал книги на полке. Взял том Розанова и прочел дарственную надпись автора: Корнею Ивановичу Чуковскому, человеку талантливому... Но, но, но...

Корней ястребом накинулся на Н.И. и вырвал книгу.

* * *

Об Арагоне Н.И. рассказывал:

– Арагон вел себя так, будто он не был талантлив. А ведь он был талантлив и очень умен. Когда я решил порвать наши отношения, он это понял без слов, просто встретившись со мной глазами (мы сидели за столом друг против друга). И все, никаких выяснений отношений.

Как-то на большом сборище, литературном и достаточно официальном, жена Арагона Эльза Триоле крикнула мне через стол:

– Н.И.! Какое, по вашему мнению, место занимает Симонов в русской поэзии?

Я был взбешен. Она задумала поставить меня в неловкое положение! Тогда я перегнулся через стол и, глядя ей в глаза, спокойно и отчетливо произнес:

– Такого имени... НЕТ... в русской поэзии.

За столом наступила тишина. А Триоле сама оказалась в неловком положении.

Их "викторианский" брак всегда казался мне довольно театральным. Когда она умерла, Арагон соорудил двойную гробницу, оставив отделение для себя с высеченным только годом рождения. После этого он сблизился с какими–то молодежными группами вроде хиппи и распустил седые волосы по плечам.

– Мне хотелось бы, – заметил задумчиво Н.И., – чтобы кто-нибудь, забравшись на этот остров, в эту его пустую гробницу... наложил.

* * *

О Лиле Брик.

– Она всякая. Сама как–то, вмешавшись в разговор, заявила: "Это и обо мне можно сказать. Я тоже соединение детского и блядского".

Ее муж Примаков был очень талантлив. Он так великолепно держался, что казалось, за его спиной долгий ряд титулованных предков. Став его женой, Лиля развернулась. Роскошный дом с прислугой в накрахмаленных передниках и наколках.

Однажды приехала из деревни мать Примакова, великолепная старуха. Знаете, такими аристократками выглядели иногда простые крестьянки. И она прекрасно гармонировала с европейской роскошью дома. С хрусталем, с накрахмаленными горничными, да и с самой салонессой Лилей. Обе были талантливы.

Как-то она сказала Н.И., кивнув в сторону Арагона и Триоле: "Вы не думайте, они... совсем не хорошие".

Отправляясь в Париж и услышав настоятельные советы Н.И. посетить мастерскую Ларионова, Брик удивилась: "Разве он интересный художник?". Но вкусу Н.И. доверяла. Посетила. Вернувшись, очень хвалила, скромно заметив: "А с его женой мы стали сестрами". Такой был гостеприимный ум.

Однажды мы встретили ее с Катаняном на выставке Ларионова и Гончаровой из частных коллекций (кажется, в Курчатовском институте). Л.Ю. выглядела очень живописно. Истаявшее тельце обезьянки в изящном парижском брючном костюме (70-е годы). По-матросски завязанный пестрый шелковый платок на шее. Грим на лице, как у Сары Бернар. Редкие рыжие волосы. Словом, тела и волос нет – есть только знаки их. А вместе с тем очаровательна. Удивительные глаза, как у сказочного существа из "Тысячи и одной ночи", Царицы змей. Держится царственно и просто. Великолепный художник. Ее палитра: глаза, голос и манеры настоящей дамы-салонессы. Движется легко и изящно. Как ей это удается? Гениальная актриса. Словом, смотреть хочется только на нее, все остальные женщины померкли и кажутся пресными.

С Н.И. у нее были накануне какие–то разногласия. Заметив его, Брик громко Катаняну: "Взгляни, он уже не желает нас замечать". Н.И. вспыхивает от неожиданности, заливается румянцем и с юношеской стремительностью целует руку Л.Ю., делая это молодо и изящно. Катанян невыразительно взирает на эту стремительную сцену.

Я припоминаю, как Н.И. называл его лицо несвежей куриной гузкой, вызывающей желание воткнуть в нее веточку укропа. Похоже! К Катаняну присоединяется обладатель такого же лица коллекционер Рубинштейн. Гузоликие безмолвствуют. А Н.И. оживленно показывает Л.Ю. самые замечательные полотна. Оба оживлены и очаровательно молоды. Любуясь ими, я вспоминаю сборы Н.И. на выставку. Как они были мучительны. Бритье, мытье головы. Наконец, обряжение в новый костюм... Рубашка... галстук. Новые башмаки. Все вещи ненадеванные. Каждую надо укротить. Тяжкий был труд для свободолюбивого человека, привыкшего двигаться дома в свободных, оборванных лохмотках.

Наконец надето все. Вид Тутанхамона. Выражение лица томно-бледно-страдальческое.

– Только ради них (Ларионова и Гончаровой) пошел на эти муки!

Галстук душит, рубашка кусается, башмаки – нестерпимо жмут. Ну а костюм – это же погребение заживо. Хуже, чем у Эдгара По. Но "Царица змей" и любимые полотна освободили от этого мучительного рабства. Н.И. летает по залу, как Нижинский. Нежно касаясь полотен, превращает их в драгоценности. С трепетом в голосе говорит о тайнах "живописного вещества". Он и Л.Ю. – тоже подлинные произведения искусства.

* * *

Однажды во время прогулки заговорили мы о Французской революции. Я вспомнил ответ защитника Людовика XVI Мальзерба председателю Революционного трибунала, взбешенному тем, что тот именует бывшего короля не "гражданин Капет", а "Ваше Величество". На грозный вопрос, что дает Мальзербу смелость оскорблять революционный суд, тот ответил: "Презрение к вам и презрение к жизни". (Впоследствии он и его близкие были казнены.)

– Да, – заметил Н.И., – тут нужно два презрения. Одного мало. – Но тут же, не удержавшись, начал шалить-хармсианить: – Нужно было тогда же издать брошюру о двух презрениях. А на обложке должен быть изображен автор, в знак непреклонности кладущий голову под нож гильотины, и обязательно с гусиным пером в зубах.

* * *

Как-то во время прогулки зашел разговор о повести Одоевского о Бахе. Я стал ее бранить. Мне она показалась жидковатой. Н.И., слушая рассеянно, возражал:

– Не скажите. Пушкин Одоевского очень ценил.

– Ну и что, Владимир Федорович был человек европейски образованный, полезный, сотрудник журнала, да и человек обходительный.

– Нет, нет, он был очень достойный человек. И первым в России написал о Бахе.

– Ну, Н.И., что это за жалкое сочувствие и назидания автора в конце повести!

Н.И. неожиданно пробуждается, глаза загораются и, белозубо ухмыльнувшись, останавливается посреди Барыковского переулка. Подходит ко мне и весело сообщает:

– Как-то Пушкин защищал Одоевского перед Ленцем. Очень настойчиво. А тот вдруг выпалил (совсем ведь мальчишка был):

– Все это так, но его Музе не хватает... Пола. – И тут он увидел белозубую ухмылку Арапа.

* * *

А.А. Ахматова многие годы была дружна с Н.И., хотя знала, что не принадлежит к числу любимых им поэтов. "В прежние времена, – рассказывал он, – получивши какой-нибудь гонорар, я отправлялся в Ленинград, чтобы немного подкормить ее". Вообще-то А.А. жила вне быта. Но в доме была какая-то разрозненная антикварная посуда. На стене комнаты висел портрет XVIII века – хорошенький пудреный мальчик в мундирчике и треуголке.

Хозяйка снисходительно называла его: "Мой дурак".

В последние годы жизни, услышав, что вокруг Н.Я. Мандельштам собирается круг почитателей, как-то сказала Н.И. с выразительными паузами:

– Николай Иванович, вы слышали: у Надежды Яковлевны... SALON! ("салон" в ее произнесении слегка напоминал "салун", сказанное сопровождалось ироническим смешком).

Как-то они поссорились. Н.И. навестил ее в несколько раздраженном состоянии духа. Настроен был ершисто, а у А.А. как назло – царственное собрание и благоление. Кто-то прочитал стихотворение Тарковского, где он великодушно горевал о судьбах великих людей (масштаба Бетховена и Ван-Гога) и сокрушался, что не был с ними в трагические минуты их жизни. Эти его "гуманные" стихи вызвали одобрение всех собравшихся, включая и саму хозяйку. Она имела неосторожность обратиться за одобрением к Н.И. А на того накатил яростный гнев:

– Что? Жалеет? Жалеет, что его рядом не оказалось? Кого он вздумал жалеть? Гениев, великолепно творчески реализовавшихся. Ну, кого еще... вздумало пожалеть это... Милое Создание: Данте? Рублева? Сервантеса?

А.А., царственно окаменев, пронзила бунтаря испепеляющим взглядом (ох, во времена Клеопатры стать бы Н.И. пищей крокодилов).

* * *

Прозу Паустовского называл *водописью* или *жонглированием пустотами*. Удивлялся по-детски: "Какой он – великий русский, он – великий *тарусский* писатель!". Одобрительно отнесся к водружению вдовой писателя большого памятного камня в Тарусе на его могиле. "Теперь местные парни и девки смогут устраивать на писательской могиле не только посиделки, но даже и... полежалки".

"Как человек, – говорил Н.И., – Паустовский был очень симпатичный. Я сам предложил ему сюжет "Кара-Бугаза", который и принес ему известность".

Паустовский, находясь как-то в одной литературной компании с Н.И., после дружеской беседы с ним заметил, обращаясь к кому-то из своих друзей:

– Да, да, отношения у нас приязненные, но настоящим писателем он меня все-таки не считает.

Когда-то давно Н.И. стал крестным отцом сына экономки писателя. Прошли годы, и крестник задумал жениться. Пригласил крестного отца на свадьбу. "Караул! Что делать? Ехать не могу: здоровья нет, костюма нет. А подарок дарить? Что?!".

Я:

– Подарите денег.

Нанял Н.И. такси, и поехали мы к крестнику. Крестный остался в автомобиле. А я отнес подарок. Приняли хорошо. Вернулись домой. Ликующий и свободный Н.И. устроил на милой, закоптелой кухне настоящий пир: сыр, сосиски, помидоры, сливы, отличный коньяк и чудесный чай.

– Что-то в этом пиршестве есть от времен Французской революции. А кухня напоминает парижскую мансарду, – говорю я.

– Не хватает только десерта из толченого стекла во славу добрейшего маркиза де Сада, – добавил Н.И.

* * *

Н.И. очень веселила лирическая поэзия Маршака.

– "Охапку роз на север я увез..." – заливался он смехом. Н.И. называл поэзию эту – "чистописанием", но хвалил С.Я. за хозяйственность. Ведь в эвакуацию (в Ташкент) он "увез" личный автомобиль. Сумел сохранить и в Ташкенте щедрое гостеприимство.

– Приходим мы к нему голодные, а на столе, верите ли, – *сто* котлет. Вот это сказочник.

* * *

Первый состав комиссии по мандельштамовскому наследию, куда ему предложили войти, привел Н.И. в ярость. Выяснилось, что с большинством он, кроме "тихого старика из Крыма" Петникова, не здоровается и не разговаривает. Негодуя, спрашивал меня:

– Ну как я буду объясняться с ними на заседаниях? С помощью пинков под столом?

– Ну а "тихий старик из Крыма", Петников?

Н.И. успокаивается и благодушно замечает:

– Знаете, не очень-то он тихий. Он иногда приезжает в Москву, а однажды у меня даже на некоторое время поселился. Вертел мною, как хотел. А я уж

совсем не бесхарактерный. Он хорошо перевел сказки братцев Гримм. Там есть страшненькие сказочки. Их он, наверное, особенно охотно переводил. Во время войны крымские соседи не могли дождаться немцев и спалили его дом заранее. Я думаю, что они были не прочь, чтобы с домом воспламенился и сам хозяин.

* * *

Н.И. часто смеялся над своим именем:

– Ну кого сейчас зовут Николаями Ивановичами? Разве что дворников.

* * *

В Институте народов Азии висела завлекательная афиша – Г.С. Померанц готов поделиться мыслями своими, возникшими при сравнении Мандельштама и японского поэта Басё. Я сообщил об этом Н.И. Уходя от него, вижу возле наших квартир кошку мою Басю.

Н.И. на нее перстом: Мандельштам и Бася.

* * *

Когда, еще до знакомства, мы встречались на лестнице, у него часто было выражение лица печального ребенка.

* * *

Наши пути заочно пересеклись еще в Одессе. Н.И. дружил в юности с известным одесским психиатром Е. Шевалевым*. Общая любовь к Розанову сблизила их, хотя художественные вкусы у них были разные. Профессор собирал мирискуссников, был жизнерадостен и благороден. Н.И. относился к нему с дружелюбной симпатией, хотя подтрунивал над его юношеским энтузиазмом, бантом на шее и длинными волосами. Оба были увлечены составлением библиографии статей Розанова. Во время оккупации многие еврейские семьи укрывались в обширной квартире этого благородного человека.

* * *

Н.И. читает последний сборник трудов Тартуского университета. Потом, скрещивая руки на груди (рукава на рубашке, как всегда, живописно оборваны) и белозубо ухмыльнувшись, замечает:

---

* В доме которого я бывал уже после войны (самого профессора тогда не было в живых).

– Все эти молодые люди просто китайской учености, но какие они все пономари...

О сочинениях Аверинцева уважительно:

– По учености – это просто Вячеслав (Иванов). Но кажется, что все это написала великолепная рука мумии.

* * *

Зильберштейн именуется Н.И. – "Ильюшка-арап". Но ценится за энергию, особенно за создание серии "Литературное наследство". По-видимому, тот обладает искусством сирены. После его визита Н.И. смущенно жалуется:

– Опять он меня провел. Такого наговорил о своей любви ко мне! Даже прослезился.

Я:

– Ну и что?

– Пришлось уступить ему рисунок Врубеля. Знаете, – тут Н.И. лукаво замгляет глаза, – за такую любовь...

* * *

Н.Я. Мандельштам справедливо заметила когда-то, что Н.И. не любит, чтобы его друзья и знакомые знакомились и "подруживались" друг с другом. Поэтому о его встречах большей частью узнаешь только в его великолепной красочной интерпретации.

* * *

Часто спорим с Н.И. по поводу Тынянова. Он относится к нему с почтением. Особенно чтит тыняновскую литературную теорию, да еще "Восковую персону" и "Витушишникова". Читал мне великолепно описание кунсткамеры в "Персоне".

Я после прочтения писем Кюхельбекера к Пушкину возненавидел тыняновского "Кюхлю". Стал жаловаться Н.И. Он:

– Нет, нет! "Кюхля" у него трогательный.

– Но они совсем разные по мировосприятию люди. Тынянов не поэт и не может понять радости и горести поэта.

– Он переводил Гейне!

– Ну, это, говоря вашими словами, просто "чистописание".

Н.И., добродушно:

– Знаете, Тынянов умел вызвать к себе уважение и всегда держался с большим достоинством. Ему очень хотелось быть дипломатом, Грибоедовым.

Вообще-то в романе Грибоедов и Нина Чавчавадзе – это Ю.Н. и Иветта Долуханова. Типичная подстановка. Она была очень привлекательна и остроумна. Очень любила гостить в Париже. Это ее и погубило. Писала очаровательные письма. Как–то у нее в провинции был роман с каким–то Сеней. Она мне его описала и закончила словами: "Ах, вы сени мои, сени...".

– Да кстати и о Ю.Н. написала (как раз вышел его роман): "Юрий очень талантлив. У евреев это называется гениальностью".

Я:

– Мне кажется, что Тынянов умел талантливо "передразнивать". В "Киже" – Даля, в "Восковой персоне" – мемуары петровского дипломата из "Русского Архива". Ну а "Витушишников" – так это почти никем не замеченные мемуары сенатора К.И. Фишера. Они дали ему возможность увидеть и услышать своих героев, да и сюжет взят оттуда. Между прочим "то бе и то не бе" Вронченко – это совсем не тыняновская ирония в адрес переводчика "Гамлета", брата министра. Он действительно это любил повторять, так же как и "Лютер – скотина!". Как вы думаете, почему эти мемуары прошли незамеченными?*

– Они появились с опозданием. Но Тынянов же заметил.

– А вы знаете, что Ю.Н. собирался опубликовать их в издательстве "Academia"? Они есть в анонсах**. Под своей редакцией. А потом передумал.

– Вот это очень любопытно.

* * *

Ю. Тынянов и В. Каверин были кузены. Каверин благоговел перед Ю.Н. У нас, говорил Н.И., была поговорка: Что у Юрочки на уме, то у Венички на языке.

* * *

Н.И.:

– Эйхенбаума за элегантность формалисты называли маркизом. Как–то (кажется, в начале 30-х годов) его позвали на наше новогоднее сборище. Была елка для кошек, увешанная сосисками. Когда Эйхенбаум появился, мы грянули длинную шуточную песню. Помню только один куплет:

---

* Их высоко оценил Л.Н. Толстой.

** Обнаружил И.Л. Беленький. (Прим. ред. По сообщению И.Л. Беленького, анонс содержится в: Издательство «Academia». Каталог изданий. 1929-1933. С приложением плана изданий на трехлетие 1933-1935. М.-Л., 1932. С. 71.)

Розалия Осиповна Шор
Послала нам приветный взор*.
Не нагоняла чтоб тоску –
Повесить Розу на суку.

И припев:

О Eichenbaum, наш Eichenbaum
(вместо Tannenbaum)**.

Он очень смеялся.
Однажды мы встретились, когда я только что лишился жилья.
Он спрашивает (жизнерадостно):
– Ну как, Николя?
А я (угрюмо): Да так: Ни коля́, ни двора.

* * *

Поэт Обалдуев был манерами и французским прононсом настоящий парижанин. Как–то исчез с глаз надолго. Потом появился. Я его спрашиваю:
– Куда вы подевались, Обалдуев?
А он, с достоинством:
– Меня задержалО Ан – Кэ – Вэ – Дэ.
(Он писал еще очень ловко музыкальную критику.)

* * *

Однажды личные обстоятельства близких друзей заставили их просить приюта на некоторый срок в нашей квартире.

Мать уехала в Крым, поругавшись со мной перед отъездом, и, из вредности, свою комнату заперла.

Как быть? Я поделился своими затруднениями с Н.И. Он принял их близко к сердцу. "Друзей в таких обстоятельствах не принять нельзя, – заявил он. – Будем штурмовать Аддис-Абебу". Мать мою за королевский нрав с оттенком восточного деспотизма и за черноту загара Н.И. прозвал императрицей Эфиопии. Сказано – сделано. Сам принес все свои ключи и бутылку подсолнечного масла. С увлечением лил масло в замочную скважину. А пока я подбирал ключи, Н.И. в воинственном возбуждении маршировал по коридору и площадке.

---

* Она только что выпустила статью с какими–то любезностями в адрес формалистов.

** Eichenbaum – дуб, Tannenbaum – елка.

Увидев в полураскрытой двери любопытствующий нос соседки-стукачки Сапы (так он прозвал эту настоящую брокенскую ведьму, вечно подслушивавшую у дверей), молодецки хлопнул в ладоши, крикнув:

– Кыш, старая клистирная трубка!

Дверь захлопнулась. А победитель принялся вышагивать на лестничной площадке, скандируя измененный вариант сологубовских стихов 1905 г.:

– Четыре офицера в редакцию пришли,

Четыре револьвера на... Сапу навели*.

С пятого этажа стал спускаться любопытный кот другой соседки-врагини – шлюхи. Опять громкий хлопок и окрик Н.И.:

– Кыш, старый сифилитик!

Поле боя было очищено. Дверь поддалась. Аддис-Абеба пала. Приют друзьям был завоеван. Радостные, мы отправились пировать на кухню Н.И.

* * *

Как-то мы разговорились о характере Мандельштама.

– Вы не думайте, когда Осип был в ярости, справиться с ним было невозможно. У меня у самого достаточно неподатливый нрав, но и меня он заставлял поступать в некоторых случаях по своему желанию. В одной компании появился Пильняк со своей женой-японкой. Осип был с ним в ссоре. Так он, буквально как клещами вцепившись в мое плечо, выволок меня из комнаты. На плече остались следы его пальцев. А мне очень хотелось поболтать с женою Пильняка.

Как-то я был свидетелем такой сцены.

В окне второго этажа появился Мандельштам, и вдруг в переулке возникла фигура неказистого, но в высшей степени респектабельного Горнфельда. Это была воплощенная Респектабельность. Осип распахнул окно. Задрал голову и заорал голосом, который, казалось, наполнил весь переулок:

– Горнфельд – СВОЛОЧЬ!!! Горнфельд СВОЛОЧЬ!!! Горнфельд СВОЛОЧЬ!!!

Горнфельд качнулся, стал оседать. От его достойной респектабельности не осталось и следа. Он превратился в мокрого, испуганного барана.

* * *

Н.И. достает из письменного стола медаль с изображением Сталина. За оборону Москвы.

– Что это у вас?

---

* У Сологуба:

Четыре револьвера с собою принесли.

Н.И. лукаво пародирует Гумилева.

– То "портрет моего Государя".

Во время наступления на Москву в Союзе писателей стали записывать ополченцев. Мы с Трениным тоже отправились. Вела запись подлая баба, по-видимому хорошо знавшая закулисную кухню. А объявлено было, что нужны помощники для гражданских подсобных работ в самой Москве. На самом деле это был отряд безоружных смертников. Ими хотели заткнуть какую-то дыру. Своих людей она как-то ловко ухитрялась отговорить, ну а мы, конечно, записались. Знаете, все-таки чувство гражданского долга. Когда мы явились на сборный пункт, нас почему-то не оказалось в списках. Знак судьбы. А я со скандалом заставил нас двоих дополнительно записать.

Конечно, это оказалась совсем не служба в Москве, и нас погнали пешком к фронтовой линии. Шли в своей штатской одежде. Мои жидкие городские башмаки скоро развалились и я шел почти босой. Простудился и почти в беспамятстве был оставлен уже далеко от Москвы в единственной обитаемой избе в глухой деревушке, далекой от железной дороги. Когда я немного пришел в себя, то понял, что хозяева мои не менее опасны. Они были какие-то угрюмые и зловещие. Какая уж от них помощь... Но как выбираться босому, да на разбитых ногах, из такого глухого места? Вышел я из избы и безнадежно глянул на пустую дорогу. Кругом кромешная тьма. И вдруг огонек машины, последней военной, как мне потом сказали. Немцы были уже близко. Она меня и довезла до Москвы. Опять судьба. Ну а ополченцы нашего отряда погибли все, и друг мой Тренин с ними.

* * *

В Алма–Ата во время эвакуации Н.И. служил на Мосфильме у Эйзенштейна в сценарном отделе.

На одной из центральных улиц города власти построили помпезное здание для казахской интеллигентской элиты. Там в современных квартирах с балконами проживали писатели, композиторы, ученые и т. д. Но и в современных квартирах они сохраняли национальные привычки и пристрастия. В частности, любили готовить национальное кушанье – бишбармак. И вот однажды с одного из балконов этого дома упала конская нога с военным клеймом. Это было преступление – зарезать военнообязанного коня для бишбармака. Обитателей дома охватила паника. Бежали писатели, композиторы, ученые, артисты... бежали *все*. Дом обезлюдел мгновенно.

Н.И., оценив трагикомизм случившегося, предложил Мосфильму написать сценарий кинокомедии. И нашел для него роскошное название – "Последний бишбармак".

– Ну и как?

– Отнеслись весьма прохладно.

* * *

Об одном стихотворении М. Кузмина.

Стихотворных сборников замечательного поэта издано за последние годы достаточно много.

Я не текстолог и не исследователь творчества поэта, но меня тревожит выбор текста одного из самых знаменитых стихотворений послереволюционного периода его творчества – "Декабрь морозит в небе розовом...".

Впервые я услышал это стихотворение в доме Б.С. Кузина, друга О.Э. Мандельштама и адресата его стихотворения "К немецкой речи", в Борке Ярославском. Знаменательно, что эти строки прозвучали в родных краях поэта. Б.С. Кузин в юности был влюблен в творчество Кузмина, имел полное собрание прижизненных его изданий. Стихи поэта пересылались ему близкими и в лагерь, были спутниками всей его долгой (18 лет) ссылки в Казахстан. Мой друг, М.Н. Корнилов, сразу же записал этот текст. Случилось это в конце 60-х гг.Н.И. Харджиев близко знал Кузмина и часто бывал в его доме в последние года жизни поэта. О нем Н.И. рассказывал всякие забавные истории. Однажды он прочел мне вариант этого стихотворения, совершенно идентичный уже слышанному мною от Кузина. Считаю своим долгом напомнить о варианте замечательного стихотворения, сохраненном памятью двух весьма достойных друзей творчества поэта:

Декабрь морозит в небе розовом,
Давно не топлен старый дом,
И мы, как Меншиков в Березове,
Читаем Библию и ждем.

Чего мы ждем? Самим известно ли?
Какой спасительной руки?
Уж вспухнувшие пальцы треснули
И развалились башмаки.

Никто не говорит о Врангеле.
Унылые проходят дни.
На златокованном Архангеле
Горят вечерние огни.

Пошли мне долгое терпение,
И тихий труд, и мирный сон,
И милых книг святое чтение,
И неизменный небосклон.

Но если ангел долу склонится,
Промолвив: "Это навсегда", –

Пусть пропадет, как беззаконница,
Меня водившая звезда.

Нет, только в ссылке, только в
ссылке мы,
О бедная моя любовь!
Струями легкими, непылкими
Родная согревает кровь,

Окрашивает щеки розово...
Давно не топлен старый дом,
И мы, как Меншиков в Березове,
Читаем Библию и ждем.

1919*

* * *

Стихотворение О. Мандельштама "К немецкой речи" посвящено дружбе поэта и Б.С. Кузина. В нем говорится о дружбе, возвращающей поэту полноту жизни и творчества. В русской поэзии редкая тема. Но почему немецкая речь и почему Э.-Хр. Клейст стали фоном для этой дружбы? В этом была для меня загадка.

Я стал изучать по немецким источникам биографию Э.-Хр. Клейста. И оказалось, что и в его жизни высокое чувство дружбы сыграло подобную роль. Речь идет о дружбе Клейста с поэтом анакреонтиком И. Глеймом. И. Глейм известен в немецкой литературе не только как поэт, но и как создатель благородного культа дружбы в собственной жизни. В его доме специальная зала называлась храмом муз и дружбы. Ее стены были украшены портретами друзей-поэтов, эта галерея смягчала боль разлуки с ними хозяина. Все молодые таланты находили в доме Глейма в Хальберштадте, где он служил каноником, поддержку и понимание. Поэты других направлений добродушно подсмеивались над певцом любви и вина (чисто платоническими), но признавали и чтили его бескорыстную и великодушную деятельность по отысканию, поддержке и привлечению в свой храм дружбы литературных талантов. За это ценили Глейма Клопшток и Гете.

Встреча с Глеймом произошла в период глубокого душевного кризиса Клейста: крах личного счастья, тяжелое ранение на дуэли – офицерская жизнь тяготила его, а поэтический талант еще не нашел своего выражения и признания.

---

* Датировку этого стихотворения и текстологические сведения о нем см. в издании Кузмина, подготовленном Н.А. Богомоловым для новой "Библиотеки поэта" (СПб., 2000. С. 645, 784-785).

Когда его раненого впервые посетил Глейм, он тоже был "как выстрелом разбужен". Во время этой встречи они много и увлеченно говорили о поэзии. А после ухода Глейма лекарь был изумлен улучшением состояния своего больного. Дружба с Глеймом была началом новой жизни для Клейста.

На фоне истории этой дружбы немецких поэтов становится ясной и обращение Мандельштама к немецкой речи и образу Клейста. "Мне хочется уйти из нашей речи..." – говорит поэт, уйти в немецкую речь 18 в. и заговорить на языке дружбы, верности, помощи и чести. В этом стихотворении воплощена тоска по дружескому кругу поэтов в противоположность ужасу советской литературной жизни 30-х гг.

Кстати, Б.С. Кузин был немцем по матери и внешним своим обликом напоминал один из главных персонажей Дюреровской картины "Праздник розенкрейцеров". Ему были свойственны: светлая гармония, доброта, широта интересов, жизнерадостность, верность и талант дружбы.

...Н.И. просматривает только что полученный экземпляр (единственный выданный ему как редактору) однотомника Мандельштама. Его бесценный комментарий урезан вдвое. Доходит до комментария "К немецкой речи".

– Я вашему Борису Сергеевичу, вопреки Надежде Яковлевне, поставил все-таки памятник. И письмо Осипа к Шагинян привел. Чтобы она не говорила, что у Осипа таких близких друзей не было. Ведь он буквально только о Кузине тогда и говорил. Да и сама... декабристка, поехала не к мужу, а к Б.С. после ареста Мандельштама. Таких стихов о дружбе в русской поэзии не слишком много.

Да и Клейстов в комментариях путали. Н.Я. сама добавила путаницы, говоря о каких-то традициях дружбы "немецких романтиков". Это до Гете-то.

К Б.С. Н.И. относится с симпатией, хотя и подтрунивает над его элегантностью.

– Мы были довольно неухоженные, а у Б.С. такие белоснежные сорочки. Он всегда был таким ухоженным и выглаженным, что казалось, его тетки подолгу начищают его щетками.

– Н.И., у Б.С. была только одна тетка.

– Ну не важно, кто-то да чистил. И причем со всех сторон.

Н.И. начинает энергично показывать, как тетки начищают Б.С.

– Н.И., ведь это очень редкая тема, когда не любовь, а дружба является возродительницей и побудительницей творчества.

– Да, Осип и в стихах, и в письме говорит об этом.

Я рассказал Н.И. о своих находках в немецких источниках биографических сведений о жизни Э.-Хр. Клейста, позволяющих осмыслить и обращение к немецкой речи и образу романтического немца-офицера. Н.И. пожалел, что не сможет включить эти сведения в свой комментарий. Мне показалось странным, что тогдашние мандельштамоведы (70-е гг.) прошли мимо такого

любопытного материала, который есть в значительной степени в старых немецких историях литературы и историко-литературных журналах.

Н.И. объяснял это малой популярностью немецкого языка. Молодые мандельштамоведы редко его знают. Часто принято считать, что чем новее научное сочинение, тем оно полнее. Старые же истории литературы помещали много живого биографического материала.

Илья Серман

ИЗ МОИХ ШКОЛЬНЫХ ОКОЛОЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ

Только настойчивые требования значительно более молодых коллег заставили меня попытаться вспомнить то немногое, что отложилось в памяти. Я ведь никогда не считал себя литератором, и поэтому мои воспоминания – это скорей сохранившиеся читательские и зрительские осколки.

Не следует думать, что я родился диссидентом. Пришлось пройти довольно длинную жизненную дорогу, прежде чем я утвердился в своем понимании сталинского режима. Это произошло примерно в середине 1930-х годов. Никаких сомнений у меня уже не осталось, и я пришел к неприятию эпохи бесконечных казней.

Когда я пишу о моих поэтических интересах и увлечениях 1927-1930 годов, у читателя может сложиться впечатление, что я был уже вполне свободен от принципиально советской идеологии. На самом деле я был вполне в нее погружен. В 1924 году я вместе со всей нашей школой плакал, когда слушал мамино сообщение о смерти Ленина (вероятно, это происходило 22 января).

В Москве через моего старшего брата Тему я узнал о борьбе, которую вела партийная оппозиция с генеральной линией. Борьба эта казалась мне вполне законной, хотя и малоуспешной. В 1927 г., бродя по Москве после того, как кончилась демонстрация, на Моховой, у какого-то дома я увидел несколько человек, которые говорили, что на балконе появились ораторы оппозиции, но их забросали калошами. Сам я этого не видал и передаю с чужих слов.

Видел я и живого Сталина на мавзолее, когда проходил с демонстрацией, вероятно, в 1928 году.

Как я относился к советской власти? Если бы такой вопрос был мне тогда задан, конечно, я убежденно ответил бы, что положительно, хотя с удовольствием повторял популярный тогда анекдот: в анкете на вопрос "Как вы относитесь к советской власти?" ответ был такой – сочувствую, но ничем помочь не могу. Вообще, анекдоты ходили вовсю. Вспомню еще такой: в Москву приезжает знаменитый ребе. Его зовут в Кремль на заседание правительства и спрашивают: "Какой выход из такого затруднительного положения? – По-моему, три выхода, – отвечает ребе. – Спасские, Боровицкие, Троицкие ворота!" Что делало тогдашнюю атмосферу относительно свободной, это

свободоязычие, во всяком случае у нас в доме и в домах всех знакомых из служивой интеллигенции.

После 14 съезда, на котором оппозиция выступила, но потерпела поражение, появился другой анекдот: Сталин вызывает к себе Крупскую и грозит, что, если она не перестанет мирить его с оппозицией, он назначит вместо нее вдовой Ленина – Землячку! Н.К.Крупская, как известно, не отличалась красотой, но Землячка славилась своим безобразием.

Самые ранние воспоминания – это "Крокодил" Чуковского, которого мне стала читать наизусть мама, когда вела в Гомеле в детский сад, а у меня валенки продырявились и ногам было холодно.

Я поздно научился читать. В восемь лет провел день один в вагоне на станции Ромны – папа был где-то в госпитале. Тут я читал однотомник Пушкина.

В Гомеле, по дороге в школу, читал на стенде "Рабочую газету". Прочитал "Соль" Бабеля – впечатление потрясения. Других вещей его я в это время не знал.

В Москве с зимы 1926 года я читал русских классиков, из шкафа. Нравился Тургенев, скучал над Гончаровым и не понимал Достоевского.

Главное увлечение – Есенин – у нас собрание сочинений в четырех томах с березкой на обложке. Увлечение "Москвой кабацкой" было полное, но при этом у меня, да и, наверное, у моих друзей по школе, никаких политических сомнений не возникало. Был нэп, все можно было купить, были бы деньги, а их-то и не хватало. Зиму 1929-30 гг.я проходил в ботинках от коньков и в результате заболел воспалением легких. А купить новые ботинки было не на что – маму как раз сократили из Наркомпроса, где она получала свою скромную зарплату. Но повторяю: мир большой политики меня не привлекал, хотя газету "Правда" я читал исправно.

Поэзия заполняла весь мир моих интересов. И сейчас не могу дать себе отчет в том, чем я руководствовался. Во всяком случае не критикой, хотя ее я усердно читал и даже в 1927 году выписал журнал "На литературном посту". Из того, что там прочитал, помню мало, например статью Эльсберга о Пастернаке ("Дачник" или в этом роде).

Хочу объяснить и не могу – почему я несколько лет был привязан к конструктивистам, собирал их книги, пытался читать главное их произведение – "Пушторг", длинную поэму Сельвинского, которую, как мне кажется, так до конца и не дочитал. Легче было с его же "Улялаевщиной", поскольку она была много короче.

Руководила мною не критика, а нечто другое, что я затрудняюсь назвать. Может быть, какой-то сформировавшийся внутренний вкус под влиянием Пушкина и Лермонтова, основательно прочитанных. Не знаю, что меня отталкивало от Жарова и от "Комсомолии" Безыменского, а привлекало к

Светлову, и не только к его "Гренаде". Чем завораживала "Любка Фейгельман" Смелякова? Кто ее сейчас помнит?

Что это такое?
Как это такое?
Что берет за сердце
Импортная грусть.
.....
Девочки танцуют
Английский фокстрот.

Как видите, я помню какие-то отрывки, но ведь помню, при моей плохой памяти на стихи. А если всерьез, то надо говорить о Есенине, немало строчек которого до сих пор вспоминаю.

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шее
Полюбить тоску.

Это четверостишие из стихотворения "В том краю, где желтая крапива..." (1915) я помню с 1927-28 года. Почему именно оно запомнилось? Почему вообще так призывно звучал в те годы Есенин? А разве только Есенин? А стихи Багрицкого из "Юго-Запада"? А "Облако в штанах" Маяковского и его другие ранние поэмы? Что было такого в этой поэзии, что влекла к себе безотчетно?

Повторяю, пытаясь сейчас, через 80 лет, дать самому себе отчет, – я в трудном положении. Тогда – не задумывался, а упивался этими стихами, жил ими. Почему так нравились, так волновали "Контрабандисты" Багрицкого? Ведь я, если бы меня спросили о профессии его персонажей, не мог бы говорить серьезно, а ответил бы вполне благонамеренно. Иными словами – поэзия не входила в жизнь, какой бы она ни была. Поэзия являла особый мир, со своим особым настроением. И теперь мне кажется, что я могу все же это настроение, это самочувствие попытаться объяснить. Позднее, где-то в году 1935-м вокруг моей хорошей знакомой Нины Николаевны крутился какой-то тип из числа ее поклонников. О нем я помню две строчки его стихов:

На этом свете мы во всем изверились,
И верим только мы в распад материи.

Эти не бог весть какого качества стихи тоже запомнились. Я пронес их сквозь всю довольно сложную жизнь. Почему запомнились эти и есенинские строки? Приятельница на мой вопрос сослалась на статью Аверинцева к двух-

томнику Мандельштама, где говорится о свойственном ранней юности состоянии. Как он пишет, "обычно один из самых необходимых признаков юношеской души, все равно у самых обычных людей или у самых больших поэтов, – это неспособность наблюдать самое себя без идеализации и самоочернения, без сарказмов и самооправданий и адекватно дать себя в слове; приобретая способность объективации, душа как раз и перестает быть юношеской".

Может быть, Аверинцев прав. Юношеское самосознание лишено еще способности к саморефлексии и поглощает литературные впечатления иногда без разбора.

В нашей комнате в Фокином переулке иногда появляются "настоящие" писатели. Запомнился поэт Пулькин, который рекомендовал себя так: "Пулькин, а не Пушкин". Стихи его я никогда не читал. Другой писатель был Дм. Стонов. Оба они, видимо, были в свое время репрессированы.

Увлечение Есениным сменилось интересом к конструктивистам, позднее к Мандельштаму. Не любил деловых стихов Маяковского, вроде "Хол. и Гор." ("Рассказ литейщика Ивана Козырева...").

С Мандельштамом связано мое серьезное преступление. Не то в восьмом классе, где нам объявили "книжный", вернее, книготорговый уклон, – историю книги я слушал с интересом, – не то в книжном техникуме, куда нас перевели, полагалась практика книготорговли. Мне она досталась в магазине на Тверской или на Петровке, сейчас не могу вспомнить (школа находилась на Мясницкой). Помню только, что в витрине стояли "Стихотворения" Мандельштама 1928 г. И никто их не покупал (они стоили по тому времени дорого – два рубля!), Мандельштама в окололитературной Москве не очень-то и знали. Книгу я похитил.

Я дружил с моим двоюродным братом Левой и охотно спорил с ним на литературные темы. У нас в доме очень любили прозу Веры Инбер, ее "Лето под солнцем" и рассказы, а Лева называл ее творчество "кондитерскими изделиями". Сейчас я удивляюсь, как мне тогда в голову не приходило заинтересоваться, чем занят отчим Левы прокурор Стефанюк, старший в своей прокуратуре. Кого и за что он там судит? Сам по себе Стефанюк был скорее добродушный хозяин, но видел я его редко, он пропадал на своей работе.

Из современной прозы у нас в доме очень читался также Пришвин, его "Кащеева цепь", но помню я по тем временам только "Курымушку", то есть детство центрального героя.

В школе, в шестом или седьмом классе, мы тщательно "проходили", то есть разбирали "Неделю" Ю. Либединского. Конечно, я ничего о ней не помню, но тогда она читалась не без интереса.

...В Политехническом музее, постоянном месте литературных выступлений, должен был состояться вечер конструктивистов. Я при своем тогдашнем к ним интересе решил прийти. На эстраде сидели Сельвинский, Луговской, Вера Инбер и какие-то мне неизвестные лица.

Сначала все шло обычным порядком. Читал – вернее, напевал свои стихи Сельвинский, потом Луговской читал всем хорошо известную "Песню о ветре". Все имели успех. Но когда Адуев стал читать пасквильные стихи о Маяковском, из зала на него бросились какие-то молодые люди, начался скандал, я был возмущен, а вечер сорван...

Много лет спустя, где-то в 1985 году "История русской литературы" на французском языке поручила мне писать главу "1930 год". Я обратился к "Литературной газете" за 1929 год, чтобы прочитать о вечере в Политехническом. Вместо отчета нашел несколько строк и ни звука о скандале...

Теперь упомяну литературный кружок, который мы в нашей 14-й школе БОНО, т. е. Бауманского района Москвы (бывшей центросоюзовской и потому хорошо оборудованной), создали в восьмом классе, может быть, потому, что ушла наша любимая учительница Анна Ивановна Тихомирова. Она нам сказала, что воспитана на Блоке и другую, новую литературу преподавать не хочет. Вероятно, ей надоела "Неделя" Либединского. А впереди маячил "Цемент" Гладкова. Задача кружка была активно включиться в текущую литературную жизнь. Тогда новинкой, и сильно нашумевшей, была пьеса А. Безыменского "Выстрел".

В 1929 г. из журнала "На литературном посту" я узнал, что Безыменский в статье "В атаку на психологический реализм" предлагал взамен этого "ошибочного" художественного метода тот, который он разрабатывал сам: «Я думаю, что творческий метод "Выстрела" более пригоден для осуществления задач пролетарской литературы, особенно в эпоху реконструктивного периода, чем методы психологического реализма. Я продолжал бы так думать, даже если пользуясь им, я написал художественно плохое произведение».

Поясняю для неосведомленных читателей: спор о "психологическом реализме" шел в это время вокруг романа того же Либединского "Рождение героя". Тогдашнее рапповское руководство (Фадеев, Ермилов, сам Либединский) объявило этот роман "столбовой дорогой" пролетарской литературы, а "психологический реализм" ее единственно правильным художественным методом.

Не буду сейчас судить, насколько были правы сторонники "психологического реализма" и стоил ли роман Либединского тех споров. Я его с тех пор не перечитывал, и не о нем мы судили в нашем литературном кружке. У нас не было приставленного свыше руководителя, и чувствовали мы себя достаточно свободно, хотя, конечно, мозги были загружены идеологическим хламом того времени. К противникам "психологического реализма" в 1930 г. примкнула большая группа критиков, выучеников Комакадемии, в основном последователей В.Ф. Переверзева, но своевременно от него "отмежевавшихся". Один из них так объяснял вредность этого метода: «Наиболее ярким выражением отказа от материалистического принципа является "Рождение героя" Ю. Либединского. Поведение Шорохова и Любы и их характеры Либединский выводит

не из общественных отношений нашей эпохи, а из особенных, чуть ли не вечных свойств самой внутренней жизни героев, подсознательных побуждений; субъективно-идеалистическая мотивация поведения героев – основной пафос "Рождения героя". И произошло это по той причине, что Ю. Либединский, автор "Недели", некритически пошел на выучку к Толстому и Воронскому и усвоил у Толстого не частные приемы, а его методологическую схему и, что еще хуже, вульгаризовал метод Толстого».

В конце 1930 г. рапповское руководство вынуждено было признать свои ошибки и прекратить защиту "Рождения героя". Сам автор "Недели", как его уважительно назвал Беспалов в "Литературной газете", 29 декабря 1930 г. напечатал статью «О моих ошибках в статье "Художественная платформа РАПП"», где для нас интересен даже не текст, а примечание ее автора: "Всех интересующихся более развернутой критикой моих ошибок направляю к статье, уже сданной в теоретический двухмесячник РАПП".

Почему наш кружок занялся драмой Безыменского "Выстрел"? Нас привлекла смелость, с которой Безыменский выступил против линии рапповского руководства. Он казался тогда бунтарем, и это к нему привлекало, – во-первых. Во-вторых, нас заинтересовала форма драмы, ее понятный и довольно живой стих. В-третьих, на фоне очень нудной драмы Сельвинского "Командарм-2", на которой я честно проскучал в театре Мейерхольда, "Выстрел" казался нам чем-то очень живым и потому современным.

Не буду обманывать читателя пересказом содержания этой драмы, как будто я помнил ее всю жизнь. На самом деле мне запомнились два комических персонажа: парттетя Мотя и парттетя Авдотья – так они названы автором в афише к его "комедии в стихах". Обе "парттети" выполняют служебные роли при начальстве. Так, на одном из собраний, по ремарке автора, парттетя Мотя оттесняет публику к двери:

За дверь убирайтесь, картина ясна:
Явилось начальство и занято зданье.
Ну, ты! беспартийная шпана!
Здесь будет экстренное заседанье!

Голос из толпы.
Гражданка, прошу обращаться на "вы"!
И драться нельзя, и ругаться развязно.

Парттетя Мотя.
Молчи, брат! Не то – не сносить головы!
Советую помнить, что "вы" – буржуазно.

Парттетя Авдотья высказывается редко. Вот пример ее полемики:

Демидов.
Ты мыслишь партию конторой,
А пролетария столом?!

Парттетя Авдотья.
Ты демагог. Не в этом дело.
Демократичность хороша.
Но проводи ее умело,
В особенности не спеша.

Сейчас, впервые перечитывая этот "Выстрел", я вижу в нем самую примитивную пропаганду и комические приемы, отзывающиеся не Грибоедовым (как можно было бы ожидать), а скорее XVIII веком. Так, главный отрицательный герой носит фамилию Пришлецов – достаточно откровенную.

В авторских пояснениях к персонажам видно влияние "Дела" Сухово-Кобылина:

"Дуньдя – технический секретарь ячейки (техсек), прибор, к которому пришпилено лицо.

Пенцалов – кондуктор. Исключен из ВКП(б) как троцкист.

Шепталов – секретарь завкома (председатель в отпуску). Пустое место на порожнем.

Петька Гаврик – потомственный хулиган.

Гладких – ответственный секретарь ячейки (отсек)".

Пьеса начинается и завершается его речью. Именно он, по замыслу автора, воплощает партбюрократию, с которой борются и в основном побеждают молодые рабочие во главе с Демидовым, про которого сказано в афише дважды, что он не только "старый большевик", но и "старый рабочий".

Пьеса построена на тогдашних ходовых сюжетных мотивах: комсомольская бригада ремонтирует досрочно трамваи, а вредители и бюрократы ей мешают, но их разоблачают. Группа наемных хулиганов избивает сознательного и передового Корчагина. Возмущенный зажимом критики, Корчагин застреливается.

Кроме тогда нам непонятных намеков на внутрипартийные споры, Безыменский не отказал себе в удовольствии, в сущности, клеветнически вспомнить, без всякой связи с сюжетом, "полковника Алексея Турбина" и тем самым включиться в травлю Булгакова.

В феврале 1930 г. во время зимних каникул я прочел в "Литературной газете", что РАПП проводит "Поэтическое совещание". Делать мне было нечего, и я посетил это совещание на улице Воровского, 22. Сильный мороз, все одеты по-зимнему, Сельвинский в валенках. Тут я впервые увидел Авербаха, который был в так называемой вождевке. Народу пришло очень мало, рядом со мной оказался Багрицкий, которого, за его сборник "Юго-Запад", я очень любил. Он меня спросил: "Вы пишете?" – "Нет". – "А зачем вы пришли?". Я отвечал

что-то невразумительное... Кто-то стал читать свои стихи, мне совершенно неизвестный. Послушав его, Багрицкий сказал: "Это ужо поэзия", – видимо, повторяя ходячую остроту.

Когда в школе разнесся слух, что Маяковский застрелился, мы не поверили и решили съездить на Воровского, 22, – проверить. Там мы получили подтверждение. Не помню, какого числа, но я ходил прощаться с поэтом. В памяти остались только очень большое тело и ноги в блестящих ботинках. До этого я видел его один раз – на выставке "Двадцать лет работы" в феврале 1930 года. Народу было много, наконец появился чем-то очень недовольный Маяковский. Его стали просить прочесть что-либо. Он с видимым неудовольствием прочел "Во весь голос" – и ушел.

Должен признаться, что только потом, прочитав эти стихи в журнале, кажется, в "Октябре", я их смог оценить. На слух мне их понять было трудно.

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

V

К истории советского общества

Е.Е. Пажитнов

ЖЕРТВА КРАСНОГО ТЕРРОРА ИЗ СЕМЬИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

«Последняя дочь Афанасия Ивановича <отца писателя> родилась в 1902 году, и принимала ее жена его младшего брата Сергея Ивановича, акушерка по профессии. В том же 1902 году скоропостижно умер двадцатидевятилетний Сергей Иванович. Это была, по-видимому, первая смерть близкого родственника в жизни одиннадцатилетнего Михаила. Вдову брата Ирину Лукиничну Афанасий Иванович посчитал долгом пригласить жить в свой дом. Все последующие годы она прожила в доме Булгаковых, главным образом занимаясь Лелей – своей любимицей". В доме на Андреевском спуске она жила с ней в одной комнате; летом переезжала вместе с семьей на дачу; "прислуга звала ее "черная барыня": в отличие от Варвары Михайловны она была брюнетка». В письме Веры Булгаковой сестре Надежде в Москву от 1 мая 1918 года, где перечислены летние планы всех членов семьи, Ирина Лукинична уже не упоминается (*Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. Изд. 2-е. М., 1988. С. 32, 45, 35, 71).

"...Совсем немного известно о семье самого младшего брата отца писателя, Сергея Ивановича Булгакова, получившего и церковное и музыкальное образование. Он был учителем пения и регентом хора во Второй Киевской гимназии, где тогда в приготовительном классе учился его юный племянник Михаил. Брату же будущего писателя, Николаю, он стал крестным отцом", в послужном списке его: "Женат на дочери священника Ирине Лукиничне Цитович, детей нет" (*Мягков Б.* Родословия Михаила Булгакова. М., 2003. С. 147).

Посетив семейное захоронение Булгаковых на Байковом кладбище в Киеве, я увидел там имя Сергея Ивановича. А имени Ирины Лукиничны там нет. Где же она похоронена? В книгах булгаковедов ответа не нашёл, у племянниц писателя – Е.А. Земской и В.М. Светлаевой – сведений об Ирине Лукиничне тоже не получил.

Только на сайте историка Сергея Владимировича Волкова (http://swolkov.narod.ru/doc/yalta/05.htm), в деле "Багреевка", в крымских расстрельных списках 1920-1921 года нашел:

"32. Булгакова Ирина Лукинична, 1867 г.р., уроженка Черниговской губернии, акушерка и сестра милосердия санатория № 10 Красного Креста в Ливадии, проживала в общежитии при санатории".

Именно там, в Багреевке, с 16 ноября 1920 года, после захвата Крыма Красной Армией, производилось варварское и позорное уничтожение тысяч безвинных раненых и больных солдат и офицеров Белой Армии, лечившихся в санаториях и госпиталях. Большая часть этих учреждений принадлежало Российскому обществу Красного Креста. Всех подлежащих расстрелу гнали под конвоем в пустоши за город. Медперсонал не мог защитить своих больных, поскольку сам подвергался репрессиям и любая защита каралась расстрелом. Советы очень отрицательно относились к Обществу Красного Креста и Международному комитету Красного Креста, поскольку видели там монархические взгляды и настроения. В материалах более чем половины дел о привлечении к ответственности медработников конкретной фабулы обвинения нет. Чаще всего пишется – "контрреволюционная деятельность", т. е. служба в госпиталях вражеской армии, лечение раненых и больных. Обвинения в шпионаже или антисоветской пропаганде строилось в основном на доносах, в том числе по сигналам самих медработников. Это были быстро приспособившиеся активисты, которые, надеясь как-то спасти себя и показать новой власти свою преданность, сваливали возможные грехи на своих же сослуживцев или больных, проявивших антисоветские настроения. Фамилия сестры милосердия Сумцовой А.В. из санатория № 10 Красного Креста в Ливадии, где лечились солдаты и офицеры, упоминается неоднократно в связи с доносами в ЧК на больных. Доносительство Сумцовой было результативным – все названные ею офицеры были расстреляны. Вот документ из архива Службы безопасности Украины:

> «В Ялтинское Политбюро при отделе управления Ялтинского Уревкома. При сём препровождаю список контрреволюционеров, которые укрываются в укромных местечках г. Ялты и окрестностей, пряча свою шкуру от кары твёрдой революционной руки трудового народа.
>
> Приложение. ... информация в списке со слов сестры милосердия из санатория № 10 Красного Креста в Ливадии т. Сумцовой, жены красного командира Р. Крестьянских Красных войск. Сумцова в случае надобности повторит эту информацию лично сама здесь в Полит-Бюро.
>
> Приложение: список контрреволюционеров.
>
> Инструктор отдела Народобраза Ялты и уезда в Ливадии".

Издатель книги Л.М. Абраменко и А.А. Галиченко "Под сенью Ай-Петри: Ялта в омуте истории, 1920-1921 годы" (Феодосия – Москва: издательский дом "Коктебель", 2006; именно там, на с. 126 – в списке расстрелянных 21 декабря 203 человек – и находится имя Ирины Лукиничны) Дм. Лосев помог мне связаться с авторами.

Вырисовывается такая жизненная линия свойственницы М. Булгакова.

В первую мировую войну Ирина Лукинична Булгакова поступает в Российское Общество Красного Креста фельдшером. Работает в госпиталях. Михаил Афанасьевич после окончания университета поступает туда же врачом. К 1920 году И.Л. работает фельдшерицей в санатории Красного Креста в Ливадии (район Ялты). Подружилась с княгиней Трубецкой, также работницей госпиталя. После захвата Крыма большевиками эвакуироваться с армией Врангеля они не захотели – как можно бросить больных. Они и представить себе не могли, что их ждёт такая участь – смерть за милосердие.

Наталью Николаевну Трубецкую арестовывают по классовой принадлежности. 12 декабря 1920 г. политком лазарета № 10 (ранее санаторий № 10 Красного Креста в Ливадии) В.И. Коротков устроил тайное совещание, по результатам которого представил рапорт:

> "Я, политком лазарета № 10 в Ливадии Коротков В.И., в 6 часов вечера 12 декабря с.г. пригласил на секретное совещание инструктора по просвещению Кащея Н.И., председателя комячейки Васильева и сестру милосердия Сумцову. Предметом совещания был вопрос о выработке мер для чистки лазарета от контрреволюционного элемента. На этом совещании были намечены лица из состава лазарета, как из служащих, так равно из больных, которые подлежали удалению как контрреволюционный элемент. После окончания совещания, когда я вышел из комнаты, ко мне подошёл Кащей и сказал, что наш разговор подслушала из соседней комнаты княгиня Трубецкая, служившая сестрой милосердия. Чтобы не дать Трубецкой возможность разгласить слышанное ею, я арестовал её и сам лично отвёз в особый отдел побережья Чёрного и Азовского морей. 15 декабря 1920 г. ".

В этот же вечер на допросе кн. Трубецкая показала:

> "С середины апреля с.г. я являюсь сестрой милосердия в санатории (лазарете) № 10 в Ливадии. В Ялте я проживаю с 1917 г. и по 1 июня 1918 г. из-за болезни лежала в санаториях Красного Креста, а потом, несколько подлечившись, за отсутствием средств к существованию поступила на службу в овощной подвал Мордвинова, а потом в подвал Водарского на должность кассирши и конторщицы. Оказавшись без работы после ликвидации подвала Водарского, я, знакомая с работой сестры милосердия по периоду германской войны в лазаретах Красного Креста в Чугуеве и Харькове, подала ходатайство в управление Красного Креста и получила назначение в санаторий № 10. Ни к каким партиям не причастна, беспартийная. Жила всегда далеко от политических центров и была очень занята своей службой...".

Вот и вся вина Натальи Николаевны Трубецкой. Этого оказалось достаточно для резолюции – "Расстрелять".

По инициативе Ирины Лукиничны группа медработников и больных обратилась в особый отдел с ходатайством в защиту кн. Трубецкой. "Мы, что

подписались, сёстры милосердия, правление и члены профсоюза сестёр милосердия Ялтинского района, просим в самое ближайшее время рассмотреть дело члена нашего союза сестры Наталии Трубецкой. Мы, правление союза, знаем сестру Трубецкую с момента её приезда в Ялту, ручаемся своими подписями, что сестра Трубецкая не была причастна ни к какой политической организации, ни при старой, ни при новой власти, а потому убедительно просим т. коменданта тюрьмы отдать сестру Н. Трубецкую правлению членов профсоюза на поруки".

В этот же день все шестнадцать подписавшихся, то есть *выгораживавших княгиню, врага трудового народа*, были арестованы и вскоре расстреляны в Багреевке, районе недалеко от водопада Учан-су. Среди них 21 декабря 1921 года расстреляна и Ирина Лукинична. Сохранилась расстрельная анкета. На ней написано синим карандашом во весь лист: "РАССТРЕЛЯТЬ. УДРИС".

Так погибла тётя Михаила Афанасьевича, Ирина Лукинична Булгакова, урождённая Цитович (1867 – 21.12.1920).

Поехав в Ялту, я разыскал у подножия Ай-Петри место казни. В этой экспедиции, а также в обработке собранного материала принимал активное участие мой пятнадцатилетний сын Георгий Пажитнов.

В наше время на этом месте поставили часовню. Протоирей Владислав Шмидт (настоятель храма Св. Златоуста в Ялте) совершает молебны по невинно убиенным людям. Расстрельные дела хранятся в архиве СБУ. Возможно, там найдутся ещё какие-то документы, фотографии.

О.И. Матвиенко

РОМАН "КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ" И МАССОВОЕ СОЗНАНИЕ 1930-Х ГОДОВ

Роман Н.А. Островского "Как закалялась сталь" объявлен мифом советской пропаганды давно и почти безоговорочно. Критика убедила читателя, что текст – результат творчества редакторского коллектива журнала, издательства "Молодая гвардия"[1]; популярность книги – результат тотальной обработки сознания читателей 1930-х годов.

Многолетнее изучение архива писателя[2] позволило опровергнуть растиражированные мифы. Проблема авторства, особенности художественного строя романа и восприятия текста современной ему читательской аудиторией подробно рассмотрены в нашей диссертации[3]. К сожалению, лишь некоторые аспекты нашли отражение в публикациях, к тому же иногда малодоступных[4].

Миф о "зомбированном читателе" опровергается живыми свидетельствами современников. И эти же свидетельства убеждают: не государственный пропагандно-идеологический аппарат, а начинающий сочинитель Н. Островский создал неомиф о Герое, и именно так прочитывался роман советской, прежде всего молодежной, читательской массой. Она реально существовала к моменту появления книги и в силу традиционного русского и уже русско-советского литературоцентризма активно восприняла этот неомиф в жизнестроительном ключе.

Большая часть собрания писем, хранящихся в сочинском музее писателя, – индивидуальные читательские отклики (1222 из 1620)[5]. Коллективные печатались в газетах и автору не пересылались. В текстах "от лица группы товарищей" преобладал своеобразный "метафизический советский язык" (В. Набоков)[6], риторика официоза: "Книжка пропитана глубокой партийностью и преданностью революции. <...> Мы с гордостью читаем, как наша великая партия и комсомол воспитывают таких могучих духом людей, как П. Корчагин, которые не складывают партийного оружия и остаются бойцами на фронте строящегося социализма"[7]. Доля подобных писем в личном архиве Островского невелика. Датированы эти послания, как правило, 1936 годом, на который пришелся пик коллективных читок и обсуждений романа.

Корреспонденты-одиночки доверяли Н. Островскому размышления, не предназначенные для публичных "чтений": "Она <книга> дала исчерпываю-

щий ответ на ряд вопросов, над которыми я так много думал. Говорить в райкоме на эту тему не хотелось – могли не понять и сделать строгий выговор"[8].

Поразительная активность читателей с удивлением была отмечена самой редакцией журнала "Молодая гвардия". Через год после публикации первой части романа, в отчете "Год работы с начинающими писателями", Н. Островский упомянут вторым: «"Как закалялась сталь" <...> получила живейший отклик в среде молодёжи. Повесть пользуется большой популярностью, как среди комсомольского актива, так и среди *новичков комсомольцев и беспартийной молодёжи*»[9] (курсив мой. – *О.М.*).

За советским сленгом 1930-х годов ("живейший отклик в среде молодёжи") – явное недоумение редакции: лучшим и первым назван некий Г. Бутковский [роман "Осада" ("Порт-Артур")], а из двенадцати "начинающих" читательские отклики сопряжены лишь с именем "второго" – Островского.

В 1934 году критик уже с уверенностью писал: "Первая книга романа (1932 г.) прошла для литературной критики незамеченной. Это не значит, что ее и читатель не оценил. Нет, в читательской массе роману Островского выпала большая удача. О нем говорят как о произведении, в котором "можно узнать своё детство, свое воспитание из малосознательного подростка в крепкого большевика-руководителя" (читатель <из> Орехово-Зуева)"[10].

Факт неожиданно массовых откликов на книгу Островского подтверждается историей появления в журнале "Молодая гвардия" рубрики "Переписка читателей и писателя". К 1932 году такого раздела не существовало. Переписывались между собой и редакцией писатели (В. Гусев, Е. Зозуля, Я. Смеляков)[11]. В 1934 году из семи материалов раздела "Переписка" – три подборки писем читателей, две из них посвящены автору "Как закалялась сталь". В 1935 году журнал публикует не только письма, адресованные Островскому, но и его ответ читателям, а также отчет о вечере в №-ской дивизии войск НКВД, на котором книга обсуждалась. С апреля 1935 г. (после публикации очерка М. Кольцова "Мужество" в "Правде", благодаря которому жизнь Островского стала "житием" советского Героя) почти в каждом номере журнала – материалы об Островском и его книге.

Знаменательно, что и в 1920-е годы "Молодая гвардия" вела активную работу с читателем, указывая, что надо читать и как относиться к прочитанному[12]. Но обратная связь почти не прослеживалась. В 30-е годы именно активный читатель Н. Островского способствовал введению рубрики "Переписка читателей и писателя" и выделил его имя из ряда других писателей (начинающих и известных) в особый разряд.

Среднестатистический корреспондент писателя – городской житель, служащий или квалифицированный рабочий, стремящийся к знаниям. Поздравления писателя с награждением орденом Ленина, клятвы на верность партии и комсомолу, просьбы прислать роман в подарок и помочь в овладении писательским мастерством, отчеты о литературных вечерах и диспутах сосед-

ствуют в письмах с рецептами излечения от паралича и слепоты, с рассказами о собственной трагической судьбе, достойной романа, с жалобами на то, что "Как закалялась сталь" трудно найти в библиотеках и потому необходимо переиздать массовым тиражом. Значительная часть читательских откликов (48%) посвящена разбору романа, подавляющее большинство корреспонденций (98%) содержат благодарность за создание "такой замечательной книги".

Наибольший интерес сегодня представляют письма-рецензии, выявляющие причины фантастической популярности романа. "Система доказательств", избираемая читателем, зависела от образования, профессии, эмоциональной одаренности, критического настроя и т. д., но в большинстве отзывов "момент вчувствования (эмоционального восприятия) имел максимальное значение"[13]: "Когда достал книгу, думал: немного почитаю, а потом отложу и буду готовиться к зачету. Но я ошибся, начал читать эту книгу, оторваться уже не мог; я её не читал, а жил жизнью этой книги; передо мной вставали картины, я не только видел эти картины, а *чувствовал* их жизнь <...>. Когда я закрыл книгу, то *почувствовал* такой прилив сил и энергии, что моя усталость последних двух лет показалась мне смешной"[14] (здесь и далее в текстах читателей курсив мой. – *О.М.*).

Наиболее частым средством передачи впечатлений в большинстве писем становилась метафора: "Это для меня не только книга, это огромный аккумулятор собранной энергии и, если когда-нибудь ослабнет напряжение, я включу этот аккумулятор"[15]. «Ваша книга <...> влила в меня "бальзам"»[16]. "Я не плакала, но читала два вечера запоем <...> Приду после занятий в школе, сяду и читаю, лягу и читаю, и во сне читаю"[17].

Оценочные эпитеты и метафоры подкреплялись рассказом о том, как роман изменил жизнь автора письма. Значительная часть собрания – исповеди тех, чья судьба из-за болезни оказалась схожей с жизнью автора и его героя[18]: "твоя книга дала мне возможность победить в себе свою обреченность. Я точно проснулся, точно вышел из тьмы на светлую дорогу"[19].

Влияние текста "Как закалялась сталь" проявилось в письмах инвалидов, полагавших ранее, что единственный достойный выход для них – самоубийство: "Когда я был на краю гибели, когда мое отчаяние дошло до крайности <...> мне попала в руки Ваша книга. С первых же строк она захватила меня, и я, не отрываясь, прочел, нет, проглотил её! Пример Вашей жизни заставил меня устыдиться своей трусости и своих намерений"[20]. Действие книги, выходя за рамки повествования, перетекало в реальные события, длилось в настоящей жизни читателя, сакрализовалось: "Вы воскрешаете из мертвых"[21].

В эпосе нартов есть замечательная параллель, помогающая осознать смыслообразующую роль пафоса преодоления в "Как закалялась сталь". Главный герой сказания Сосрыко просит Сатáну не совершать самоубийство: "Стой, стой, мать моя! Поколениям маленьких людей, долженствующим последовать за нами, примера самоубийства не оставляй"[22].

Важным основанием веры в Героя нового времени была убежденность читателя в том, что П. Корчагин – не выдумка писателя. Ведь после статьи М. Кольцова читатель знал: жизнь героя романа – это судьба самого Островского: "Узнав о Вашей личной драме (потеря зрения), хочу сказать: не знаю, вернется ли к Вам зрение, но многим, многим Вы озарили жизнь ярким светом своей веры в победу и в неизбежность преодоления всех препятствий"[23].

Противопоставление "тьмы" и "света" (тьмы реального физического бытия и света высокой духовности) объясняет драматизм жизни Корчагина, финал книги приводил читателя к катарсису: "странно то, что (по прочтении) <...> не остается грусти, разбитой надежды или мечты. <...> вместо жалости остается зависть, почему я не могу быть таким?"[24].

Не только для неизлечимо больных читателей книга стала "своей", "родной" (в бахтинском смысле – см. далее): «после Вашей книги, мне кажется, я на десятки лет помолодел. Ваша книга "Как закалялась сталь" влила в мою старческую душу бодрость, желание еще много лет работать»[25] (70-летний участник революции 1905 года); "заслуга Вашей книги в том, что она открывает глаза и преждевременно состарившимся комсомольцам и снова возвращает им молодость, бодрость и интерес. Корчагина я полюбил так, как еще не любил никого из героев прочитанных книг. Он – мой идеал"[26] (23-летний юноша); "Вы возвратили меня к жизни! Я буду жить и работать"[27] (36-летняя учительница, считавшая, что жизнь не удалась) и т. д. Можно наблюдать, как укореняется советская трактовка вечных вопросов бытия, смысла жизни и ценности отдельной человеческой судьбы: "так жалко потерянного зря времени, и так много сразу хочется успеть. А главное, знаете, хочется, очень хочется быть вместе со всеми, вот с такими замечательными людьми, крепко спаянными одними общими интересами, <...> и так хочется быть участником большого общего дела, и так страшно остаться, очутиться в узком кругу мелочей и за этими мелочами проглядеть самое важное и большое!"[28] Вера в то, что человек, а особенно наш советский человек, может всё, принимала почти мистический характер и у наивного читателя становилась родом суеверия. Утверждалось, что книга помогала выздороветь от простуды[29], от гриппа[30], от неизлечимого недуга. Мария Пухлякова болела неврастенией, у неё был порок сердца, она не могла пройти десять метров, а теперь одолевает два-четыре километра. "Как закалялась сталь" прочитала три раза и нашла свое место в жизни – стала работать библиотекарем[31]. "Тотемное" воздействие мифологического текста выражено в подобных письмах с предельной очевидностью.

Из полутора тысяч писем лишь в трех звучат отголоски античеловеческой истерии 1930-х годов, лишь в трех используется фразеология эпохи большого террора. Зинаида Баранова, счетовод коммунального треста города Азов-Дон, заявляет: "Как бы хотелось, тов. Островский, чтобы Вы написали книгу об этих проклятых убийцах-гадах Троцкистско-Зиновьевцах, чтобы, читая о них, наша многомиллионная страна возненавидела их, как скорпионов ядовитых"[32].

В другом послании Островскому предлагались материалы о вредительстве на Орском заводе[33]. Как известно, автор "Как закалялась сталь" для своего следующего произведения выбрал иную тему. И, если бы не было известно, что к декабрю 1935 года первые пять глав романа "Рожденные бурей" уже были опубликованы "Сочинской правдой" и журналом "Молодая гвардия", можно было бы подумать, что тему новой книги Островскому подсказал читатель: «Советско-польская война 20-го года до сих пор не использовалась как канва повести. Вам следовало бы это сделать и вывести в ней предателя Лещинского, исчезнувшего в Вашей книге "Как закалялась сталь"»[34].

Как заметил М.М. Бахтин, "здание биографии рассчитано на родного читателя <...> этот читатель занимает позицию автора. Критический читатель воспринимает биографию <...> как полусырой материал для художественного оформления"[35]. Предложенное Бахтиным противопоставление помогает объяснить совпадение с темой, выдвинутой "родным читателем": горизонт читательского ожидания совпал с замыслом Островского или был угадан, "считан" им.

В эпистолярном наследии Н. Островского немного писем, адресованных читателям. Все эти послания отличает "публичный" характер высказываний, пафос коллективного, а не индивидуализированного сознания[36].

Исключением является переписка с Л. Греф-Чистяковой из Ферганы. Отступление от схемы общения с читателями прослеживается как в стилистике писем Н. Островского, так и в объеме переписки (22 письма Л. Греф-Чистяковой, 17 ответных).

Корреспондентка Н.Островского, доверительно рассказывая о своей личной и профессиональной, общественной жизни, вновь и вновь обращается к роману. Это, как правило, знакомые и привычные по остальным читательским письмам мотивы: "Твоя жизнь заставляет людей поступать, думать иначе, заставляет их подниматься выше над личными, мелочными интересами"[37]. Высокая риторика соседствует с обязательными метафорическими сопоставлениями: «Ты просишь найти тебе волшебный корешок "женьшень". Но ты им владеешь как никто. Источник сил и энергии у тебя неисчерпаем. Это стальная воля большевика»[38]. Своеобразный фетишизм – одна из отличительных примет массового сознания – также присутствует в текстах читательницы. Получив от Островского его роман, она пишет: "Это самая дорогая для меня вещь, из тех, которыми я владею. <...> Твоя книга для меня больше, чем красивый подарок – это отблеск <u>твоей</u> жизни, <u>твоей</u> работы, <u>тебя</u> самого"[39].

Свойственна Л. Греф и некоторая независимость суждений, ирония. Описывая увиденную впервые (по пути в Андижан) новую форму милиционера-регулировщика, она замечает: "белый шлем, белая гимнастерка, белые перчатки – жрец перекрестка!"[40], а рассказывая про совещание газетных редакторов и сожалея о напрасно потерянном времени, объясняет свое настроение тем, что совещание было «приурочено к моменту выполнения всей Республикой

хлопкового плана и потому носило "яшасунный" характер ("яшасун" – по-узбекски – "да здравствует!"; этим возгласом изобилуют все праздничные речи)»[41].

Описания профессиональной и общественной жизни – противоречивы и непоследовательны. Красочно описав поездку на грузовике в соседний хлопковый район ("шесть часов глотали пыль", так как "вожди" ехали впереди на легковой машине[42]), заострив контраст между городской и сельской жизнью («после моей <...> кибитки без окон с доисторическим очагом и глиняными стенами эта квартира-"коробочка" мне очень нравится»[43]), Л. Греф в одном из последующих писем неожиданно заключает: "Настроение у колхозников очень приподнятое. Зажиточная жизнь – уже не лозунг, а действительность"[44].

Свежесть и эмоциональность восприятия не позволяла читательнице принять те обычные идеологические формулы-обобщения, которым должны были соответствовать (она это знала) ее впечатления. Перечитав свои "политотдельские" дневники, которые надо было обработать, Л. Греф пишет Островскому: "Я знаю – сырье богатое. Ведь я писала не как зритель, а сама была участницей перестройки"[45]. Но все ее герои – бывшие басмачи, и процесс "перековки" не укладывался в рамки привычных схем. Психологический рисунок врастания этих людей в советскую действительность настолько сложен[46], что Л. Греф растерялась: "Я чувствую себя, как беспомощный ребенок. Опыта в серьезной литературной работе у меня нет. С чего ты начинал? Был ли у тебя план, много ли занял вспомогательный материал?"[47].

Но основной сюжетной линией этой переписки является рассказ Л. Греф о любви к слепому юноше киргизу Эркену. Трагически обыденная история: героиня, веря в истинность чувств любимого, уходит с маленькой дочкой из семьи и в это самое время узнает, что ее избранник собирается жениться на другой женщине. Он объясняет свое решение тем, что «он – "жалкий калека"», а из-за него любимая женщина "ломает свою жизнь, работу, семью"; "он не хочет быть ярмом" для нее; "он хочет сам найти, завоевать свое место в жизни", ведь женщина, превосходящая его во всем, "будет унижать его мужское достоинство"; он сошелся с другой, потому что с ней "всё просто – без психологии"[48].

Для Л. Греф Н. Островский – не просто адресат, достойный доверия, он – творец особого мира: «Когда я прощалась, Эркен сказал: "Я уверен, что Павел Корчагин поступил на моем месте так же". Ответь, Коля, ты наверно знаешь, как поступил бы Павел Корчагин. Неужели возьмут верх рассуждения о долге, чести и т. д.? Напиши хоть пару строчек. *Никто кроме тебя не знает об этом*. <...> *Ты не ошибешься,* поможешь мне разобраться»[49].

Уверенность в том, что Островский знает ответ, зиждется не просто на сходстве судеб Эркена, Павла Корчагина и Николая Островского. Там, где разум усматривает *сходство*, мифологизированное (массовое) сознание видит *тождество*. Отсюда абсолютная убежденность: "Никто кроме тебя не знает

об этом. Ты не ошибешься". Писатель в глазах читательницы обладает даром провидения еще и потому, что он – "первый"[50], "прецедент, служащий образцом для воспроизведения"[51]. Н. Островский символически заменяет Эркена, причем слово писателя априори воспринимается читательницей как истина в последней инстанции.

Сюжет любви Эркена и Людмилы Греф психологически довольно затейлив, но она сама выделила главную составляющую: «Я всё трезвее и спокойнее думаю об Эркене, и мне кажется, что я его идеализировала. <...> Я невольно сравнила двух людей, которых роднила трагедия потерянного зрения: Эркена и Павла Корчагина. Мне стало казаться, что Эркен так же глубоко, чутко, так же мужественно переживает удар, как и Павел Корчагин.

Под влиянием этой книги я стала наделять Эркена теми чертами мужественного борца, прекрасного товарища, образца всего лучшего, что может быть в личности коммуниста. Та "обаятельность", о которой ты пишешь, была невольно, но искусственно "пришита" мною к Эркену. Мне стало казаться, что любить такого человека – счастье. Быть ему другом, товарищем – единственная цель в личной жизни. <...> Приукрашенная моими глупыми иллюзиями голая чувственность – вот жалкий стержень его любви»[52].

Образ Павла Корчагина "понимается как реально существующий", символическое воображение читательницы "проецирует образы, воспринимаемые как часть действительности", "как предписание к действию"[53]. Перенесение ею "обаятельности" главного героя романа на реально существующего избранника происходит дважды. Сначала в этой роли выступает Эркен, а затем, после разочарования в нем, место главного героя прочно занимает автор романа.

Убеждая Островского ограничить поток праздных посетителей, скучающих курортников, отнимающих у больного писателя энергию, необходимую для творчества, читательница прибегает к аргументам, которые более свойственны влюбленной женщине, нежели близкому другу: "Я готова *отказаться от жгучей радости* получать твои письма и даже писать тебе, если это нужно для сохранения твоих сил"[54]. Боязнь разочароваться во второй раз заставляет ее откладывать вновь и вновь планируемую встречу с Островским, хотя, предвидя материальные затруднения своей корреспондентки, он даже высылает деньги на дорогу.

Известен другой пример, когда читательница А. Млынек стала гостьей Островского, воспользовавшись его приглашением. Ее единственное письмо известно лишь по публикации в журнале "Молодая гвардия"[55]. В личном архиве писателя отсутствует даже копия. Письмо А. Млынек наполнено идеологическими мифологемами, верой в величие Сталина, в свою собственную особенную миссию. Девятнадцатилетняя комсомолка так откликается на возвращение Островского в 1936 году в ряды Красной армии в звании бригадного комиссара: "Вы, наверное, единственный бригадный комиссар, который не сможет сказать, сколько у него в бригаде бойцов, но Вы, верно, чувствуете

сердцем, какая это огромная бригада, – ведь это целая комсомолия, вся молодежь нашей необъятной страны, да и не только нашей страны!"[56].

Почти иступленный восторг переполняет каждую фразу, перехлестывает через край: "А когда у меня будет ребенок, я буду рассказывать ему о великой эпохе Сталина, я расскажу ему об одном замечательном большевике, я всё сделаю, чтобы он был таким же большевиком-бойцом и таким же обаятельной силы человеком, мой ребенок. И если это будет сынишка, я назову его Николаем"[57] и т. д. Предельная экспрессивность интонаций придает письму оттенок интимности – вероятно, поэтому опубликовано оно было лишь за подписью "Аня".

Сопоставление писем Л. Греф-Чистяковой и А. Млынек, столь несхожих и в то же время родственных друг другу, позволяет точнее понять наполнение термина "родной читатель". Родной читатель Н. Островского характеризуется не только неотчетливым разделением существа и имени, идеологем, вмененных властью, и подлинных реалий, чувственно-конкретным характером мышления в ущерб абстрактному, эмоциональностью, безразличием к противоречиям, идеализацией "перводеятелей" и другими особенностями массового, мифологизированного сознания. Читательская установка в данном случае – это благоговейная установка "потомка", несмотря на то что Л. Греф-Чистякова – ровесница Н. Островского, а А. Млынек – девятнадцатилетняя девушка.

Письмо Л. Греф-Чистяковой от 12 июня 1935 года – классический образец подобного мировосприятия: «Меня глубоко поразил твой бодрый, спокойный тон, с какими ты говорил о перспективах твоей работы, о необходимости ТОРОПИТЬСЯ[58], чтобы УСПЕТЬ закончить начатую работу. Я не принадлежу к людям, которых пугает смерть. Но в данном случае речь идет о такой ПОЛНОЦЕННОЙ ЖИЗНИ, каждый день которой должен расцениваться неизмеримо выше целых десятилетий жизни праздных, здоровых тупиц... <...> Ты говорил: "Я – счастливый парень!". И просил верить тебе. *Я верю*. Верю, потому что знаю: счастье для большевика – работать в рядах своих друзей по партии, при любых обстоятельствах отдавать все свои силы великому делу»[59].

Критический читатель. Первое письмо, содержащее критические замечания, Н. Островский получил от читательницы из Ставропольского края. Людмила Харченко протестовала против того, что автор романа, "безжалостно искалечив" Павла Корчагина, не оставил даже надежды на выздоровление. 19 февраля 1935 года Островский ответил: "К глубокой моей грусти, Корчагин написан с натуры" (III, 378).

Однако вскоре в читательской почте накопилось несколько писем (от В. Гуторки, В. Епишина, М. Егоровой, Л. Тереховой и др.), авторы которых не предлагали сделать финал книги счастливым. Они спорили с автором, упрекая его в том, что он так и не ответил на вопрос, а как же быть с личной жизнью, как же человеку без личного счастья? Один из них объясняет, почему он взялся

за перо: может быть, его письмо "раскроет психологию людей, которые не понимают ни Корчагина, ни Островского": "Когда я первый раз прочел твою книгу, её герой – Корчагин показался мне в конце книги фигурой, которой не может быть в действительности. Я не знал, конечно, что это произведение носит автобиографический характер.

Причина моей недоверчивости заключается в следующем: множественный перелом обеих ног изуродовал мой физический облик, но вместе с тем я не сумел сохранить в себе ту жизнерадостность, тот оптимизм, который так характерен для тебя. Я мучительно искал выхода, но не находил. Наконец, к довершению всего, я встретил девушку, которую искренно полюбил. Она сказала мне, что полюбить меня не может. Причина – всё та же. Появилось сознание своей ненужности, никчемности. Этот период времени был для меня особенно тяжелым. А ведь руки у меня еще могут кое-что делать, да и голова всё ещё на плечах. Как быть? с кем бороться? Коллектив никогда не чуждался меня, и я никогда не отгораживался от него китайской стеной. Я знаю твердо, что я могу (и должен) быть полезен делу. А все-таки чувствуешь себя лишним. Это очень тягостное ощущение. Получается колоссальный разрыв: тебя ценят как работника, как организатора, полезного, может быть, человека. Но как личность ты не имеешь права предъявлять к жизни какие-либо требования. Возникает конфликт между личным и общественным. Я знаю, что никакого общего ответа, общего рецепта в данном случае, конечно, не может быть. Но как найти выход и где его найти?"[60].

Безусловно, В. Епишина не мог устроить ответ Островского, его рецепт счастья. И не только потому, что "эта задача" не имеет решения. Текст письма, строй мыслей – свидетельства *индивидуального, а не массового сознания*. Островский (да и его герой), осознав весь трагизм положения, нашел, выстрадал *заменитель* личному счастью. Как и в мифе (в отличие от сказки), "потери" и "приобретения" в контексте этого рецепта счастья имеют коллективно-космический, а не индивидуальный характер. Об этом Н. Островский говорил в беседе с заведующим отделом литературы и искусства газеты "Комсомольская правда" С. Трегубом (II, 259-263), об этом писал и читателям. Не менее важны тексты, авторы которых говорят о несовершенстве художественной стороны книги, а также идейных недочетах романа. Таких писем – семь (из, напомним, полутора тысяч). Одно из них выдержано в тогдашнем развязном стиле политизированного критиканства:

«"Как закалялась сталь" в очередном издании *должна быть* продолжена. Павка Корчагин *должен* получить орден Ленина. Он его заслужил. Ты обязан на примере Павки показать, как большевики и советская власть, исходя из указаний своего любимого вождя, ценят людей. При очередном издании желательно, чтобы ты показал роль на фронте, в решающих схватках с белополяками и врангелевцами боевых вождей и организаторов, какими являются Сталин, Ворошилов, Буденный, их влияние на бойцов»[61].

Письмо – впечатляющий результат "просветительской" работы официальной советской критики 1920-х годов, которая внушала читателю, что он – главный критик и судья всей литературной продукции. Пролетарское чутье – единственный критерий. "Вечера рабочей критики довершили формирование новой читательской и писательской психологии, писатель становился подконтрольным не только партийно-государственным структурам, литературной критике, но и читателю"[62].

Особо стоит выделить внутреннюю рецензию, написанную неким Верхацким (инициалы не установлены), который предлагал книгу немедленно изъять: "Эта повесть – попытка оклеветать, поколебать и извратить нашу действительность"[63]. Рецензия не была обнародована ни в 30-е, ни в последующие годы. Сохранилось лишь упоминание о ней в переписке Островского: "Это интересный документ" (III, 446). После ритуально-обязательного вступления Верхацкий пишет: «Разве герой повести Павел Корчагин может быть героем, на которого бы как на образец равнялась наша пролетарская и, тем более, комсомольская молодежь? Революция <...> дала не только светлую надежду, но и светлую жизнь. (Это чувствует и понимает даже самый малоразвитый член нашего союза). А что же дала она Павлу Корчагину <...> Пенсию в 32 рубля, инвалидную книжку с легкой руки Н. Островского <...>. Павел Корчагин в 1916 году мог больше всех работать и не уставать, а во время революции ослеп, превратился в инвалида. Не только Павлу жутко живется, его жена "моет горы посуды", брат, член партии Артем склонил тяжелую голову и сказал: "Эх, Павлуша, где всё это, что "должно быть"»[64].

Далее Верхацкий выделяет (как скрыто-крамольные) фразы из внутренних монологов Корчагина, показывавших процесс самосовершенствования личности, развитие главного героя, что неизбежно связано с противоречивыми мыслями, чувствами, побуждениями. Но для Верхацкого отступление от заданных схем – клевета на советскую действительность. Сомнительные, с его точки зрения, эпизоды он сверяет с цитатами из трудов Сталина и Ленина. «Как же так, <...> Ленин говорит о беззаветной полной поддержке всей массы рабочего класса <...> а Островский <...> выставляет партию в роли эксплуататора, который посылает рабочих в "проклятую дыру" <...> да еще заставляет живьем "закапываться" в землю. Напрашивается вывод: большевики, они в гроб вгонят, а дорогу построят»[65].

Финальная часть отзыва Верхацкого стилистически соответствует языку показательных процессов 30-х годов: "Н. Островский маскируется, чтобы протащить враждебные и чуждые нам образы, идеи. Только внешне форма её <повести> правильна, а по существу это издевательство над перековкою людей в сталинских большевиков"[66].

Многозначительно "терминологическое" сходство рецензии и сопроводительной записки, посланной Островскому из Главлита УССР: "Вам будет интересно узнать, что немедленно по получении этой злобной и дрянной

рецензии Главлит заклеймил её, как наглую вылазку врага, и наложил самое строгое взыскание на начальника Харьковского Обллита Кальницкого, который допустил Верхацкого к рецензионной работе и оказался не в состоянии разоблачить этого злобствующего и гадящего националиста"[67]. В своеобразной интертекстуальности сталинских идеологем изначально предполагалась многовариантность трактовок, позволяющих в зависимости от злобы дня менять правила игры.

Отзыв Верхацкого – не просто классический образец "обезумевшей от благонамеренности" партийной критики, "там и сям выскабли<вающей> ересь"[68]. Рецензия обнаруживает доказательством "от противного" важнейшее свойство текста Островского. По Верхацкому, настоящий герой должен соответствовать заданной официальной схеме. А "родной читатель" Н. Островского находил в книге "полное отсутствие схемы, захватывающий сюжет и живость образов"[69].

Симбиоз "автор – герой – читатель" – не привнесенный извне и сверху (идеологическими властями) концепт, а реальный факт бытования текста "Как закалялась сталь". Эта ценностная триада в своей основе оказалась столь мифологически монолитной, что трудно разграничить ее составляющие.

Примечания

1 *Астафьев В.* Так как же закалялась сталь? // Комсомольская правда. 1990. 6 окт. С.4.; *Зенькович В.* Тайны уходящего века: Власть. Распри. Подоплека. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1998. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М.: Большая Российская Энциклопедия; "Рандеву-АМ", 2000. С. 525-527 и др.

2 Ссылки на фонды музея Н. Островского в Сочи вводятся далее шифром МОС ГИК – музей Островского, главная инвентарная книга.

3 *Матвиенко О.И.* Роман Н.А. Островского "Как закалялась сталь" и мифологическое сознание 1930-х годов: Автореферат канд. дисс. Саратов, 2003 (Рукопись – РГБ; Всероссийский научно-технический информационный центр; Зональная научная библиотека Саратовского гос. университета им. Н.Г. Чернышевского).

4 *Матвиенко О.И.* "Как закалялась сталь" – мифы и действительность // Музеи России: Поиски, исследования, опыт работы: Сб. научных трудов. Вып. 7. СПб., 2002. С. 49-54; *Матвиенко О.И.* Николай Островский – мифы и реальность // Культурная жизнь Юга России (Краснодар). 2002. № 1. С. 24-26.

Мифы, как известно, живучи, и это сказалось при республикации давней (1981) работы Е.Д. Толстой,включенной автором в ее книгу "Мирпослеконца" (М., 2002), отнюдь не следующую (в этой ее части) принципу "без гнева и пристрастия", необходимому в серьезном историко-литературном исследовании. Тенденциозность в работе, написанной в начале 80-х гг., стремление противостоять официальному советскому литературоведению – понятны, но отсутствие изменений при переиздании через 20 лет вряд ли извинительно в данном случае. Подобно апологетам прошлых лет автор пренебрегает первоисточниками, подстраивая

материал под созданную a priori концепцию. При этом Е.Толстая базируется в основном на весьма неточном в текстологическом и фактологическом отношениях беллетризованном повествовании С.Трегуба и книге "знакомого с рукописями" Л.Аннинского. Из этих двух книг (а не из собрания сочинений!)берутся зачастую и цитаты из писем Островского. Как следствие некритического подхода – не подвергается сомнению созданная посмертно легенда о псевдоавторстве. Так, не учтено, что произвольное редактирование романа характерно для 1932 – 35 гг. – до публикации очерка М. Кольцова "Мужество" в "Правде" (17 марта 1935), что в мае того же года Островский восстанавливает по рукописи (а не по журнальной редакции!) треть объема книги, – факт, опровергающий утверждение о безропотном следовании ее автора указаниям редакторов. Настойчивость, с которой Е.Толстая "подкрепляет" это утверждение желанием Островского получить квартиру в Москве (отсекая ту часть цитаты из его письма, в которой содержатся объяснения на этот счет), напоминает по страстной неприязни нелюбовь москвичей 1960-80-х годов к т.н. лимитчикам. "Соблазн посочувствовать Островскому – как бы честному идеалисту, обманутому официозным литературным "истэблишментом", – "по всей вероятности", ложный (с.441). С нашей точки зрения, все поведение Островского определял именно честный коммунистический идеализм, а никак не искательство. Фанатическая вера в "освобождение человечества" большевистскими методами – не то же самое, что стремлении сделать карьеру послушного власти литератора, в какие бы комбинации ни вступали в разных обстоятельствах "высокие", идейные мотивы с приземленными, бытовыми. Впрочем, несколько противореча себе, исследователь относит Островского к поколению "бойцов и идеалистов ранних 1920-х годов", говорит о его ностальгии по пламенному комиссарству времен гражданской войны и т. д.

Игнорирование первоисточников ставит под сомнение и по крайней мере некоторые из, казалось бы, чисто литературных параллелей. Так, по поводу одного из эпизодов Е.Толстая предлагает сравнить текст приказа Троцкого у А. Бусыгина. Но зачем же так затейливо! В личной библиотеке Островского хранится книга, в приложении которой имеется полный текст приказа Троцкого, отчеркнутый карандашом (Какурин Н.Е., Маликов В.А. Война с белополяками. М.: Госвоениздат, 1925. С.518).

Все это во многом лишает предлагаемый "свежий взгляд" глубины и убедительности.

5 Первоначально свод читательских писем насчитывал 2500 единиц, но на основании Постановления СНК СССР от 15 февраля 1937 года 669 индивидуальных и около 150 коллективных писем было передано сначала в Государственный литературный музей, а позднее в Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ныне РГАЛИ, фонд 363).

6 *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. С. 405.

7 Письмо Островскому от слушателей ВААМ им. Сталина // Молодая гвардия. 1934. № 11. С. 144.

8 Плосско Н. Письмо от 4.6.36 из Крыма. МОС ГИК 5323. (Здесь и в дальнейшем стиль писем читателей сохраняется, орфография и пунктуация в большинстве случаев приведены в соответствие с современными нормами.)

9 Молодая гвардия. 1933. № 5. С. 139.

[10] *Никитин Н.* Рождение героя // Молодая гвардия. 1934. № 6. С. 97.
[11] Молодая гвардия. 1932. № 8-9. С. 190; № 12. С. 137.
[12] *Ермилов В.* Путь "Молодой гвардии": К пятилетию существования журнала // Молодая гвардия. 1927. № 5. С. 127; см.: *Елина Е.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1994. С. 39, 80.
[13] *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 142.
[14] Князев Н. Письмо от 19.6.36 из Московской обл. МОС ГИК 4171.
[15] Марчинский В. Письмо от 22.10.35 с Южного Урала. МОС ГИК 5139.
[16] Зацерман Д. Письмо б/д из Ижевска. МОС ГИК 4069.
[17] Коржева К. Письмо от 3.12.35 из Москвы. МОС ГИК 4138.
[18] Сабинский А. Письмо от 8.10.35 из Москвы. МОС ГИК 4311; Слепова А. Письмо от 20.7.36 из Ивановской обл. МОС ГИК 4361; Цветаева П. Письмо от 16.10.36 из Москвы. МОС ГИК 4467; Пухлякова М. Письмо б/д из Орджоникидзе. МОС ГИК 4229; Селезнева Л. Письмо от 10.2.36 из Архангельска. МОС ГИК 4353; Папицкий Н. Письмо от 7.11.35 из Саратова. МОС ГИК 5158 и др.
[19] Соболев В. Письмо б/д из Москвы. МОС ГИК 6885.
[20] Барило В. Письмо от 11.11.35 из Киевской обл. МОС ГИК 5129; см. также: Калмыкова Н. Письмо от 8.12.35. МОС ГИК 4182.
[21] Мишурова М. Письмо от 8.12.35 из Москвы. МОС ГИК 5133.
[22] *Мелетинский Е.М.* Предки Прометея // *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 1998. С. 352.
[23] Стерлинг Л. Письмо от 16.12.35 из Москвы. МОС ГИК 4341.
[24] Туклов В. Письмо от 30.3.36 из Куйбышева. МОС ГИК 5370.
[25] Долидзе С. Письмо от 6.4.36 из Тифлиса. МОС ГИК 3997.
[26] Плосско Н. Письмо от 6.4.36 из Симферопольского р-на (Крым). МОС ГИК 5323.
[27] Коныгина А. Письмо от 6.12.36 из Перми. МОС ГИК 4115.
[28] Старошкловская М. Письмо б/д из Москвы. МОС ГИК 4378.
[29] Куракина И. Письмо от 30.8.36 из Семипалатинска. МОС ГИК 4130.
[30] Никитин Л. Письмо <март 1936> из Ленинграда. МОС ГИК 5275.
[31] Пухлякова М. Письмо б/д из Орджоникидзе. МОС ГИК 4229.
[32] Баранова З. Письмо от 29.8.36 из Азов-Дона. МОС ГИК 3879.
[33] Карнова М. Письмо от 9.10.35 из Орска. МОС ГИК 4089.
[34] Стерлинг Л. Письмо от 16.12.35 из Москвы. МОС ГИК 4341.
[35] *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 145.
[36] Эти письма, как правило, вскоре появлялись в печати (в журнале "Молодая гвардия", в газетах "Правда" и "Комсомольская правда").
[37] Письмо от 6.5.35. МОС ГИК 6249.
[38] Письмо от 31.5.35. МОС ГИК 6239.
[39] Письмо б/д. МОС ГИК 6253.
[40] Письмо от 20.8.35. МОС ГИК 6250.
[41] Письмо от 27.1.36. МОС ГИК 6248.
[42] Письмо от 1.8.35. МОС ГИК 6243.
[43] Письмо б/д. МОС ГИК 6253.
[44] Письмо от 31.10.35. МОС ГИК 6251.
[45] Письмо от 31.5.35. МОС ГИК 6239.

[46] Письмо от 12.6.35. МОС ГИК 6240.
[47] Письмо от 31.5.35. МОС ГИК 6239.
[48] Письмо от 17.5.35. МОС ГИК 6238.
[49] Там же.
[50] *Бахтин М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 206.
[51] *Токарев С., Мелетинский Е.* Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 1. С. 13.
[52] Письмо от 18.7.35. МОС ГИК 6242.
[53] *Губман Б.* Миф и религия // Культорология. XX век: Словарь. СПб.: Университет-книга, 1997. С. 285.
[54] Письмо от 18.7.35. МОС ГИК 6242.
[55] Б.и. Письма к писателю // Молодая гвардия. 1937. № 3. Март. С. 165-166.
[56] Там же. С. 165.
[57] Там же. С. 166. Об А. Млынек и шумихе вокруг нее (стоившей жизни ее отцу) см.: *Житомирская С.В.* Просто жизнь. М.: РОССПЭН, 2006. С. 116.
[58] Сохранены особенности написаний Л. Греф-Чистяковой.
[59] МОС ГИК 6240.
[60] Епишин В. Письмо от 4.10.35 из Ленинграда. МОС ГИК 4008.
[61] Пономарев И. Письмо от 7.10.35 из Москвы. МОС ГИК 4228.
[62] *Елина Е.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов: Изд. Сарат. ун-та, 1994. С. 66.
[63] Верхацкий. Рецензия на книгу Н.Островского "Як гартувалася сталь". МОС ГИК 188.
[64] Там же.
[65] Там же.
[66] Там же.
[67] Письмо (без подписи) от 21.7.35 из Киева. МОС ГИК 188.
[68] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. С. 403.
[69] Письмо студентов Ленинградского индустриального института от 3.1.36. МОС ГИК 5307. То же см.: Линденбаум Ю. Письмо б/д из Москвы. МОС ГИК 5593; Гурфинкель Ф. Письмо б/д из Одессы. МОС ГИК 9288; Борян Г. Письмо от 14.3.36 из Еревана. МОС ГИК 5575; Бякова Р. Письмо от 19.10.36 из Красноярска. МОС ГИК 5375; Плосско Н. Письмо от 4.6.36 из Крыма. МОС ГИК 5323; Марчинский В. Письмо от 22.10.35 с Урала. МОС ГИК 5139 и др.

А.И. Рубашкин

"А МЫ ТАКИЕ ЗИМЫ ЗНАЛИ..."

В конце февраля 1953-го я, недавний выпускник филфака (отделения журналистики) ЛГУ имени Жданова, приехал на две недели в Ленинград из Вильнюса. Там работал в газете "Молодежь Литвы". В родном городе мне предстояло сдавать экзамены кандидатского минимума. В первых числах марта появились сообщения о болезни, а затем смерти Сталина. Не могу сказать, что я горевал о великой потере. Тогда меня удивил поступок моего кузена Игоря: он поехал в Москву на прощание с вождем, при этом часть пути провел на крыше вагона. Вернулся домой живым. Радио в те дни не выключали, как во время блокады. Дневник я не вел, однако сообщение 6 марта слышал сам ("Вчера... скончался...") и сохранил в памяти два эпизода. 9 марта вместе с моим университетским приятелем Левой Левинштейном (будущий критик Л. Левицкий) оказались вечером на углу Невского и улицы Желябова. Двое крепких пареньков, отделив нас друг от друга, уточняли нашу национальную принадлежность, мой визави лишь размахивал руками, а Левин – раза два его ударил. Таков был фон главного мартовского события.

В день похорон Сталина, 10 марта, мне предстояло сдавать кандидатский экзамен по русской литературе XIX века. Принимал экзамен профессор А.С. Долинин, отец моего школьного и университетского однокашника Кости. Прежде чем пришли еще два члена комиссии, Аркадий Семенович по-доброму со мной разговаривал. Чувствовалось, что настроение у него приподнятое. Это-то меня и озадачило. Значит, ничего плохого он не предвидел. Да и что могло быть хуже недавних сообщений о "деле врачей-убийц" etc.

Потом много говорили, что в феврале-марте предполагалась депортация граждан еврейской национальности из центральных областей страны в Сибирь и на далекий Север. Были и отрицающие, что такие решения принимались, поскольку не обнаружены документы. Но вот что рассказывал мне писатель Мих. (Марк) Жестев (уже после XX съезда партии). В феврале 1953-го встретивший М. Жестева управдом спросил его о национальности жены. Жестев ответил, что она – русская. Управдом, задумавшись, сказал: "Тогда вопрос с квартирой усложняется". Марк Ильич был человеком основательным, лишнего не говорил. Упоминаемого им управдома я не знал. Но выяснение национального состава жителей в связи с предполагаемыми "освобождениями квартир"

не могло быть проявлением "самодеятельности". Это лишь означало, что до низшего уровня (управдома!) доведено принятое решение о депортации целого народа. И лишь смерть Сталина спасла сотни тысяч русских евреев.

В начале апреля маленькая заметка в "Правде" сообщила советским людям и всему миру, что арестованные врачи не виноваты. А потом вышла повесть И. Эренбурга "Оттепель" (1954), определившая название целого периода в жизни страны. В повести, в частности, говорилось об этом зловещем деле.

С уходом Сталина хуже не стало, но и коренных улучшений жизни я не ощущал. Правда, полуправда и ложь проживали рядом. Мало кто сочувствовал свергнутому, а вскоре уничтоженному сталинскому сатрапу Берия. Но почему-то по привычке в официальных сообщениях назвали его агентом буржуазных разведок. Верилось с трудом. Перед вокзалом в Вильнюсе по-прежнему стоял массивный памятник Сталину. Бывший Международный проспект еще носил имя вождя.

В марте 1954-го я, досрочно вернувшись из Литвы, основное время проводил в публичке (ГПБ), где занимался диссертацией и разговорами с друзьями – А. Колодкиным (будущим профессором морского права), ярым "молотовцем", и испанистом Е. Тепером, работавшим в библиотеке. Мы, не таясь, обсуждали возможное развитие событий.

Будущее было в тумане. Анатолий надеялся на "мудрость" Вячеслава Михайловича, Фима предпочитал рассказывать о своих испанских штудиях и уже прочитанном романе Э. Хемингуэя "По ком звонит колокол", все еще считавшемся у нас запретным. Я говорил моим товарищам о псевдониме, которым И. Эренбург подписывал статьи и заметки, присылаемые из Испании и Франции в конце 1938 – начале 1939 годов.

Эренбурговскую повесть ругали – особенно К. Симонов и М. Шолохов, хотя по-разному. Шолохов назвал ее "слякотью". На открытии второго съезда писателей СССР (декабрь 1954) старейшая делегатка Ольга Форш предложила почтить вставанием память Сталина. Тут даже "молотовец" приуныл.

Казалось, история приостановила движение свое. Жизнь представлялась уныло-бессмысленной. В университете в самые трудные годы (1949-1952) всегда были те, кому я доверял, да и в "молодежке" – тоже. А теперь, в пединституте, я был сбоку припека, аспирант-заочник. Ни службы, ни доходов, ни перспектив. Может быть, зря покинул я Литву, где в последнее время куковал собкором в Шауляе, без своего пристанища и телефона? А тут еще в Ленинграде сильно болел и был выбит из колеи.

Произошло, правда, два важных для меня события. Подтвердились слухи, что небольшая струйка реабилитированных по политическим статьям (уголовников выпускали пачками уже в 1953-м) появилась в Москве и Ленинграде. Отчетливо помню сценкул в кабинете отдела критики журнала "Звезда", разместившегося в Доме писателя. Невысокий, средних лет рыжеватый человек стоит на табуретке и снимает со стены портрет Сталина. Это недавно вернув-

шийся после 17 лет заключения и ссылки – бывший ответственный редактор "Звезды" Анатолий Ефимович Горелов, в прошлом известный рапповский критик. Делегат и член правления, избранного на Первом писательском съезде (1934!), он поспел ко второму. Как реабилитированный, А. Горелов должен был вновь получить журнал, а пока стал членом редколлегии. Рыжеватый легко спрыгивает с табуретки, называет себя, спрашивает, кто я и с чем пришел. Мне еще предстоят многие годы общения с этим человеком и его женой Розой Рафаиловной, которая не отреклась от мужа и нашла силы разыскать его. А в ближайшие годы я получил из первых рук реальное представление о том, как и кого делали у нас "врагами народа". Поэтому к разоблачению "культа личности" оказался почти готов.

В начале марта 1956-го, почти сразу после завершения XX съезда партии, нас, беспартийных, позвали на общеинститутское открытое партийное собрание, посвященное "важному вопросу". Я пошел не из любопытства, но чтобы увидеть кое-кого из общих знакомых. Первое, что меня удивило, – на трибуне появился "старик Долинин". Он и впрямь был таков: еще в 1911 году публиковал статьи, на которые потом долго ссылались. Писал о Пушкине, о Достоевском. Но сейчас он должен был говорить не от себя.

Видимо, Аркадий Семенович раньше других узнал тему закрытого доклада, который не подлежал обсуждению, как сообщил нам председательствующий. Я сидел относительно близко от трибуны, из-за которой маленький, с седой шевелюрой, Долинин был едва виден. Но он казался столь же воодушевленным, как и три года назад, когда экзаменовал меня. Теперь профессор экзаменовал, а скорее "заваливал" Сталина при помощи хрущевского доклада. Зал немотствовал. Слушали напряженно, микрофона не было, хождений по залу – тоже. Минут через сорок чтение продолжил молодой человек – видимо, один из аспирантов. Не покидало ощущение, что подобного больше никогда не услышишь. Во время перерыва многие оставались на своих местах, и мне казалось – никто не ушел.

Почему-то я думал тогда о нашем соседе по коммунальной квартире – Товии Марковиче Райцыне. Он был главным инженером завода "Красный Октябрь". Приезжал на машине и катал иногда на ней ребят из нашего дома 6 по проспекту Карла Маркса. Приветливый, молодой, он не казался большим начальником. А в 1937-м исчез, и за стенкой нашей большой комнаты остались его жена и сын Вовка, который был старше меня. Он-то и сказал мне, что отца арестовали... Прошли долгие годы. В войну мама увезла нас с сестрой в эвакуацию, потом мы вернулись. А в 1947-м появился сосед. Встретились на лестнице, и он не узнал меня, а уже потом стал со мной здороваться. Оказалось, что сосед работает по специальности... в той же тюрьме, где и сидел. Через полтора года его арестовали снова – стал "повторником". И вот недавно опять вернулся. Без него умерла жена, куда-то уехал сын. Товий Маркович жил теперь в другом районе.

Я понимал, что эта история, как и случай Горелова, еще не самое страшное. Они заплатили 17 годами жизни, их забрали молодыми (в 33-35лет), но не расстреляли...

Чтение доклада продолжилось, и я лишь обратил внимание на то, что никто не записывает, не делает каких-то пометок, к чему привык этот лекционный зал.

Мне не хотелось ни с кем разговаривать, я не остался даже перекусить в дешевом институтском буфете, но быстро пошел домой, благо, ходу было минут пятнадцать. Думал не столько даже о докладе. Корил себя за благоглупости, которые говорил, будучи агитатором в университетские годы, корил за щенячью гордость успехами "советского спорта" и за ту галиматью, которую изучал на своем отделении журналистики (оформление газеты, принципы советской печати и т. д.). Хорошо еще, что мы оставались на филфаке и нам читали лекции настоящие ученые, которых ...громили как "космополитов". Я вспоминал студентов-коммунистов, они чувствовали себя вправе публично давать свои оценки работам В. Жирмунского, Г. Гуковского, Г. Бялого... Потом было распределение. В 1950 г. участника войны, Сталинского стипендиата Ю. Лотмана (еще и принятого на фронте в партию) не распределили вовсе и он не нашел себе работу в родном городе.

А еще я думал о своих товарищах по курсу. Об Олеге Малевиче, чей отец был репрессирован в середине тридцатых. Много лет спустя Олег станет Почетным доктором Карлова университета в Праге, но ему, как и великому Ю. Лотману, не найдется места в родном ЛГУ. Я думал о красавице Лене Эйзенгардт, чьи родители тоже были репрессированы и она стала приемной дочерью своих близких родственников – профессоров И.М. Тронского и М.Л. Тронской.

Верил ли я весной 1956-го, что оттепель сменится устойчивой весенней погодой? Хотел верить.

Влиял на меня А. Горелов, вернувшийся с верой в "идеалы революции". Он печатал меня и других молодых в "Звезде", убеждая нас, что все будет по-другому. Но мне доводилось спорить со старшим другом. Я обращал его внимание на оставшийся прежним язык "партийной прессы", на то, что в газеты не попали факты, документы, уже как бы обнародованные. Довольно скоро, в начале лета 1956 г., мои сомнения стали обоснованными. Если доклад Хрущева взбудоражил общество и дал надежду (на короткий срок), что страна пойдет новым путем, то постановление ЦК КПСС "О культе личности и его последствиях" отрезвило многих. Постановление связывали прежде всего с именем партийного идеолога Суслова. По существу, это был большой шаг назад. Теперь подчеркивалось, что "нарушения социалистической законности" не изменили главного в социалистическом строе, что не должно идти речи об изменении характера общества. Это был голос сталинской партийной элиты, которая оправилась от шока, вызванного секретным докладом Хрущева.

В стране не было сил – структурных, организационных, которые бы, опираясь на прозвучавшие разоблачения, изменили вектор движения государственного корабля. Хрущев не имел ни способностей, ни желания к осуществлению коренных перемен.

Доклад-поступок Хрущева носил импульсивный характер. Он нанес удар по культу Сталина, открыл ворота лагерей, привел к реабилитации выживших и погибших, вернул культуре, науке многие, ранее вычеркнутые имена. Но, рассчитавшись со Сталиным, Хрущев сам оставался сталинистом, как и его окружение.

Поскольку доклад Хрущева не обсуждался, то и разговоры о нем проходили между своими. Мой отец, с 1938-го инженер Кировского завода, человек немногословный, ни в каких обсуждениях не участвовал. Перед войной его спасла беспартийность, почти все начальники цехов – коммунисты на заводе "Арсенал" были репрессированы. Однажды родителей в течение дня допрашивали в ленинградском Большом доме. Интересовались двоюродными братьями отца, которых он не видел 15 лет. Он так и не узнал, живы ли братья, которых, как понял отец, обвиняли в принадлежности к оппозиции 20-х годов. Отец мало интересовался политикой, считая такой интерес опасным. Когда в сороковые я приходил из университета и говорил ему о тогдашнем мракобесии ("проработках", арестах), он показывал на потолок (над нами был чердак) и говорил: "Стены слышат".

Даже в 1956-м серьезные споры проходили вне дома. Помню, летом того года серьезный разговор на московской квартире критика Т.К. Трифоновой и ее приемного сына (уже упоминавшегося Л. Левицкого). Обсуждая тогдашнюю ситуацию, Тамара Казимировна убеждала нас, что настало время порядочным людям вступать в партию. Мы пытались возражать, мол, партия только что своим куцым постановлением о "культе личности" показала, что она не приемлет обновления, но Т.К. стояла на своем. Убеждала примерно так: важно, чтобы хорошие коммунисты избрали хороший партком, хороший партком делегировал достойных в райком и т. д. Когда через несколько лет едва не исключили из партии Б. Окуджаву (он вступил в ее ряды именно в 1956-м), я вспомнил тот разговор, ведь быть исключенным считалось куда хуже, чем беспартийным.

А уже в октябре-ноябре 1956-го такой разговор был бы невозможен: у моих друзей и у меня была однозначная оценка разгрома венгерской революции. Стихотворение Лиды Гладкой мне запомнилось так: «Где красная кровь на черный асфальт, где русское: "Стой!" как немецкое "Halt!"». За подобную трактовку событий спустя три года был осужден (плюс – "чтение и передача другому лицу" отрывков из "антисоветского" романа "Доктор Живаго") мой друг Ю. Меклер, о котором я еще скажу дальше.

Пока что назову несколько примеров реальных поступков людей, поверивших в необратимость перемен. Вот запись из дневника Ольги Берггольц

от 22 июля 1958 г., т. е. в день смерти М.М. Зощенко: "В позапрошлом году, после XX съезда, первой и, кажется, единственной ринулась в драку за него, говоря о необходимости пересмотра знаменитого постановленьица и доклада Жданова и отношения к Зощенко вообще...".

Эта запись приведена сестрой Ольги Берггольц в книге "Встреча" (М.: Русская книга, 2000. Сост. М.Ф. Берггольц). Но тут важна ссылка на стенограмму выступления на собрании Московской писательской организации от 15 июня 1956 г. Как видно из сноски, стенограмма опубликована в 1990 г. Но было сказано (и услышано) уже тогда, а значит, могло быть известно и самому Зощенко. Заметим, что отмена постановления произошла тихо, незаметно лишь в 1988 г., без того, что испытывала О. Берггольц, – "чувства вины и стыда и перед ним (Зощенко. – *А.Р.*), и перед Ахматовой, и Пастернаком и многими другими...".

В 1956-м стал очевидным вывод, который делали из доклада Хрущева наиболее совестливые граждане. Они поверили, что возможен социализм без насилия, цензуры, единовластия партии, с подлинными, альтернативными выборами и т. д. Отсюда наивное обращение к образу Ленина в противовес Сталину, воскрешение вычеркнутых из истории имен. И вот уже в "Синей тетради" Э. Казакевича появляется реальная картина пребывания В. Ленина и Г. Зиновьева в шалаше у озера Разлив, а Ф. Раскольников признается революционером, бросившим вызов сталинскому произволу.

Новый взгляд на советское общество, на судьбу в нем отдельного человека очевиден в романе В. Дудинцева "Не хлебом единым" и повести П. Нилина "Жестокость". Оба произведения вызвали неприятие официозной критики. Как бы ни оценивать роман В. Дудинцева сегодня, нужно признать, что критика его носила внелитературный характер. Писатель через судьбу своего героя, изобретателя-одиночки Лопаткина дал срез общества за несколько лет, начиная со сталинской поры до наступившей "оттепели". Это была едва ли не самая читаемая книга 1956 года. Критики романа делали вид, что не слышали слов, осуждающих произвол и беззакония, десятилетия царившие в стране. В пору, когда уже многие тысячи жертв произвола возвратились из лагерей и были реабилитированы, появилась статья Ал. Дымшица "Правда жизни и правда художника" (Ленинградская правда. 18 декабря 1956). Критик лицемерно пенял автору: «Мерзавцы, клеветавшие на Лопаткина, отдавшие его на суд и расправу, остаются безнаказанными. Серьезных выводов из "дела Лопаткина" никто не делает». На меня эта "обвинительная логика" производила удручающее впечатление и полвека назад. Кто ответил за "суд" и расправу над Бабелем, Мейерхольдом, членами Еврейского антифашистского комитета, за травлю Ахматовой и Зощенко?

Прочитав статью-инвективу, давний знакомый ее автора Е. Эткинд немедленно позвонил ему, и они встретились. "Зачем вы это сделали? – спросил Эткинд. – Ведь вы обо всем думаете иначе" (см.: *Эткинд Е.* Записки незаго-

ворщика. Барселонская проза. СПб., 2001. С. 390). Реакция моряка и начинающего писателя В. Конецкого была такой. Он позвонил по телефону, выяснил с кем разговаривает, назвал себя и сказал лично незнакомому критику: "Вы сволочь". О самом факте этого звонка мне говорил Виктор. Это же подтвердил Александр Львович. "Разночтения" были в самом слове. Вскоре вышла первая книга В. Конецкого. За его прием в Союз писателей проголосовал вместе с другими А.Л. Дымшиц.

Будучи знаком с А. Дымшицем и зная его доброжелательность (в конце пятидесятых я печатался у него в "Звезде"), я как-то спросил его о причинах появления столь резкой статьи. Он ответил примерно так: я поддерживаю власть, потому что лишь она способна сохранить порядок и не допустить разгула анархии и даже погромов в нашей стране.

Он говорил это после событий в Венгрии, о которых я упоминал выше. Тут мы разошлись в оценках (как и в отношении к роману Дудинцева). Я считал (и считаю), что разоблачение "культа личности" неизбежно привело к аналогичным процессам в так называемых "странах народной демократии". Ракоши в Венгрии был ставленником Сталина, и венгры не хотели терпеть насилия, да еще внешнего. За ними был революционный опыт 1848 года и период существования независимого государства.

Если иметь в виду 1956 год как некую "рубежную" отметку в истории страны – в ряду с февралем 1917-го и августом 1991-го, – то она оставила глубокий след, но не привела к необратимым переменам. Хотя история не имеет сослагательного наклонения, но, на мой взгляд, лишь в феврале 1917-го (при условии немедленного окончания войны) возникала возможность демократического развития, вопреки распутинщине, подрывной большевистской деятельности (мир и землю должна была дать народу новая республиканская власть) и шрамам Мировой войны.

Что же до 1956-го – низы не были готовы к реальным переменам. Энтузиазм 1945-го прошел, бывшим фронтовикам указали их место, а пережившие ужасы ГУЛАГа мечтали об обычном существовании. Как сказал в 1947 году (по воспоминаниям дочери) Д.С. Лихачев: "Я уже сидел и больше не хочу".

1956-й не завершился в СССР с последним ударом курантов 31 декабря. Многие начинания не исполнились, многие надежды рухнули. Продолжала действовать "энергия заблуждения", жила еще коммунистическая утопия. По-прежнему в школах и вузах никто и заикнуться не смел о Гражданской войне как национальной трагедии. Господствующая идеология не была сокрушена "подпольным докладом". Портреты ближайших соратников Сталина вывешивали в праздничные дни.

Автор этих строк просмотрел свои статьи тех далеких лет. Попенял себе за уступки казенным фразам, упрощенным оценкам некоторых книг. Но не увидел уже – за десятилетия – ни одной ссылки или даже упоминания Хрущева – Брежнева – Горбачева. Оказывается, я "не знал" словосочетания

"социалистический реализм". Цитировал Ленина, не осознавая верность формулы тридцатых-сороковых: "Сталин – это Ленин сегодня". Говорю это не в оправдание, но чтобы понять себя. Понять, как и почему, став уже "шестидесятником", читателем эренбурговских мемуаров и самиздата, я вспоминал старого профессора, считавшего своим долгом это нелегкое публичное чтение материалов о нашем недавнем прошлом, которое не должно никогда повториться.

* * *

Прежде чем хронологически последовательно завершить эти заметки, вернусь немного назад. Я обещал рассказать о двух важных событиях в моей аспирантской жизни. Первым была упомянутая встреча с А.Е. Гореловым в самом конце 1954 г. Вторым – ответное письмо И.Г. Эренбурга, которое получил летом 1955-го. Письмо это уже публиковалось в одной из моих книг. Скажу лишь, что помимо содержательных ответов на мои вопросы оно открыло мне возможность общении с писателем, чья роль в демократизации общества была огромной и конкретной – от резонанса его "Оттепели" до организации в 1956 г. выставки Пикассо, от поддержки альманаха "Литературная Москва" до мемуаров, из-за которых номера "Нового мира" становились раритетом. Последние 14 лет жизни стали для Ильи Григорьевича непрерывным противостоянием власти, чему я был свидетелем. Для официозных критиков статьи Эренбурга об искусстве, а потом и мемуары стали костью в горле. Е. Серебровская, В. Ермилов, П. Выходцев не могли прямо выразить несогласие с разоблачением "культа личности", но они отвергали все, что делал писатель для возвращения высоких имен, без которых наши литература и искусство стали на голову ниже. Поэзия Цветаевой, проза Бабеля, театральное наследие Мейерхольда – все это открылось молодому читателю в большой степени благодаря Эренбургу. Он начал эту работу.

С Эренбургом связано и продолжение истории, которую я уже начал рассказывать. Она о судьбе моего друга Ю.Б. Меклера, арестованного в 1959-м. Как и он, я слушал тогда передачи "Би-би-си" и "Голоса Америки". Иногда в квартире, где он жил вместе с матерью. Вместе переживали трагедию Венгрии, а вот рукопись романа Пастернака, из-за которой пострадал мой друг, я тогда не прочел.

После ареста сына его мать Дина Захаровна ходила хлопотать к директору Физтеха Б.П. Константинову. Директор пытался вмешаться, ему показали "дело" аспиранта Меклера. Академик сказал Дине Захаровне: «Никакого "дела" там нет». Но помочь не удавалось. Оказывается, "дело" курировал ответственный работник известных органов по фамилии Миронов. Пока шли хлопоты, его перевели на работу в ЦК партии, и теперь предстояло жаловаться ему же... В этой ситуации я написал Эренбургу. Он попросил подробнее из-

ложить обстоятельства. Я отдал письмо для Эренбурга Дине Захаровне, а она передала адвокату по имени Гаврила, который поехал к Эренбургу. Не знаю точно, написал ли депутат Верховного Совета Эренбург свое ходатайство. Юрины коллеги говорили мне, что опять вмешивался академик. Так или иначе, вместо 6 лет Меклер отсидел четыре года. Давление на него не прекращалось и при следующем властителе – Брежневе. В 1971 г. Ю. Меклер был вынужден уехать в Израиль, где стал доктором наук, востребованным и в американском центре НАСА (Хьюстон).

После распада СССР мой товарищ иногда бывает в Петербурге. Мы вспоминаем о поре нашей молодости. Когда зашел разговор о тогдашнем партийном лидере, я прочитал стихи И. Эренбурга, которые он сам мне показал еще до публикации. Хрущев, по словам писателя, "то баловал, то тешил, хоть матом крыл, но никого не вешал". Мягкость нашего лидера была относительной. Ю. Меклер оказался лишь одним из тех, чья судьба была поломана вскоре после XX съезда. Хрущевские нападки на Эренбурга стоили тому дорого. Наверное, лучше всех противоречивую фигуру показал скульптор Эрнст Неизвестный: в надгробном памятнике его работы одна половина головы Хрущева светлая, другая – темная. Таковы были и деяния. С одной стороны, известный доклад, с другой – Карибский кризис, едва не ставший началом атомной войны; с одной, "поздний реабилитанс", освобождение тысяч и тысяч людей из сталинских лагерей и застенков, с другой – "кукурузомания" и разгром художественных выставок. Такова была попытка перепрыгнуть пропасть в два прыжка.

Автор "Оттепели" написал в 1958-м стихотворение, которое "Литературная газета" (1959) назвала "Северная весна". Это название сбивало с толку. Появилось даже толкование – мол, речь идет о ленинградской блокаде. На самом деле в нем расчет с "ледяной эпохой", конец которой был провозглашен на XX съезде. Напомню текст этого стихотворения Ильи Эренбурга.

Да разве могут дети юга,
Где розы плещут в декабре,
Где не разыщешь слова "вьюга"
Ни в памяти, ни в словаре,
Да разве там, где небо сине
И не слиняет ни на час,
Где испокон веков поныне
Вес то же лето тешит глаз,
Да разве им хоть так, хоть вкратце,
Хоть на минуту, хоть во сне,
Хоть ненароком догадаться,
Что значит думать о весне,
Что значит в мартовские стужи,
Когда отчаянье берет,

Все ждать и ждать, как неуклюже
Зашевелится грузный лед.
А мы такие зимы знали,
Вжились в такие холода,
Что даже не было печали,
Но только гордость и беда.
И в крепкой, ледяной обиде,
Сухой пургой ослеплены,
Мы видели, уже не видя,
Глаза зеленые весны.

"Вжиться в холода", ждать, когда "отчаянье берет", что вопреки всему "грузный лед" зашевелится, мог лишь человек, поверивший:"ледяная обида" не одной зимы – пройдет. Теперь Эренбург не об "оттепели" пишет – о "зеленый глазах" настоящей весны. Такое стихотворение было невозможно ни в марте 1953-го, ни в 1955-м. Оно пришло после слов, прозвучавших 25 февраля 1956 г. Эти стихи родились и были напечатаны вовремя. А когда опять подморозило, их бы не напечатали, не помогло бы и придуманное в газете название.

Много огромных событий прошло с середины прошлого века до сегодняшнего дня. Но то, что выдержали граждане "страны социализма" в горчайшую "сталинскую зиму", уже не повторилось. Будем жить надеждой – не повторится.

Декабрь 2006 г.

Б.Ф. Егоров

О 1956 ГОДЕ

Февральский XX съезд КПСС со знаменитым докладом Н.С. Хрущева оказался судьбоносным не только для страны и мира, но и очень конкретно для меня. Он изменил мой политический статус.

Я ведь все предшествующие годы уклонялся от вступления в комсомол и партию. Когда в 1940 году мои одноклассники, как правило, 1925 года рождения, уже стали комсомольцами, я, которому еще только через год предстояло 15-летие, смог отговориться; одну неделю, самую призывающую, даже проболел, не ходил в школу. Весной 1941 года, когда мы кончали 8-й класс и когда все окружающие уже были комсомольцами, про меня как-то забыли (надо сказать, что в нашей 2-й средней школе города Старого Оскола комсомольская работа велась через пень колоду и представляла собой какое-то полусонное царство, – не могу судить, характерно ли это вообще для тогдашней России, или же это узкая специфика). А осенью, уже при Великой войне, школу вообще закрыли для госпиталя. Все последующие случайные школы, где учился, освобождали меня за краткостью пребывания от настойчивых приставаний комсомольских вождей, то же и в вузе: я с первого курса уже работал в бригаде грузчиков на хлебозаводе, так что в институте стал фактически заочником, меня совсем не трогали.

"Беспартийность" всплыла при поступлении в аспирантуру, но тогда, в 1949 году, этот недостаток являлся куда менее существенным, чем еврейская национальность или проживание во время войны на оккупированной немцами территории. Так я и проехал свои молодые годы не-комсомольцем, предполагая и в дальнейшем брезгливо отстраняться от ленинско-сталинской коммунистической партии и даже в меру сил бороться с нею. Впрочем, неточен: Ленина я тогда противопоставлял Сталину, считая, что именно последний, виртуозно и злодейски расправившись с соперниками, захватил власть, создав в стране фашистский режим, а социалистические принципы Ленина и Бухарина заслуживают всяческого уважения. В этом был смысл и моих антисоветских листовок, предвоенных и 1948 года (я уже писал о них, см.: "Найти бы в архиве КГБ мои листовки!" // Независимая газета. 17 января 1992. С. 8).

Сталина моя семья похоронила со сложным, напряженным чувством некоторого облегчения (ведь при нем ожидались еврейские погромы!), но с

величайшей тревогой: кто захватит власть? Ведь Берия был у всех на виду. К счастью, последующий вариант с уничтожением Берия оказался самым подходящим. Но, ясно, нам и во сне не снилось официальное разоблачение Сталина. Однако – свершилось... Однобоко, с утайками, со сваливанием вины на других, с нежеланием признать главное: хорош же наш строй, если мог допустить такое! – и все-таки разоблачение...

Интересно, что я ни разу не слушал тогда официальное чтение "закрытого" доклада Хрущева. Как беспартийный заведующий кафедрой русской литературы, я бы, наверное, был приглашен на закрытое же партийное собрание Тартуского университета, но я был в те недели в Питере, работал в библиотеках и архивах, и лишь в потрясающих пересказах ленинградцев воспринимал новости грандиозной значимости.

Некоторые истолкования этих новостей тоже были потрясающе неожиданными, особенно мысли о политическом и психологическом единстве Ленина и Сталина. Наиболее ярко это обрисовалось в рассказе Я.С. Билинкиса о реплике старика В.А. Десницкого: тот выслушал подробное изложение доклада Хрущева, переданное ему младшими коллегами по Герценовскому пединституту, и резюмировал свою оценку единственной фразой: "Я всегда был убежден, что Ленин – прохвост". Этот как бы парадоксальный вывод старого революционера и друга М. Горького сразу же разрушал уже установившиеся структуры мышления и сопоставления.

Увидев вокруг себя всеобщую радость от разоблачений и от стихийно возникавших радужных перспектив, я в течение нескольких питерских дней и затем нескольких тартуских дней, в домашних и в кругу лотмановской семьи обсуждениях, принял серьезное решение: вступить в партию! На фоне готовившихся, как тогда казалось, крупных социально-политических и экономических преобразований в стране, мои листовки и подпольные мечты выглядели жалкими и неэффективными, а тут можно было, став членом КПСС, способствовать окончательному разложению партии сталинского типа и превращению ее в "человеческую", подобно итальянской, французской или "наших" польской и чешской.

Любопытно: еще до XX съезда, почитывая "Юманитэ", видя, насколько общий дух французской компартии более либерален, чем наша партийная задубелость, и считая. что советские "товарищи" нагло одурачивают иностранцев, я написал открытое письмо французским коммунистам с призывом не верить россказням о просветлениях после смерти Сталина, а решительно давить на наших вождей и требовать, чтобы у нас прежде всего открыли границы и ликвидировали цензуру; долго размышлял, как бы это письмо переправить в Париж; однажды, находясь в столице, рискнул проникнуть в вестибюль гостиницы "Москва" (вечная ей память!) в какое-то удачное время: всюду толпились группы иностранцев (конференция, что ли, проходила?) как бы во время перерыва, и, прогуливаясь в их лесу, нашел двух приятных

на вид говоривших по-французски, и, собрав все свои активные познания в этом языке, подошел, извинился, узнал, что они французские юристы, сказал, что не доверяю почте, – и не могли ли бы они в Париже отправить письмо в редакцию газеты "Юманитэ". Один из юристов любезно и живо согласился, спрятал письмо в карман... Удалился я, слава Богу, без хвоста и без задержания. Но письма моего (разумеется, анонимного) на страницах газеты потом не обнаружил: знали, поди, французы, что у нас творится, не надо было их учить! Однако молчали в тряпочку.

Итак, при сильном подталкивании Лотманов (вместе мы хотели делать партию с человеческим лицом!), я весной 1956 года подал заявление о желании вступить в ряды КПСС. При обсуждении моей кандидатуры на парткоме не могло не возникнуть подозрение. Его откровенно высказал замечательный тогдашний ректор Тартуского университета, Ф.Д. Клемент, настоящий ученый и настоящий коммунист ленинского призыва (1924 г.), каким-то чудом сохранившийся в 30-х годах (да он еще был эстонцем!) на свободе. И вот Клемент удивился и спросил меня: как же это вы, работник гуманитарного фронта, смогли до 30-летнего возраста обойтись без комсомола?! Пришлось лгать: дескать, калейдоскоп перерывов военных лет не дал мне прочного пристанища, а в двадцать лет как-то уже было совестно вступать в комсомол... Не очень, по-моему, поверили, но приняли. Год проходил в кандидатах, а с 1957 года я 33 года отдежурил с партбилетом...

Ясно, все последующие года показали великую наивность утопических мечтаний. Невозможно было преобразовать такую партию... Очень быстро мы это поняли, и я ушел в учебные и научные сферы, как и многие мои коллеги, лишь формально числился партийным. Однако числился!.. Это было очень противно. Но открыто выйти из партии в те годы значило полностью оказаться безработным в вузовском регионе. Выгнали бы немедленно! Приходилось терпеть. И лишь только-только забрезжил горбачевский рассвет, я в 1990 году сразу же, на первом партсобрании положил билет на стол и откровенно рассказал о своем не-комсомоле, о желании включиться в политическую жизнь после XX съезда, о наивности и разочаровании. Начались горячие уговоры: дескать, именно сейчас будем преобразовывать партию, именно сейчас нужны честные люди... и т. д. Но я оказался непреклонен. А события 1991 года показали, что честные люди стали потом массово выходить из партии.

IN MEMORIAM

Анна Власьевна Уланова
29. VII.1929 - 27. II. 2009

В одночасье скончалась Анна Власьевна Уланова, учитель русской словесности, создательница и многолетний директор единственного музея Тынянова – на его родине, в латвийском городе Резекне (в годы его детства и юности – Режица).

Не будет никакого преувеличения в словах - любому, кто хоть раз побывал на Тыняновских чтениях (а кто четырнадцать раз – и говорить нечего) невозможно себе представить, что летом 2010-го года поезд замедлит ход у вокзала Резекне - и мы не увидим в окно на платформе ее, ожидающую нас.

В день, когда мы съезжались на очередные Чтения, она встречала все наши поезда – из Таллина, и из Петербурга, и из Москвы, и из Риги. А перед началом заседаний дожидалась в вестибюле гостиницы давних знакомых – с радостью, и новичков – с интересом, одаряя всех и каждого продукцией Музея за минувшие два года.

Она любила нас всех, по отдельности и вместе. Мы были оправданием ее усилий по поддержанию Музея, памяти о Тынянове на его родине. Наш приезд каждые два года подтверждал (а подтверждения эти требовались в силу необоримого хода истории все больше и больше) – все не напрасно.

Но ведь и Чтения оказалось возможным в свое время, в 1982 году, начать проводить в этом городе во многом потому, что мы могли объявить советским литературным начальникам – "Там Музей Тынянова!" Как бы уже разрешенный, ставший фактом, с которым они (поклонников Тынянова среди них – по разным причинам - не наблюдалось) должны были считаться. А что это – целиком дело рук одной женщины, что музей – школьный и занимает полкласса, – этого мы не объявляли.

Не могло быть и речи о начале выпуска Тыняновских сборников (без грифа какой-либо организации никакого сборника в советское время выпустить было невозможно), если б не додумались, что музеи имеют право выпускать методические материалы... И на титуле первого сборника появился гриф: "Министерство просвещения Латвийской ССР. Музей Ю.Н.Тынянова"...

В предисловии к нему говорилось: "Место Тыняновских чтений выбрано не случайно. Духовная жизнь нашего общества постоянно воспроизводится там, где личные усилия людей направлены к этому. Культура растет там, где возделывают ее почву. Готовность сегодняшних жителей Резекне – города, где родился Тынянов, где в честь его создан музей, к совместным культурным дей-

ствиям с учеными и литераторами разных городов служит залогом успешной общей работы". Некоторая высокопарность не должна быть принята за лицемерие. Все было правдой. Только относились эти слова к одной-единственной женщине – Анне Власьевне. И к тем немногим, кого она увлекла на свое поле культурного дела и неустанной борьбы за него. (Сначала боролась с одними; потом – с совсем, казалось, другими).

Вряд ли без ее помощи мы сумели бы что-то сделать там, в Резекне, в те далекие годы. Мы присылали программу Чтений в последний момент – и не сомневались, что получим готовый тираж сразу по приезде, а местная газета предварит Чтения информацией о них.

Она не просила, не ждала и не брала денег – хотя общественный музей явно бедствовал (и бедствует). Это была не амбициозность (все виды которой нам так знакомы), а гордость. Не вытоптанное за годы и годы особое, крестьянское чувство собственного достоинства.

И если ее речи или действия в суматохе Чтений показались бы в какой-то момент докучными - любой из нас все равно не сомневался: она права.

Каждый знал – мы уедем, а она останется. И целых два года будет хранить огонь нашего общего очага, будет в одиночку отбиваться от тех, кто хочет его загасить.

Да, она всегда была права перед нами.

Незаменимые – есть.

Простите нас, Анна Власьевна.

Участники Тыняновских чтений

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 5

Памяти сотоварища. 6

Список сокращений 7

I. Статьи и заметки

Елена Погосян *(Эдмонтон, Канада)*. «Десекуляризация» официального календаря в правление Елизаветы Петровны 11

Андреас Шёнле *(Лондон)*. Эстетика стихийного бедствия у Богдановича и его перевод «Поэмы на разрушение Лиссабона» Вольтера 29

Татьяна Степанищева *(Тарту)*. Литературные тексты и литературность в переписке В.А. Жуковского и М.А. Протасовой *(Замечания к теме)* 42

Тимур Гузаиров *(Тарту)*. В поисках идеального правителя: Жуковский при дворе Николая I. 53

Дмитрий Иванов *(Таллинн)*. К вопросу о творческой эволюции А.А. Шаховского: «историческая комедия» 62

Екатерина Лямина *(Москва)*. Об одном «жанровом следе» в «Евгении Онегине». 76

Александр Осповат *(Москва – Лос-Анджелес)*. К изучению прозы Пушкина (I). 87

Е.А. Тоддес *(Москва)*. Пушкинистские маргиналии 100

Алина Бодрова, Михаил Велижев *(Москва)*. И.С. Тургенев – издатель Баратынского, или Русские второстепенные поэты в 1854 году 119

Илья Виницкий *(Филадельфия)*. Дух литературы. Рассуждение о художественном спиритуализме Н.С. Лескова 148

Леа Пильд *(Тарту)*. Владимир Соловьев и Константин Случевский (Из комментария к стихотворениям Соловьева). 161

Рашит Янгиров *(Москва)*. К истории русской «деми-литературы» 1900-1910-х годов 169

Олег Лекманов *(Москва)*. Тынянов и Мережковский 237

Елена Михайлик *(Сидней)*. Булгаков, Шкловский, Уэллс и «косность земли» 242
Мария Котова *(Москва)*. Как создавалась повесть М. Зощенко «История одной жизни» 252
М.О. Чудакова *(Москва)*. А. Митрофанов, "пролетарский" писатель 267
Р. Тименчик *(Иерусалим)*. К истории культа Гумилева. I 298
С.Г. Шиндин *(Саратов)*. Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога 352
Г.А. Левинтон *(С.-Петербург)*. Из области *поэтической филологии*: сукцессивность поэтической речи у Бродского и Якобсона *(К истории одного доклада)* 369
Радислав Лапушин *(Чэпел Хилл, Северная Каролина)*. «Живая свежесть» (К поэтике романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени») 381
Андрей Степанов *(С.-Петербург)*. Идиллия vs. прогресс: заметки о прозе А. Чудакова 400
Тимоти Д. Сёргэй *(Уортингтон, Огайо)*. Заметки о трудностях перевода на английский романа А. Чудакова 412

II. Публикации, сообщения

«Для меня он не умер». Из писем Б.А. Лазаревского к В.С. Миролюбову. Публикация Константина Азадовского *(С.-Петербург)* 423
«Все или ничего». Последние письма Н.И. Петровской. Предисловие, публикация и комментарии Джона Малмстада *(Кембридж, Массачусетс)* 454
Мариэтта Чудакова *(Москва)*. Неизвестный литератор 1920-х годов 474
Ю.А. Каменский. Воспоминания. Подготовка текста и примечания А.Г. Меца *(Гатчина)* 484
Павел Нерлер *(Москва)*. «Вот у меня в руках журнал "Простор"...». Эпизод из истории посмертной публикации стихов Мандельштама на родине 523

III. К биобиблиографии русских филологов

Л.Г. Степанова *(С.-Петербург)*. Владимир Борисович Шкловский (1889-1937) 535
Рашит Янгиров *(Москва)*. Роман Якобсон в отделе изобразительных искусств Наркомпроса *(Новые материалы)* 558

Г.А. Левинтон *(С.-Петербург)*. Jakobsoniana. 1-2 566
А.Г. Мец *(Гатчина)*. Юрий Никольский: уточнения к биографической справке 568
Кирилл Осповат *(Москва)*. Гуковский в 1927-1929 гг.: к истории «младоформализма» 570
Татьяна Щурова *(Одесса)*. Публикации Николая Харджиева в одесской газете «Станок» (1921). 587

IV. Филологические мемуары

А.П. Чудаков. Бахтин о «Поэтике Чехова». *Публикация и подготовка текста М. Чудаковой*. 595
Стефано Гардзонио *(Пиза)*. Из записей о Н.И. Харджиеве 604
М.А. Давыдов *(Москва)*. Разговоры с соседом 612
Илья Серман *(Иерусалим)*. Из моих школьных окололитературных воспоминаний 635

V. К истории советского общества

Е.Е. Пажитнов *(Москва)*. Жертва красного террора из семьи Михаила Булгакова 645
О.И. Матвиенко *(Сочи)*. Роман «Как закалялась сталь» и массовое сознание 1930-х годов 649
А.И. Рубашкин *(С.-Петербург)*. «А мы такие зимы знали...» 663
Б.Ф. Егоров *(С.-Петербург)*. О 1956 годе. 673

IN MEMORIAM. Анна Власьевна Уланова 29.VII.1929 – 27.II.2009 676

9 785917 630021

9 785917 630021