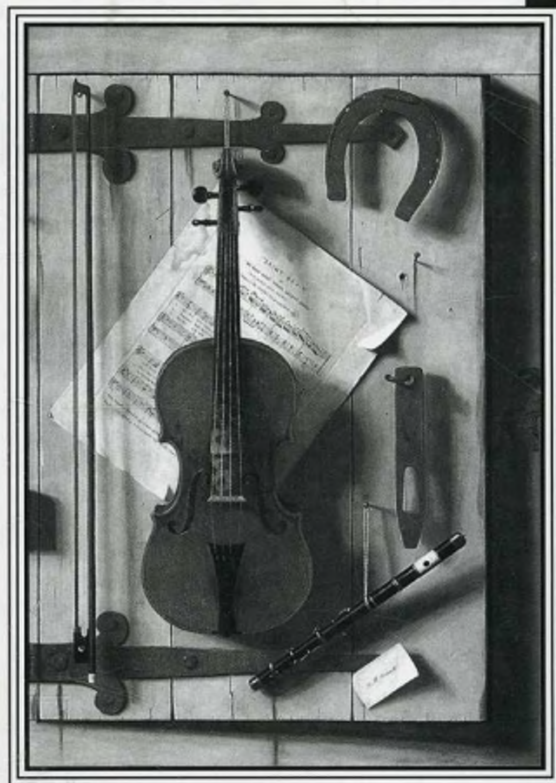


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Николай Богомолов



Статьи о русской поэзии

ОТ ПУШКИНА
ДО КИБИРОВА

Научное приложение. Вып. XLI

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Н.А. Богомолов

ОТ ПУШКИНА ДО КИБИРОВА

Статьи о русской литературе,
преимущественно о поэзии

Москва
Новое литературное обозрение
2004

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б 74

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XLI

Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)

Богомолов Н.А.

Б 74 От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 624 с.

В книге собраны работы различных лет известного отечественного литературоведа Н.А. Богомолова, посвященные русской словесности XIX—XX веков. Особое внимание автор уделяет эпохе модернизма (творчество А. Белого, В. Брюсова, Б. Пастернака, а также русской поэзии второй половины минувшего столетия (творчество А. Галича, В. Высоцкого, И. Бродского, Т. Кибирова и др.). Часть статей публикуется впервые.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 5-86793-288-5

© Н.А. Богомолов, 2004
© Художественное оформление.
«Новое литературное обозрение», 2004

I

ОТ ПУШКИНА ДО КОНЦА МОДЕРНИЗМА

«АРИОН»: ПОПЫТКА ЧТЕНИЯ

Пушкинское стихотворение «Арион» уже давно и уверенно вписано исследователями в ряд стихотворений, являющихся реакцией поэта на судьбу декабристов. Не будем излагать перипетий его анализов и разборов, довольно многочисленных, благо недавно появились статьи И.В. Немировского и Лорена Лейтона¹, подробным образом все это передающие и вписывающие стихотворение в более широкий контекст как биографических обстоятельств, так и мифологических коннотаций и поэтической традиции, а также дающие обширные библиографические указания на работы предшественников. При этом обе они подвергают названную нами выше версию довольно серьезным сомнениям, хотя и вызванным различными причинами.

Стоит отметить, что у истоков скептического отношения к «декабристской» версии прочтения стихотворения стоял пушкинист Лев Семенович Гинзбург — по странному стечению обстоятельств, дядя Александра Галича, оказавший на него в детстве большое влияние, и исторические представления автора «Петербургского романа» не могут не быть сопоставлены с тем комплексом представлений о Пушкине и декабристах, который формировался не без участия его ближайшего родственника. Скажем также, что поиски текста неопубликованного доклада Л.С. Гинзбурга в архивах исследователя и Общества любителей российской словесности, где в заседании Пушкинской комиссии доклад был прочитан, успехом не увенчались, и в дальнейшем ученым придется, если не будут обнаружены какие-либо дополнительные материалы, обращаться лишь к изложению выступления Гинзбурга².

Вернемся, однако, к самому стихотворению и напомним его текст:

Нас было много на челне;
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны весла. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный

В молчанье правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн, —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою ³.

Утверждения и споры пушкинистов были, как правило, сосредоточены вокруг тринадцатой строки: «Я гимны прежние пою», без трактовки которой стихотворение казалось невозможным понять.

Но начать нам хотелось бы не с нее, а с двух последующих, заключительных строк. Отчетливо вспоминается ощущение от первого же сознательного чтения: некое несовпадение традиционно вкладываемого в них смысла со словесным его выражением. Не говоря уж о внешнем, предметном плане (попробуйте представить себе картину: горделивый певец, распеваящий прежние гимны в обнаженном виде, в то время как его одежда расстелена на солнышке, — очень ли это возвышенно?), само соединение слова, явно церковно окрашенного, с бытовыми «влажную», «сушу» заставляло думать, что перед нами если не пародия, то нечто в этом роде.

Однако необходимо сказать, что это ощущение не было поддержано впечатлениями прочих исследователей. Приведем несколько фрагментов из развернутых анализов «Ариона». Первый из них принадлежит Д.Д. Благому: «С присущим Пушкину абсолютным слухом и чувством стиля — поэт тонким подбором нескольких слов “высокого”, порой прямо ритуального лексического ряда (“мощны”, “кормщик”, “лоно”, “гимны”, “риз”) сообщает стихотворению архаизирующий — античный — колорит»⁴. Не очень, правда, понятно, как слово «ритуального лексического ряда», то есть имеющее отношение к православному обряду, может сообщать тексту античный колорит, — но не станем придавать этому особого значения, так как в основном смысл высказывания понятен.

Несколько более логичен и в то же время решителен автор одной из наиболее до сих пор подробных статей об «Арионе» Г.С. Глебов: «Переход в “Арионе” от грозного моря к солнечному берегу, от смерти к жизни, — сопровождается

изменением жизнеощущения, но не взглядов. Поэт говорит о неизменности своих идейных позиций. <...> Вместе с тем меняется его чувство жизни — становится более ярким. «Риза влажная», «сушу на солнце под скалою» — это так конкретно, так ярко, что образ кажется почти осязаемым физически. В этих словах с огромной силой выражено ощущение телесности бытия»⁵. При этом он ссылается на авторитетное мнение В.В. Виноградова, что при ближайшем рассмотрении оказывается не вполне корректным⁶.

Как видим, оба ученых настаивают на полной ограниченности пушкинского словоупотребления. Им вторят и другие. Вот, например, мнение З.А. Бабайцевой в специальной статье об анализе словесной структуры произведения: «Церковнославянское слово «риза» <...> Пушкин наполнил новым содержанием — он высушит одежду жреца, чтобы вновь служить тому же делу борьбы за свободу»⁷. Вывод, безусловно, полуанекдотический, но тем не менее характерный как для своего времени, так и для исследовательского восприятия стихотворения вообще. Так, в совсем недавней статье, хотя и с переменной акцентов, также утверждается полная, предельная серьезность автора. Сравнивая «Арион» с одой Горация «К Пирре», А.А. Смирнов пишет: «Пушкин расширяет ситуацию мотива благодарения и снимает всякую иронию. Риза становится формой торжественных одежд певца, серьезно и благоговейно относящегося к своему дару, который обладает чудесным свойством оберегать и хранить поэта»⁸.

Нам, однако, хотелось бы обратить внимание, что в пушкинском употреблении слова «риза» и «ризы» различаются довольно отчетливо, хотя вряд ли стоит на ограниченном материале делать окончательные выводы. «Ризы» во множественном числе могут у Пушкина обозначать любую одежду, вплоть до риз Марии в «Гавриилиаде», под которые проникает рука соблазнителя. «Риза» же в числе единственном или точно называет облачение священника, или же, обозначая одежду, встречается в неизменно «высоком» контексте. «Словарь языка Пушкина» дает нам пять вариантов, из которых один — в «Арионе», а остальные таковы: «Блистая в ризе парчевой» («Руслан и Людмила»), «Он именем царевича, как ризой Украденной, бесстыдно облачился» («Борис Годунов»), а также два в перифрастических оборотах: «Под ризой бурь, с волнами споря» («Евгений Онегин», I, 50), «Быть может, с ризой гробовой Все чувства брошу я земные» («Люблю ваш сумрак неизвестный...»).

Не настаивая безоговорочно на своем утверждении, все же рискуем предположить, что Пушкин соединением традици-

онно высокого слова со вполне прозаическим его окружением давал своим читателям знак: вслушайтесь внимательнее, не все здесь так просто⁹.

Теперь мы можем вернуться к той самой ключевой для подавляющего большинства говорящих о стихотворении строке: «Я гимны прежние пою». В свое время Н. Гумилев в последней своей статье о современной поэзии говорил, цитируя «Арион»: «Это сказано раз навсегда, для всех войн, для всех революций, бывших и будущих. И я мечтаю о том, что, когда у нас появятся подлинные декламаторы стихотворений, они сумеют в этом отрывке подчеркнуть какими-то особыми средствами слово “прежние”. Как ни старались историки литературы вывести различные ее школы из событий общественной жизни, их попытки неминуемо терпели неудачу, особенно в отношении к поэзии. Как огонь, сколько его ни прижимай железной доской, всегда будет стремиться вверх и ни одной складки не останется на его языке, так и поэзия, несмотря ни на что, продолжает начатое и только из него создает новое. Я уверен, что Пушкин слово “прежние” употребил именно в этом смысле. Но поэзия одно, а стихи — увы — часто другое. И чем яснее поэт осознает себя как политический деятель, тем темнее для него законы его “святого ремесла”»¹⁰.

Попробуем здраво рассудить, что значило для Пушкина в этом контексте слово «прежние». В традиционном понимании — «вольнолюбивые», отчетливо декабристские. Но вряд ли стоит забывать, что для Пушкина сама система декабристской поэзии, основанной на употреблении «слов-сигналов» (термин В.А. Гофмана), была чужда. Аллюзионность, однозначность толкования приводили, считал он, к потере поэтической действенности. Напомним только известную фразу из письма к В.А. Жуковскому: «Думы Рылеева и целят, а все не попад»¹¹, и в то же время слова, обращенные к самому Рылееву: «...все они <“Думы”> слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* <...> Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен...»¹², — и далее о классическом образце декабристской поэзии: «Об “Исповеди Наливайки” скажу, что мудрено что-нибудь у нас напечатать истинно хорошего в этом роде»¹³. Явную неудачу Пушкин великодушно списывает на цензурные условия, но от этого неудача не становится менее значительной.

Все это, с нашей точки зрения, может означать лишь одно: слово «прежние» для Пушкина вовсе не значит откры-

то политические или одушевленные замаскированными аллюзиями. Это слово включает для него весь тот спектр значений, которые могут быть приложены к поэзии вообще, а не к поэзии ангажированной.

Это обстоятельство осложняется еще одним: Пушкин в рукописи колеблется в выборе точки зрения. Приведем описание работы Пушкина над текстом, сделанное И.В. Немировским, которое здраво и точно излагает существенно важные особенности: «В последнем, третьем, слое поправок Пушкин самым существенным образом переработал все стихотворение, повсюду, где это было необходимо, заменив форму первого лица на третье: “Их было много на челне...” (III, 593) вместо “Нас было много на челну”; “А он — беспечной веры полн” вместо “А я, беспечной веры полн”; “Пловцам он пел” вместо “Пловцам я пел”; “Лишь он — таинственный певец” вместо “Лишь я — таинственный певец”»¹⁴. Как кажется, никто, включая и автора только что приведенных строк, не обратил должного внимания на эти колебания поэта в выборе той позиции, с которой должно вестись повествование. И хотя окончательный вариант возвращает нас к форме первого лица, сама по себе возможность (причем не первоначальная и заранее отвергнутая, а пришедшая на смену той, что в конце концов стала окончательной) подставить на место лирического героя объективированный персонаж, некоего «он», свидетельствует о том, что Пушкин вовсе не был уверен в том, каким способом надежнее всего можно передать то послание, которое он задумал.

Вернувшись в конце концов к форме первого лица и тем самым представив героем «себя» (намеренно употребляем это слово в кавычках), он заставил как современников, так и потомков искать в стихотворении смысл прежде всего биографический, проецировать сюжет стихотворения на его частную судьбу, тогда как форма отстраненного повествования придавала бы всему происходящему совершенно иной смысл. И пушкинские колебания свидетельствуют, на наш взгляд, о том, что сам смысл ему виделся в различных вариантах: то наивного аллегорически-биографического прочтения, то размышления о судьбе некоего иного человека, то расширения пространства мысли, связанного с лирическим героем, вовсе не отождествленного с автором, до самых общих категорий, могущих быть связанными с описанной в стихотворении ситуацией.

В этом случае становится понятным, почему Пушкин колебался в выборе местоимений и глагольных форм: с одной стороны, ему хотелось уйти от возможности спокойно

отождествить Ариона стихотворения с самим поэтом (что в итоге и произошло в подавляющем большинстве интерпретаций¹⁵), но с другой — возникала опасность стать слишком далеко от реальности своего исторического времени, заставить читателей отстраненно отнестись к описанному в стихотворении, тем самым снизив эмоциональный градус высказывания.

И здесь нам хотелось бы обратиться к разговору еще об одном символе, возникающем в стихотворении и дающем неожиданные рефлексии не только в поэзии пушкинской, но и в русской лирике последующего времени.

В 1923 году Вл. Ходасевич напечатал в журнале «Беседа» заметку «Бури», позже включенную в книгу «О Пушкине», где прямо говорит: «В “Арионе” гроза и вихрь знаменуют катастрофический конец декабристского движения»¹⁶, а комментатор этого места И.З. Сурач добавляет: «По правдоподобной догадке А. Чернова, в “Арионе” рассказано не только о символической, но и о вполне реальной грозе. 15 июля 1827 г., когда в Петербурге была гроза, Пушкин, по-видимому, посетил предполагаемое место могилы декабристов, что отразилось и в “Арионе”, написанном 16 июля...»¹⁷

Как кажется, такой комментарий (оставляя в стороне вообще всю концепцию А.Ю. Чернова) излишне заземляет не только мысль самого Пушкина, но прежде всего — идею Ходасевича, для которого пушкинские бури, при всем разнообразии конкретного символического наполнения, означают одно: «Что же общего, — спрашивает Ходасевич, — между русским правительством, якобинской революцией, войной, мором и дурной погодой? Ответ ясен: и организованная государственность, и разнуздавшаяся масса, и бушующая стихия — все это явления, одинаково лежащие вне личности, вторгающиеся в ее жизнь и подавляющие ее свободу»¹⁸. Никто, кажется, до сих пор не писал о том, что эту модель, отысканную им у Пушкина, Ходасевич совсем незадолго до того претворил в своей собственной поэзии, в стихотворении, так и названном «Буря».

Буря! Ты армады гонишь
По разгневанным водам,
Тучи вьешь и мачты клонишь,
Прах поднимаешь к небесам.

Реки вспять ты обращаешь,
На скалы бросаешь понт,

У старушки вырываешь
Ветхий, вывернутый зонт.

Вековые рощи косишь,
Градом бьешь посев полей, —
Только мудрым не приносишь
Ни веселий, ни скорбей.

Мудрый подойдет к окошку,
Поглядит, как бьет гроза, —
И смыкает понемножку
Пресыщенные глаза¹⁹.

Конечно, здесь акценты чуть-чуть смещены, — но именно в этом-то и таится самое интересное для нашей темы. Ходасевич, подобно Пушкину в его же интерпретации, заставляет бурю не просто выполнять разные функции, но и комически снижает ее величие: ветхий вывернутый старушечий зонт рядом с брошенным на скалы понтом и выкорчеванными вековыми рощами ощутимо заставляет нас воспринять не только катастрофическую грозность бури, но вместе с тем — ее слепую бессмысленность и заурядность. Но отнюдь не равнодушие к безрассудной силе заставляет героя стихотворения понемножку смыкать пресыщенные глаза. Нам уже приходилось писать о том, что закрывание глаз в стихах Ходасевича является прямой отсылкой к строкам Фета:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.
.....
И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира²⁰.

Закрыв глаза (конечно, чисто символически), поэт обретает внутреннюю свободу — в том числе и свободу с равной степенью воодушевления приветствовать бурю или ее не замечать. Сама по себе стихия не имеет власти над его душой, как она не имеет власти и над героем «Ариона». «Гимны прежние» — это, в интерпретации и Гумилева, и Ходасевича

ча, гимны, слагаемые независимо от природных и социальных потрясений, когда влияние внешнего лишь очень опосредованно воздействует на духовную жизнь поэта. О чем-то разном и в то же время сходном говорили в 1918—1921 годах как оба названных выше поэта, так и Блок.

Поэтическая интуиция заставляла их всех читать Пушкина под углом зрения, определенным собственной эпохой, и невозможно сказать, что такое чтение было неоправданным. С большей или меньшей степенью убедительности поэты XX века вынесли на поверхность во всем творчестве своего предшественника (и в «Арионе», в частности) смысл, ранее оставшийся неактуализированным, и тем самым заставили исследователей учитывать и его.

Судя по всему, яснее всего смысл этот был в атмосфере первых послеоктябрьских лет и долголетнего изгнания. О чем-то очень сходном с нашими суждениями говорил И. Ильин в речи «Пророческое призвание Пушкина»: «Он <Пушкин> жил и умер как человек, всегда пребывавший одною и притом существеннейшею частью своего существа в потустороннем мире. И, уходя, он завещал русскому народу: *свободен тот, кто не дорожит земною жизнью*, кто властно дерзает перед земною смертью, не полагая ее своим концом. *Свободен тот, кто, творя по совестному вдохновению волю Божию, помышляет не о судьбе своей земной личности, а лишь о духовной верности своих свершений*. Таков Арион, сей “таинственный певец”, полный “беспечной веры” и верный своим “гимнам”. Он — в руке Божией, ибо:

Наперснику богов не страшны бури злые:

Над ним их промысел высокий и святой...

Именно из этого метафизического самочувствия возникло и окрепло у Пушкина великое доверие к своему художественному воображению. *Свобода мечты*, столь характерная для русской души, была присуща ему в высшей степени»²¹.

Вряд ли можно безоговорочно принять все суждения философа. Так, нам представляется, что явно преувеличена роль христианского начала в смысловом строе стихотворения. Для Пушкина — во всяком случае, в 1820-е годы — существенно важно, что (перефразируя его слова) Поэзия — выше религии или, по крайней мере, совсем иное. Именно в поэзии сосредоточено все то, что позволяет ощущать «тайную свободу» в том специфическом смысле, который придал этим

словам уже не Пушкин, а Блок. По крайней мере, доказательств, свидетельствующих об обратном, в стихотворении обнаружить не удастся.

Потому нам и представляется резонным вычленить сплетение смыслов, не вложенных в стихотворение волей толкователей, а присутствовавших в нем изначально. Пушкин уходит от возможности однозначного прочтения стихотворения, и в этом смысле невозможно согласиться с мнением И.В. Немировского: «...никак не позднее 1827 г. процесс объективизации лирики, всегда характерный для пушкинского творчества, стал доминировать. Это привело к тому, что в его стихотворениях стало маркироваться отражение опыта поколения, исторической эпохи, культуры, как ранее маркировался личный опыт»²². Само по себе наблюдение трудно не признать верным, но слово «объективизация» никак не может нас устроить, поскольку оно подразумевает своего рода вынесение за скобки определенных сторон стихотворения (в данном случае «личного опыта»), признание их несущественными и тем самым семантически пустыми. Мы же старались показать, что пушкинская поэзия подразумевает множество разнообразных смыслов — как очевидных нам, так и временно закрытых по тем или иным причинам глазу и слуху читателя. Скорее мы готовы присоединиться к общей характеристике пушкинской лирики 1830-х годов, данной О.А. Проскуриным: «Поздний Пушкин <...> не только артист, но и мыслитель-идеолог. <...> В качестве знака той или иной культурно-идеологической системы чужое слово включается в поэтические тексты Пушкина, где оно как бы проходит поэтическое испытание»²³. Правда, чуть далее исследователь решительно отказывает в правоте Ю.Н. Тынянову, поскольку для того «...»Перед гробницею святой...» или «Вельможе» — явления того же ряда, что и преддекабристский «Аквилон» и постдекабристский «Арион»; все это тексты, построенные на принципе «семантической двуплановости», открытом в первой половине 20-х годов»²⁴. По нашему же мнению, художественное мышление Пушкина лишь постепенно эволюционировало к состоянию, о котором тот же Проскурин точно написал: «В ней <поздней лирике Пушкина> слово становится из семантически двупланового *семантически многоплановым*. Оно включает в себя диалог с многообразными текстами — своими и чужими, с разнообразными жанровыми традициями и стоящими за ними идеологическими и эстетическими системами»²⁵.

Естественно, это не значит, что семантика пушкинских текстов расплывчата и в равной мере выдерживает любую, сколь угодно вольную интерпретацию. Вовсе нет. Но колебания смысла, заложенные самим поэтом, существуют вполне определенно, и задача истолкователя, таким образом, состоит не в том, чтобы навязать Пушкину какую-то собственную точку зрения, а в том, чтобы показать сложное взаимодействие смысловых тонов и оттенков, нюансов авторской позиции, то есть элементов, традиционно считаемых открытием более позднего времени и пушкинскому творчеству не присущих²⁶.

ТВОРЧЕСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ В РЕАЛЬНОМ БЫТИИ

Интеллигентское и антиинтеллигентское начало в русском сознании конца XIX — начала XX века

В контексте сегодняшних размышлений о соотношении «высокой» и «массовой» культуры нередко приходится сталкиваться с укорами филологам, отчасти, безусловно, справедливыми, но отчасти и вызывающими на попутные размышления. Так, в большой и очень значительной работе Л.Д. Гудкова «Массовая литература как проблема. Для кого?» речь идет о том, что практически вся нынешняя филология оказывается не в состоянии хоть сколько-нибудь осмысленно говорить о феномене литературы, занимаясь только омертвевшими и ценностно заранее расклассифицированными явлениями, причем «основным методическим приемом филологической работы становится аналогия — симулирование семантического параллелизма»¹. Из этого автор выводит самые нелестные характеристики сегодняшнего филологического мышления.

Думается, что в основе подобного анализа ситуации лежит имеющее давние корни отношение к культуре (а далее — и ко всем прочим сферам человеческой деятельности) как к порождению исключительно коллективных усилий общества, где устремления отдельных личностей обретают смысл и ценность прежде всего как выражение общих тенденций, единственно существенных для истории.

Вполне естественный для историка и социолога, такой взгляд представляется нам в корне неверным, когда речь заходит о любом феномене творческого сознания. Оно испытывает, конечно, давление — и весьма зачастую сильное — идей, господствующих в обществе, но в то же время ценно прежде всего своей индивидуальностью, а не способностью

ярко и выразительно передавать общее состояние умов современности.

Конечно, было бы глупостью отрицать необходимость изучения «общего», но и «частное», личное, индивидуальное не в меньшей степени должно привлекать внимание исследователя, старающегося увидеть смыслопорождающие основания интересующей его эпохи. Именно здесь, в частности, история становится не просто ареной действия масс, но приобретает глубину и наполненность смыслом. Отвлечение же от этого индивидуального приводит лишь к порождению каких-либо более или менее грубых схем, позволяющих описать ранее происшедшее или даже прогнозировать некоторые явления в будущем, но бессильных перед живым разнообразием действительности, а вследствие этого — и неспособных к прогнозам более глубокого уровня.

История русской интеллигенции как раз и представляет собою ту область, где общее и частное переплетаются теснейшим образом, обнаруживая невозможность понимания одного без другого. Эта глубочайшая двойственность отлично видна в том амбивалентном отношении, с которым наши современники относятся к самому этому понятию — интеллигенция. Когда для одних оно означает нечто чрезвычайно привлекательное, несущее в себе прежде всего положительный смысловой ореол, для других оно становится чем-то сугубо отрицательным, концентрирует массу негативных ассоциаций. И эта двойственность не является достоянием только нынешнего времени — она отчетливейшим образом выразилась уже в «Вехах», не случайно встреченных таким взрывом общественного негодования. Около полувека понадобилось, чтобы обнаружить в сформировавшемся социальном слое ту противоречивость, которая была выразительно описана М.О. Гершензоном: «Всю работу сознания или действительно направляли вон из себя, на внешний мир, или делали вид, что направляют туда <...>, — и стали мы все калекками, с глубоким расколом между нашим подлинным “я” и нашим сознанием. Внутри у нас по-прежнему клубятся туманы, нами судорожно движут слепые, связанные, хаотические силы, а сознание, оторванное от почвы, бесплодно расцветает пустоцветом»².

Впрочем, нам бы хотелось в данном случае опираться не на то понимание феномена русской интеллигенции, которое отразилось в статьях практически всех авторов «Вех», а на довольно спонтанное определение, данное интеллигенции В. Набоковым в одном из писем к Эдмунду Уилсону (23 февраля 1948): «Отличительными признаками русской интелли-

генции (от Белинского до Бунакова) были дух жертвенности, горячее участие в политической борьбе, идейной и практической, горячее сочувствие отверженному любой национальности, фанатическая честность, трагическая неспособность к компромиссу, истинный дух ответственности за все народы...»³

Набокову, фактически говорящему то же самое, что и почти любой из авторов «Вех», удалось сохранить в своих словах ту двойственность, о которой говорилось выше. И для человека рубежа XIX и XX веков, способного к сколько-нибудь критическому суждению, соотнесение своего отношения к жизни с тем, что вырабатывалось в кругу традиций интеллигенции, чаще всего представляло особую проблему. Пожалуй, лучше всего это было осознано тем же самым Гершензоном, слова из статьи которого цитировались несколько ранее. Однако он видел лишь первые ростки того, что он назвал «творческим самосознанием», тогда как существовала целостная, и хотя статистически незначительная и кружково замкнутая, однако чрезвычайно важная для истории русской культуры группа людей, уже в 1890-е годы попытавшихся решить те дилеммы, которые в конце 1900-х описывали Гершензон или С.Н. Булгаков.

Речь идет, конечно, в первую очередь о тех, кто видел себя как творческую личность. Именно они ранее всего почувствовали себя обязанными если не теоретически, то практически определить, к какому типу общественного сознания они тяготеют. Текучесть и неоднозначность всего процесса, о котором пойдет речь, не дает оснований для безоговорочных выводов, однако само направление движения является, безусловно, показательным. Заранее следует предупредить, что выбор персонажей для наших дальнейших размышлений не является безусловно обязательным: ни статистически, ни пропорционально, ни аксиологически выбранные для рассмотрения литературные деятели и тенденции не могут быть признаны безоговорочно значимыми. В то же время для сколько-нибудь полного обзора было бы невозможно обойтись без обращения к творчеству и идеям, скажем, Мережковских, Блока, Вяч. Иванова (даже если ограничиться фигурами литераторов). Однако для наших целей — для иллюстрации некоего общего процесса, ставшего реальностью исторического сознания, — судьбы и творчество именно тех авторов, о которых далее пойдет речь, дают вполне достаточное представление.

Прежде всего следует сказать, что само отношение к интеллигенции, зафиксированное в разного рода документах,

довольно неожиданно оказывается решительно негативным. Так, например, вспоминая поездку в Петербург 17—22 марта 1899 года, Валерий Брюсов записывает в дневнике: «В вагоне попал в общество интеллигентов (intellectuels), которого не выношу. Только вошел, слышу: “А вот у Михайловского во ‘Впережку’...” Я окончательно, на весь путь углубился в русскую историю, в Изяславов и Мстиславичей»⁴.

Для помнящих его более поздние заявления, когда он неоднократно подчеркивал свое «интеллигентское» (несмотря на принадлежность к купеческому сословию) происхождение и основательную закуску позитивизма 1860-х годов, суждение выглядит весьма неожиданным. Конечно, в ретроспективном подчеркивании было и стремление подладиться к новой власти, но явно и то, что действительно школа «интеллигентности» была им пройдена весьма значительная. И вот — это решительное «не выношу».

Без сомнения, объяснение отыскивается в том, что именно в эти годы происходит стремительное становление Брюсова как мэтра символизма. В ту поездку в Петербург, которую он здесь описывает, он видится прежде всего с Бальмонтом и Коневским, в кружке Случевского читает стихи Александра Добролюбова, восхищается «Элоа» самого Случевского и т.д. Его жизненное поведение все более решительно становится отдельным, частным, «декадентским», и в этом контексте интеллигентское начало выглядит столь же чуждым, как и творчество поэтов «старого закала», с которыми ему приходится сталкиваться в том же кружке Случевского.

И особенно знаменательным в этом смысле выглядит то, что всего через несколько месяцев, в июне, Брюсов познакомится с Анной Рудольфовной Минцловой, «довольно странной пророчицей, поклоняющейся стихам»⁵. Эта дама на некоторое время становится поклонницей творчества Брюсова, и прежде всего ее интересует брюсовское увлечение спиритизмом. Приехав в Москву, она знакомится с А.А. Лангом-Миропольским, и вместе они устраивают сеансы. В неопубликованном фрагменте дневника Брюсов рассказывает о ее визите в Москву в октябре: «Гостила в Москве Минцлова. Она оказалась менее интересной, чем при беглом знакомстве. Эти обычные речи о демонах, вампирах, духах — я уже слишком слышал. Интереснее ее физическая организация, неверный глаз, редкие ощущения... Что до нее, она всячески радовалась мне, прославляла мои стихи, будь помоложе — влюбилась бы»⁶.

Знакомство и контакты Минцловой с Брюсовым были не столь существенными, как с другими символистами, однако они отчетливо характеризуют еще одну сторону того творческого сознания, которое нас интересует. В начале века в письме к Николаю Александровичу Рубакину Минцлова описывает своего отца, потерявшего рассудок: «...психическое состояние отца — излечимо вполне, но потребует долгого очень лечения, но состояние его не безнадежно, т.к. сохранилась вполне *личность* больного — его бред, его галлюцинации, все это — его обычные качества, доведенные лишь до крайней степени — быть может, безумие и есть эта утрата личности? Словом, его бред отрицания, его идеи, все это — его прежнее “я”, только доведенное до крайности. Очень характерно, что в его бред ни разу не входила мысль о Боге, о рае и аде — и т.д. Он остался верен себе. В бреде о смерти, о казни, ожидающей его, — он твердит о том, что должно быть правосудие, что казнь его — должна последовать за судом над ним и т.д., и т.д.»⁷.

Таким образом, одна из самых истовых мистически ориентированных дам начала века оказывается дочерью человека, для которого, в полном соответствии с атеистическими традициями интеллигенции, правосудие, законность являются естественной заменой Божественному промыслу. Поколение отцов (на этот раз в самом буквальном смысле) учит своих детей полной безрелигиозности, а в ответ получает всплеск не только нового религиозного сознания (которое, по мысли С.Н. Булгакова, само по себе является порождением сознания интеллигентского, позитивистического), но и самого радикального мистицизма, основанного как на собственном парапсихологическом опыте, так и на сокровенном переживании религиозной и квазирелигиозной мистики. В случае с Минцловой особое значение приобретал оккультизм в его наиболее широком и универсальном понимании.

В случае с Брюсовым дело обстояло несколько сложнее, ибо в его практике пристальное внимание к оккультизму сочеталось с сознательной фальсификацией оккультных явлений. Нам уже приходилось говорить о том, как он, фальсифицируя «явления» во время спиритических сеансов, одновременно всеми силами выражает уверенность в их существовании и ведет дневники сеансов, тщательно хранит записи впечатлений А.А. Ланга от транса и пр.⁸ Психологические мотивы такого поведения, естественно, не могут быть истолкованы сколько-нибудь однозначно, но в качестве гипотезы, работающей в контексте нашей темы, хотелось бы предложить такой вариант:

медиумическое состояние для него является такой же высшей точкой проявления личности, как и все прочие предельные состояния, среди которых особо выделяется страсть (во время этих фальсифицируемых сеансов он, как то выразительно и предельно откровенно, до непристойности, описано в дневнике, устанавливает интимные контакты с нравящейся ему девушкой). Рождение поэзии требует от него максимального выплеска духовной энергии, разбудить которую может страсть, общение с духами, а в другие моменты, также подробно описанные в дневнике, — и природа, и искусство, и религия в различных ее проявлениях (как подлинная мистика, так и внешний вид церкви или служба) и многое прочее, вплоть до подобия политической активности. Все это свидетельствует о том, как в психологии Брюсова уживалось типично интеллигентское представление о человеческой природе, столь выразительно описанное Булгаковым, с отчетливым осознанием того, что ответ на все «проклятые вопросы» должен быть принципиально не таким, каким он бывал у интеллигентов и интеллигенции в целом.

Так, например, в высшей степени показательно, что характернейшему для интеллигенции морализму Брюсов противопоставляет осознанный аморализм, в котором штампы романтического мышления первой половины XIX века, в наибольшей степени восходящие к примитивно понятому Лермонтову, сочетаются со вполне бытовым сексуальным поведением, характерным для его собственного времени, только иногда приобретающим эксцессивный характер. То же относится и к регулярному потреблению алкоголя (ср. слова Вл. Ходасевича о коньяке как «“национальном” напитке московского символизма»⁹), тем не менее решительно разделяющемуся по функции: одно дело выпивка за семейным обедом или в гостях у родительских друзей и совсем иное — с Бальмонтом или Балтрушайтисом, что превращается в «открытие бездн». Не будем цитировать многочисленные строки дневника конца 90-х годов, подтверждающие эту мысль; обратим внимание лишь на описание визита Бальмонта в Москву в конце 1902 года, когда уже переживший Брюсов как будто смотрит на самого себя с известного временного расстояния: «Недавно в Москве был Бальмонт. Я провел с ним 36 часов. Бальмонт осуществил в себе то, о чем я мечтал бывало. Он достиг свободы от всех внешностей и условностей. Его жизнь подчиняется только прихоти его мгновения. <...> За полтора суток прошло передо мной по меньшей мере с десятков драм (конечно, любовных) <...> Он

ликовал, рассказывал мне длинные серии все того же — о соблазненных, обманутых и купленных женщинах. Потом мы всячески опьяняли себя, и были пьяны, и совершали разные “безумные” поступки. <...> Еще неделя, он уехал в Париж, чтобы искать новых опьяняющих и новых женщин. А я остался и уже навсегда знаю, что это не для меня»¹⁰.

Таким образом, с самого начала русского «декадентства» разнообразные виды девиантного поведения были занесены на его скрижали как символическое отличие от традиции, подразумеваемой каноном поведения всех прочих социальных групп, в том числе и интеллигенции. Но поскольку любой писатель автоматически причислялся к интеллигенции как читателями, так и самими интеллигентами, реакция символистов на сумму ценностей русской интеллигенции ощущалась особенно остро. В традиционной печати это вызывало обвинения в психопатичности или рассчитанном предательстве исконных идеалов, в кругу же самих символистов подобное поведение становилось знаковым. При этом такого рода поведение могло, естественно, проявляться на самых различных уровнях. Так, например, в том самом письме, которое цитировалось чуть выше, Брюсов говорил: «Совершенно искренно, перед самой последней встречей с вами, я искал связей с теми, кто мечтает о баррикадах. Не потому, конечно, чтобы я верил в их катехизис, а ради того, что они обещают хоть разрушение. <...> <Я просто “навязываюсь” вам в ученики. Придите и возьмите. За мной то преимущество, что я почитаю *возможной* вашу истину. Если вы будете говорить с матерьялистом или атеистом, вам придется много тратить слов на такое, что для меня давно решено, и именно в вашем смысле. Мне так привычно с тайнами, откровениями, со всем, что вне разума. И так я презираю этот самый разум. Но... Вы мне скажете, что это-то и дурно, что вы предпочитаете ярого врага, но убежденного, отрицающего, но страстного, не хотящего тайны, но тем самым способного увидеть ее. А тот, скажете вы, кто ее видел и не признал, уже безнадежен...>»¹¹. Здесь с полной отчетливостью вырисовывается перспектива выхождения из ряда какой угодно ценой. Потому, кстати сказать, столь органичным для Брюсова было колебание между крайним революционаризмом и столь же крайним консерватизмом: суть была в определении, а не в определяемом слове.

Но вариант Брюсова был лишь одним из довольно многочисленных, представлявших ранним символизмом, а отчасти и соположенными с ним явлениями, к рассмотрению

которых позволим себе перейти, поскольку они могут яснее определить специфичность «творческого самосознания» деятелей культуры модернистского круга на фоне прочих.

Так, во многом характерным образцом столкновения интеллигентского и творческого самосознания является художественная деятельность и человеческая судьба Александра Добролюбова. Памятуя о том, что существует ряд работ, подробно излагающих эту судьбу¹², не будем говорить о ее перипетиях, а попробуем дать истолкование того «послания», которое Добролюбов обратил как к своим бывшим единомышленникам из круга «Весов», так и к традиционным интеллигентам.

Собственно говоря, уход «в народ» не должен был вызвать никакой особенной реакции. Акции такого рода были освящены интеллигентской традицией 1870—1880-х годов и занимали высокое место в иерархии духовных ценностей. Вместе с тем пристальные наблюдатели начала нового века констатировали: «Мы были твердо уверены, что народ разнится от нас только степенью образованности и что, если бы не препятствия, которые ставит власть, мы бы давно уже перелили в него наше знание и стали бы единой плотью с ним» (М.О. Гершензон)¹³; «В своем отношении к народу, служение которому своею задачею ставит интеллигенция, она постоянно и неизбежно колеблется между двумя крайностями — народопоклонничества и духовного аристократизма» (С.Н. Булгаков)¹⁴. То есть «хождение в народ» для интеллигента в реальности было не органическим слиянием, когда зажженный его личным духовным подвигом народ движется к вершинам его собственной, интеллигентской, культуры, а либо полным взаимным отторжением с последующей выдачей «пропагандиста» властям, либо растворением в какой-либо неинтеллигентской среде, влекущим за собою изгнание из круга прежних сотоварищей.

Добролюбов же предложил, после ряда попыток, принципиально иную схему взаимоотношения человека из «образованного общества» с народной массой, тем более убедительную, что она исходила от человека, доходившего до пределов не только в символистском самоотожествлении, но и в интеллигентском. Так, на основании его собственных рассказов Брюсов записывал в дневнике: «Добролюбов под влиянием Гиппиуса стал тем, каким я его знал, стал символистом Добролюбовым. Но его отличительная черта — во всем он идет до конца. И он пошел здесь до конца. Несомненно, он талантливейший и оригинальнейший из нас, из числа новых

поэтов. Но вместе с тем и в убеждениях он дошел до конца. Бессмысленно назвать его матерьялистом. Совсем не то. Но он признавал только этот трехмерный мир, не верил в иную жизнь, не различал добра от зла, а только образ от пошлой думы, творчество художника от мыслей. Он и жил, как художник, поклоняясь искусству, как святыне. <...> И вместе с этим поклонением искусству он сказал себе: если есть только эта жизнь, то нет ничего запрещенного. И он позволял себе все»¹⁵. Именно как такого художника его оценил и полюбил Брюсов, ставя на одну доску с Бальмонтом (напомню, также дававшим один из образцов символистского жизненного поведения): «Письмо от А. Добролюбова... О, сколько странных и безумных и невероятных воспоминаний. Словно дикий сон, внезапно пришедший на память, впервые узнанный, хотя видел его давно... Александр Добролюбов! я когда-то любил его, почти как женщину. И мы с ним увидимся. — Что же найду я сказать ему, я, теперешний? Бальмонт и Добролюбов были для меня в прошлом два идеала. Я изменился с тех пор, я иной, да! Но перед ними я не смею быть иным и уже не умею быть прежним. И перед ними бессилён. А в душе возникает вопрос: что, если "я" тот, прежний, был лучше, выше. О горе! Этот голос доскользя до меня так странно, как первые слова Лазаря в день Иисусова торжества...»¹⁶

Насколько можно судить, первоначально Добролюбов не претендовал на что-либо большее, чем просто перемена собственного образа жизни; затем попробовал себя в роли «пропагандиста» (напомним, что еще до «ухода» он «вступил в особый государственный заговор»¹⁷), уговаривая казаков отказаться от воинской службы, а впоследствии занял особую позицию: будучи по всем внешним признакам одним из окружающих его крестьян, он тем не менее вскоре оказался их духовным лидером.

Для этого ему понадобилось в первую очередь полностью раствориться в том крестьянском быту, который прежде был как ему, так и его товарищам органически чужд. И сама эта перемена поражала прежде всего. Так, Брюсов записывал в дневнике летом 1898 года: «Скоро подъехал на извозчике он. Больная нога мешала ему прийти сюда пешком. Он был в крестьянском платье, в сермяге, красной рубахе, в больших сапогах, с котомкой за плечами, с дубинкой в руках.

Лицом он изменился очень. Я помнил его лицо совсем хорошо. Когда-то я бредил этим, едва ли не был влюблен. То были (прежде) детские черты, бледное, бледное лицо — и

горящие черные глаза, иногда смотрящие как-то в сторону, словно в иное. Теперь его черты огрубели; вокруг лица пролегла борода, стало в его лице что-то русское; глаза стали задумчивее, увереннее, хотя, помню, именно в них сохранилось и прошлое <...>.

А как изменились все его привычки и способы! Когда-то он был как из иного мира, неумелый, безмерно самоуверенный, потому что безмерно застенчивый... Теперь он стал прост, теперь он умел говорить со всеми. Теперь он умел сказать что-нибудь и моему братишке, и сестрам, и даже маме. И все невольно радостно улыбались на его слова. Даже животные шли к нему доверчиво, ласкались¹⁸.

Понимание этого акта как типичного для символистов (хотя, как правило, и более позднего времени) движения от декадентства к народничеству даже при всей заведомой условности такого определения, как кажется, не улавливает весьма существенной стороны порожденного Добролюбовым жизненного текста, насколько он восстановим для нынешнего исследователя. Если любое другое выступление могло быть подвергнуто осмыслению и осмеянию (весьма характерны в этом отношении выступления полемистов во время дискуссии по докладу Вяч. Иванова «О русской идее» в январе 1909 года, когда так понятая логика движения символизма была опровергаема отсылками к индивидуальному опыту Блока, Белого, Вяч. Иванова¹⁹), то решение Добролюбова было подтверждено индивидуальным житнетворческим актом и в этом смысле оказывалось неопровержимым. Но другая сторона его поведения обнажала совершенно определенную направленность этого акта на своих прежних соратников, на завоевание авторитета именно в их среде.

Как известно, проповедь молодого Добролюбова не имела никакого успеха среди сколько-нибудь серьезных литераторов середины 1890-х годов. Он не только не имел возможности печататься даже в наиболее перспективном для подобных поисков «Северном вестнике», но и в салонах, близких к этому журналу, влиянием не пользовался, вызывая преимущественно насмешки и сохранившись лишь анекдотами в воспоминаниях. Даже у тогдашнего Брюсова экстремальность его поведения вызвала решительно отрицательную реакцию, приведшую к ссоре и отказу принять стихи Добролюбова и Вл. Гиппиуса в «Русские символисты». «Уход» же его привел к моментальной канонизации, выразившейся не только в ряде более или менее глубоких статей²⁰, но и в издании именно символистами «Собрания стихов» Добролюбова (М.: Скорпион, 1900). Оно сопровождалось восторженными

статьями Брюсова и Коневского и всеми атрибутами академического издания, вплоть до перечисления известных составителям рукописей Добролюбова, по тем или иным причинами оставшихся недоступными и неопубликованными.

И сам Добролюбов не просто покинул круг своих «образованных братьев», но и постоянно обращался к ним с проповедями в том или ином виде. Это могли быть устные разговоры (неоднократно вспоминаясь его собеседниками и часто цитируемые), письма (в том числе опубликованное К.М. Азадовским письмо к Андрею Белому, свидетельствующее о внимательном чтении «Весов»), печатные обращения. Да и сам выход в свет сборника «Из книги невидимой» в 1905 году, когда Добролюбов давно уже покинул прежних товарищей, свидетельствует о стремлении сделать свою точку зрения достоянием не только изолированных от подобного рода изданий «братков», но прежде всего — символистов и (во вторую очередь) других людей из «образованного общества»²¹. И его влияние на людей своего прежнего общества началось уже в первые годы после «ухода». Так, Брюсов завершал рассказ о его пребывании у себя на даче таким пассажем: «Я не хочу излагать здесь учения Добролюбова. Он это сумеет сделать лучше меня. А если не сделает, то не надо. Но и в учении своем он сумел быть столь же оригинальным, как во всем. Он не покорился, как мы,

О, первенец творения, о мой старший брат!

И, слушая его проповедь, я понял, почему он забыл стихи. Кто взял большее, отречется от меньшего.

Добролюбов прожил у нас два дня, две ночи. Сначала мы говорили очень много. Потом все было сказано. Спорить было бесполезно, ибо он все обдумал. Мы просиживали молча долгие минуты, но он не тяготился этим. Иногда говорили... Я скажу. Он помолчит и ответит. И по многом молчанию я отвечу снова.

Эда <И.М. Брюсова> и сестра моя Надя были совсем зачарованы... Они смотрели на него как на пророка, готовы были поклоняться. Мама подсмеивалась; к тому же он вегетарианец. Но как он сумел переделать себя! он, прежний! Как приветливо он говорил теперь со всеми! Как кланялся в пояс после обеда и благодарил «хозяйку». Да, он еще многое может <...> Встреча с Добролюбовым повеяла на меня новым, оживила, воскресила душу. О, тяжело моей душе быть если не одинокой, то не зная высших, а лучшие из ее друзей, как Самыгин, влекут ее долу. Теперь речи Добролюбова вдруг

раздули слабо мерцавшие огни. Перечитывал сегодня свою книгу о искусстве, и все бессилие ее мне открылось. За работу, опять сначала!»²²

Этот аспект добролюбовского «обращения» наглядно демонстрирует, что взгляд на него как на человека, вписывающегося в общий смысл слова в общеинтеллигентскую парадигму и объясняемого с подобных позиций²³, является в принципе неверным. При всем внешнем сходстве типа и даже мотивов поведения, на самом деле они диктуются совершенно другими нормами, выработанными, скорее всего, как принципиальное антиповедение по отношению к заветам русской интеллигенции. В том же дневнике Брюсова сохранено несколько свидетельств того, что и по своим убеждениям до «ухода» Добролюбов был не только сознательным «декадентом», но и вписывал в эту сознательность намеренное отрицание всего кодекса убеждений внерелигиозной (хотя чаще всего и соблюдающей внешнюю обрядность), позитивистски настроенной и народопоклоннической интеллигенции конца XIX века: «Он рассказывал о своей теории наследственности. Воли умерших предков — думалось ему прежде — остаются для нас внешними, мы их знаем, как природу. Самые древние воли — скалы, камни, из более близких тысячелетий дошли до нас воли как растения, еще ближе — как животные. И тело наше — тоже воля прежних. Наши воли, воля теперешнего человечества тоже останется и будет потомкам видаться в том виде, как мы теперь понимаем природу. Если мнение о природе как представлении охватит всех, быть может, мы этой новой волей победим старую, и природы не станет. Добролюбов как-то выводит из этой теории свои прежние дворянско-консервативные убеждения. Но что лучше, он написал, исходя из этих мыслей, несколько прекрасных стихотворений»²⁴. В этом пассаже следует обратить внимание прежде всего на два момента: на то, что в прежнем состоянии для него были характерны «дворянско-консервативные убеждения», и на то, что наиболее существенным итогом всего жизненного дела и кредо Добролюбова явилось для Брюсова то, что, пользуясь его же собственными словами, «все в жизни лишь средство Для ярко-певучих стихов». Добролюбов же оказался в этом отношении значительно радикальнее Брюсова, практически отказавшись и от стихов (и тем более от радикального эстетизма), чтобы осуществить свое призвание одновременно и религиозного лидера, и образца поведения для своих прежних друзей.

В нем был найден тот вариант антиинтеллигентской утопии, который для общественного сознания значил гораздо больше, нежели даже сходные с ним. Так, например, весьма показательно, что не менее масштабная по своему замаху деятельность Л.Д. Семенова²⁵ имела несравненно меньший резонанс и тем более не сложилась в легенду, как то было с Добролюбовым. Для создания сравнимой с добролюбовской мифологии понадобилось довольно значительное время (до конца 1900-х годов) и появление в литературе писателей-модернистов из народа (Клюев, Есенин, Пимен Карпов, Клычков), так же решительно восстававших против интеллигенции (особенно это относится к Карпову), но уже на совершенно других основаниях — на правах действительных выходцев из крестьян. И характерно, что для осуществления этой антиинтеллигентской программы им все же нужно было играть роль людей из совершенно иной социальной среды, никак с традиционной интеллигенцией не связанных. Следует отметить, что в наибольшей степени их образ «человека из народа» воздействовал на тех литераторов, которые в наибольшей степени ощущали в себе начала, восходящие к типично интеллигентским представлениям. Едва ли не самый характерный случай — отношение Блока к творчеству Пимена Карпова²⁶, в котором он видел очень много заслуживающего внимания, тогда как значительно более трезвым в отношении этого писателя оказался не испытывавший никаких интеллигентских комплексов Вяч. Иванов, сурово писавший Карпову: «...Вы для меня, если хотите, кроме личности, еще и социологический тип, но не больше выразитель народа, чем Ваш покорнейший слуга. Я не Д.С. Мережковский, который любит прислушиваться к таким показаниям, на которые Вы так щедры, толковать об “интеллигенции” (для меня это звук пустой) и о неопределенной величине, которую под словом “народ” можно по произволу вводить в разные уравнения, на место *x* или *y*...»²⁷ Но это — уже особая тема, требующая специального разговора, находящегося за пределами нашей темы.

Но отнюдь не только в символистском кругу напряженность творческого самосознания заставляла противопоставлять свои личные (часто только потенциальные в плане искусства) устремления тем идеалам, которые были выработаны русской интеллигенцией 1860—1880-х годов и стали мелкой разменной монетой к середине 1890-х. Выразительный пример диалога интеллигента и «антиинтеллигента» дает переписка М.А. Кузмина с Г.В. Чичериным²⁸, где последний являет собою любопытнейший образец дворянского интеллигента, сво-

бодно чувствующего себя в любой мировой культуре, но преклоняющегося перед русским началом во всем — в культуре, природе, истории, национальной ментальности. Его поведение, как оно рисуется из этих писем, определяется (пока имеем в виду 1890-е годы) типично интеллигентскими комплексами: народопоклонничество, восхищение красотой природы, фольклором, дух славянского единства без панславистских уклонов и пр. Впоследствии на эти комплексы с легкостью накладывается марксистская теория, делающая Чичерина сначала, видимо, просто идейным марксистом, а позже — и практическим революционером, дошедшим до поста наркома иностранных дел. Источником такого отношения к действительности для него во многом (при закрепленных свидетельствами показаниях обратного) являлась позиция его дяди, Б.Н. Чичерина.

И в параллель ему существует сознание Кузмина, определяемое прежде всего нацеленностью на реализацию собственных творческих потенций. Видимо, определяющим тут является собственно человеческий фактор: для Кузмина на протяжении всей жизни было характерным периодическое устремление в прямо противоположные стороны, напоминающее колебания маятника. Но не менее характерно, что эти колебания поразительным образом совпали с общими тенденциями того типа сознания, который, как нам представляется, противопоставляется интеллигентскому. Всякий раз колебания маятника доходят до экстремальных выплесков, приводя в конечном счете Кузмина к тем радикальным моделям поведения, которые осознаются как значимые именно в кругу писателей элитарного круга. Напомним эти экстремальности раннего периода в самом сжатом виде: страстное увлечение Италией, едва не приводящее к обращению в католицизм и превращению в эmissара иезуитов в России, сменяется страстным, всепоглощающим интересом к старообрядчеству; от чтения Д'Аннунцио Кузмин переходит к чтению канона Андрея Критского и молитве по лествице; от обитания во флорентийском палаццо на Borgo SS. Apostoli — к общению с хулиганами из Апраксина двора и к рисуемой в мечтах жизнь в жарко натопленной комнате с клопами (непреренно с клопами!). К этому же присовокупляется и очарование, вызванное путешествием в Александрию и впоследствии воспроизведенное в знаменитых «Александрийских песнях». И вдруг, очень быстро, это сменяется общением с Вяч. Ивановым, Сомовым, Судейкиным, Бердяевым, Мейерхольдом, квартирой на одной лестнице с «башней» Иванова (а несколь-

ко позже — и прямо жизнью в квартире Ивановых), репутацией самого изысканного петербургского эстета. Если не ограничиваться только указанием на свойства характера, как это делали и наиболее проницательные истолкователи пути Кузмина (так, еще в 1890 году Чичерин писал Кузмину: «Твои резкие переходы совершенно понятны; вспомни, что человек — собрание противоречий. Истина не есть $a + b$ или $a - b$; истина, как Изида, имеет много образов. Истина есть Бог, а Бог всем народам и эпохам открывается в другом виде»²⁹), то можно представить себе, что эти максимальные уклонения есть в то же время точное выполнение «антиинтеллигентского завета» конца XIX века.

Причины такого отталкивания Кузмина от интеллигенции могут быть возведены, конечно, и к раннему детству, к тому духу культуры, который господствовал в его родном доме, но это будут соображения чисто гипотетические. Первые же прямые свидетельства мы находим — и это чрезвычайно характерно — в описаниях своего пребывания в имении Б.Н. Чичерина Караул летом 1891 года: «Жизнь в Карауле делается все более и более несносною: каждую минуту слышишь самое легкомысленное надругание над всем, что я боготворю, исключительно потому, что они имели несчастье не понравиться Бор<ису> Н<иколаевичу>, который считает себя не только первым историком (выше Тэна и Мом<м>зена, по его словам), но и безапелляционным судьей по всем отраслям науки и искусства. Все слушают его афоризмы и благоговеют. Нетерпимость ужасная, уважения к чужому мнению никакого. <...> Приехал вчера учитель к Капнист, московский учитель латинского языка. В тот же вечер схватился спорить с Б.Н. Какая вульгарность, запальчивость, пошлость, глупость, ни одной дельной мысли, придирка к словам, просто руготня. И подумать, что это маститый философ обменивается мыслями с представителем молодежи!?»³⁰ Именно эта догматичность и нетерпимость к чужим мнениям сильнейшим образом раздражала Кузмина не только в дяде, но и в племяннике. Чуть раньше он сообщал тому же своему гимназическому приятелю: «...мне тяжело, потому что я остаюсь совершенно чужд здешней природе и не могу говорить, как Юша <Г.В. Чичерин>, что “я видел Италию, Францию, Германию, но ничто мне не переворачивает внутренности, как караульский выгон!” а у меня внутренности переворачиваются только после обеда. Во-вторых, мне тяжело, так как все-таки я живу в чужом семействе, которое совершенно мне не знакомо и смотрит на меня чуть ли как не на приживальца.

<...> Его дядя и тетя очень умны и образованны, но односторонни и довольно нетерпимы, так что часто приходится уходить, чтобы не слышать глумления над тем, что дорого и свято для меня. Юша очень подпадает под их влияние и часто высказывает взгляды, совершенно отличные от прежних. Вообще я более и более замечаю, что все то, что он так логично, убедительно и даже красноречиво иногда доказывает, не составляет для него сердечных, субъективных убеждений, а он сам их себе привязывает, считая это удобным. Я не знаю, что действительно составляет его убеждения, разве то, что за отсутствием убеждений нужно говорить фразы, сообразуясь с обстоятельствами. Он “все признает, все понимает, всем может восторгаться, все допускает”. А в сущности он ничего не признает, ничего не понимает, ничем не может восторгаться, а его терпимость имеет целью <с> помощью пустых фраз привести всех к его нетерпимости. Ядро этого составляет пустое фразерство и педантизм. И так во всем, во всем!»³¹ Нам, естественно, невозможно проверить, насколько нарисованный в минуту некоторого разочарования (Чичерин останется близким другом Кузмина примерно до 1906 года) облик приятеля соответствует действительности, но чрезвычайно характерно, что в нем отвергаются те черты, которые могут быть определены как типично интеллигентские.

Но если общее представление об интеллигенции может быть сформулировано с известной долей брезгливой снисходительности (как то было у большинства авторов «Вех» и их сомышленников), то по отношению к людям типа Чичеринных это явно невозможно, поскольку даже концепция Г.В. Чичерина, как она сформулировалась у него к началу XX века, явно выходит за границы той повседневной образованности, которая позволяла создавать представление о начитанности, уме, индивидуальности и даже таланте, подразумевавшихся у типичных интеллигентов своего времени, от Ленина (или Милюкова, в данном случае это принципиально безразлично) до безвестного земского учителя.

Позволим себе процитировать письмо Чичерина от 10 ноября 1904 года, в котором он хотя бы отчасти объясняет строй своих воззрений, которым предстоит сделать его революционером, да еще принадлежащим к экстремистской партии: «Скажу вкратце: сущность в *новом человеке* (Renaissance-Mensch), и он теперь зарождается в двух кусках, одинаково необходимых. При осуществлении в истории эти 2 куска непременно должны осуществиться слитно. Моя формула: история идет теперь 2 руслами. *Практическое* осуществление

будет *исходная точка* для бесконечного дальнейшего пути, и *по необходимости немедленно* вступит в силу эстетико-мистический момент, т.к. только нынешняя проза погони за наживою и культа денег отвлекают от эстетико-мистического момента, и при творчестве совершенствования человечество никак не может обойтись без эстетико-мистики, и не обойдется. *Нужно видеть*, что это за культ *денег*, *исключительный*, поглощающий всю буржуазную Европу, какие это сплошь *лавочники*, мошенники на законных основаниях, — чтобы убедиться, что тут палингенезис невозможен. Не бывало и не будет палингенезиса, кот<орый> бы происходил *только* в искусстве и религии или философии, не охватывая всех человеческих отношений. Так христианство по необходимости повело к Civitas Dei. У Некрасова: порвалась цепь великая: одним концом по барину, другим — по мужику. *Все* человеческие отношения имеют эти 2 конца. Евлогий мог иметь рабов, к<акой>-нибудь кабинетно-философский гностик мог иметь рабов, но гностик страстный, все бросающий, Montanus — *не может иметь рабов*. Есть некоторая степень *свободы духа*, *силы духа*, *обожествления духа*, где порабощение своей собственной рабовладельческой собственности по необходимости *отбрасывается*. Рабовладелец есть *большой раб*, чем сам раб, барин — раб, милорд — раб и т.д. М<ожет> б<ыть> очень красивый англичанин-милорд, но это *неполная* красота, а дальнейшее обожествление, дальнейшая осиянность, Зевс-Дионис-Гелиос уже не зависит от своих рабов, фабрик или % бумаг. Владение деньгами есть тоже рабство. Kommerzienrath не м<ожет> б<ыть> Дионис-Гелиос. <...> И греческий Зевс трепещет Прометея, и потому не есть окончательный бог. И великим богам — привилегированным, олимпийцам, грозит Götterdämmerung, и потому они неполные боги. И Вотан боится своих Vesträge, от нарушения которых погибнет Валгалла, и потому не есть окончательный и полный бог. Когда рядом — связанный Прометей, бог не есть полный и окончательный.

Сосуществование со связанным Прометеем делает невозможную свободу обожествленного духа; раз это есть *обусловливание*, Зевс *обусловлен* пленом Прометея, и свобода, обусловленная несвободою, уже не есть свобода. Поэтому среди гиперборейцев не м<ожет> *быть* связанных Прометеев».

Конечно, в этом тексте не так сложно узнать традиционные российские штампы (европейцы — лавочники и сплошные мошенники, рабовладелец — большой раб, чем раб, и пр.), не менее очевидны и положения, которые с большей

авторитарностью откликнутся у Ленина («Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»), но хотелось бы обратить внимание не на это, а на осознание того, что современный человек должен по своей сути быть подобен *Repais-sance-Mensch*, то есть не ограниченному в своих потенциях идейному труженику, а нести неперемнной составляющей своего характера тот «эстетико-мистический момент», который для Чичерина и в дальнейшем будет составлять существеннейшую особенность любой творческой личности³². Но при этом характерна не менее глубокая убежденность, что и вторая сторона дела — социальная — столь же существенна для любого произведения искусства и любого творца. Об этом свидетельствует письмо того же 1904 года, фрагмент которого уже был опубликован: «Будто 2 параллельных потока — духовно аристократическое новое искусство и демократическое социальное движение. Однако в обоих — какое-то солнце будущего, как в Клингере они соединяются»³³. Не человек искусства приравнивается к «гражданину» (то есть — для начала XX века — интеллигенту), а они видятся как два взаимодополняющих типа человеческой личности, будущее объединение которых необходимо и неизбежно, так как оба они идут в конце концов к одной и той же цели, разные пути к которой должны быть объаты единым представлением.

И не случайно в том же письме Чичерин говорит о том, что «и Вагнер желал, чтобы целые народы слушали его *Bühnenweichfestspiele*, чтобы целые народы стекались в Байрейт *en campant* вокруг новой святыни». Нечего и говорить, что к реальной политической деятельности как самого Чичерина, так и в еще большей степени его товарищей по партии такое утопическое построение не имело ни малейшего отношения, и даже в самых далеко идущих планах Вагнер в лучшем случае заменялся его примитивным цитированием (как то было в нацистской Германии) или же вообще подменялся «советской массовой песней». Но сама возможность такой утопии на рубеже веков была весьма характерной для некоторой части большевистских лидеров. В такого рода идеале предполагалось, что масса будет наделена не только коллективным сознанием, но у каждого из ее составляющих будет чрезвычайно развито самостоятельное индивидуальное сознание, ориентированное на достижение определенной социальной цели. В таком случае интеллигенция должна была превратиться лишь в инструмент верной ориентации, нечто вроде компаса, позволяющего безошибочно указывать направление этого движения.

Реальность жизни заставила в этом сомневаться даже и Чичерина. В последнем из сохранившихся (видимо, и действительно последнем) письме к Кузмину, уже в 1926 году, он спрашивает, без сомнения зная свой собственный ответ: «Что такое культурность? <...> Кто представлял культурность <...> Пилат или Иисус, Кирилл Александрийский или Ипатия <...>? Созданное прошлой жизнью или пульс новой жизни?»³⁴ Традиционное интеллигентское народопоклонничество, балансирующее между двумя противоречиями: с одной стороны — стремление «служить народу», ведя его к новой жизни, а с другой — готовность погибнуть в пучине народного движения, — заранее знало ответ.

Творческое сознание такого ответа автоматически не предусматривало. И тут опыт Кузмина дает вариант решения, представляющийся не просто любопытным сам по себе, а существенным как часть общего опыта того не слишком точно определимого, но явно существовавшего круга, который здесь имеется в виду.

Если попытка обращения к католицизму³⁵ была более или менее традиционна для русского дворянина XIX века, то поглощающее увлечение старообрядчеством не могло не выглядеть несколько странным именно для того круга, к которому Кузмин принадлежал. Напомню, что в 1890-е годы интерес к старообрядчеству и сектантству мог быть этнографическим (описание и осмысление быта, верований и пр.), определяемым церковной политикой (борьба с ересями и т.д.) или же социально-политическим (попытки опереться на соответствующие слои общества в поисках политических союзников). Как реальная альтернатива православию в «образованном обществе» ни то, ни другое не было сколько-нибудь авторитетным. И тем не менее Кузмин избирает именно старообрядчество как систему внутренней ориентации для себя самого. Не будем повторять цитат из писем к Чичерину, касающихся этой проблемы³⁶, специально подчеркнув лишь то, что строгость традиционных представлений, отлившихся в освященные веками нормы поведения и отношения к миру, для Кузмина оказывается более существенной, нежели само творчество. Он готов прекратить писать музыку европейского типа и даже слушать ее, если это вступит в противоречие с принципами веры, подобно одному из героев своей повести «Крылья», рассуждавшему: «Как один из наших говорил: “Как после театра ты канон Иисусу читать будешь? Легче человека убивши”. И точно: убить, украсть, прелюбодействовать при всякой вере можно, а понимать “Фауста” и убеж-

денно по лестовке молиться — немислимо...»³⁷ Сложный баланс двух противоречащих друг другу традиций существовал в сознании Кузмина долгое время; при этом характерно, что «входить в раскол» он не желал вполне сознательно, создавая в то же время иллюзию у других, что он не только сам старообрядец, но и родители его также были ими.

Но и в момент перехода из одного внешнего бытия в другое, ознаменовавшийся переменой русского платья на европейское (осень 1906 года), Кузмин также минует интеллигентский канон, переносясь из мира народного непосредственно в мир артистической, художественной, литературной богемы. Вряд ли случайно, что первым настоящим литературным кружком, в котором он продолжительное время существовал, была «башня» Вяч. Иванова, решительно настроенного антиинтеллигентски, а, скажем, любые предприятия Мережковских, носившие на себе сильный отпечаток именно интеллигентской среды, для него были всегда посторонними, а то и прямо чуждыми.

Вероятно, еще более характерно, что в нашем контексте особое значение приобретает обсуждение вопроса о сексуальной ориентации Кузмина, которая также, с одной стороны, предстает индивидуальным человеческим свойством, но с другой — становится таким же знаком экстремы, как и эротические эксцессы Брjusова.

В недавно опубликованной и подписанной вагиновским псевдонимом статье излагается содержание записки о гомосексуализме в Петербурге в 1889 году, включающей довольно обширный список наиболее известных в этом отношении лиц. Как и следовало ожидать, он состоит в основном из людей, близких к «свету», военных и богачей разных сословий. Не случайно и объяснение быстрого распространения «порока мужеложства»: «Как результат полового пресыщения, порок этот главным образом осуществляется людьми богатыми, для которых сношения с женщинами сделались уже ненавистными, и если кружок этих лиц и пополняется затем людьми неимущими, молодыми, то лишь как жертвами, служащими для удовлетворения первых, причем жертвы эти питают весьма часто глубокое личное презрение к подобного рода промыслу, но отдают ему тем не менее, хотя и с отвращением, ради выгоды и приобретения средств к веселому и легкому существованию»³⁸.

Как можно судить по дневнику Кузмина, структура гомосексуальной общины оставалась и через 15—20 лет очень схожей, но в ней произошло одно весьма решительное изме-

нение: резко возрос процент людей искусства. Не случайно А.Н. Бенуа вспоминал о 1907 году: «...я узнал, что произошли в наших и в близких к нам кругах поистине, можно сказать, в связи с какой-то общей эмансипацией довольно удивительные перемены. <...> Особенно меня поражало, что <те> из моих друзей, которые принадлежали к “сторонникам однополой любви”, теперь совершенно этого больше не скрывали и даже о том говорили с оттенком какой-то “пропаганды прозелитизма”. <...> Появились в их <Дягилева, Сомова, Нувеля> приближении новые молодые люди, и среди них окруживший себя какой-то таинственностью и каким-то ореолом разврата чудачливый поэт Кузмин...»³⁹ И далее следует перечисление того, с чем оказалось связано распространение гомосексуализма как знака творческого сознания: «Теперь вообще поэтов народилось удивительное количество — целый легион. Народились и новые музыканты; а в художествах пластических несравненно более уверенную и твердую позицию, нежели прежде, заняли всевозможные дерзатели, а то и шуты гороховые... Произошли симптоматические перемены в некоторых общественных явлениях. Например, на каком-то незадолго до нашего возвращения художественном вечере девицы и дамы “вполне приличного буржуазного общества” выступали и плясали чуть ли не совсем нагими»⁴⁰.

И в дневнике Кузмина свидетельства такого перехода от индивидуального и часто трагического опыта в сферу моды также зафиксированы неоднократно. Так, 23 августа 1907 года он записывает: «Маныч рассказы<вал>, будто, начитавшись меня, он и худ<ожник> Трояновский захотели попробовать; покуда обнимались и т.д., все было ничего, но как стали вставлять и двигать, все опадало и ничего не выходило», а 1 декабря 1908 года: «Потом пошли к Ремизовым. Он был один, толковали о гомосексуализме, о Философове, Врангеле, Трубникове, давали сведения о тапетках, тетках, банях, feuilles de roses etc.»⁴¹. Характерно, что если во втором случае речь идет специально о круге высокой художественной элиты, то в первом — о вполне заурядных журналистах, для которых, что совершенно очевидно, ничего, кроме модного поветрия, под гомосексуализмом не подразумевается.

Но не только о реально существовавшей моде идет здесь, конечно, речь, но прежде всего о том, что в результате творческой деятельности Кузмина и ее обсуждения в прессе гомосексуализм стал восприниматься как одна из специфических особенностей творческой личности. И характерно, что активной пропагандой его занимались люди, сами чрезвычай-

но далекие от подобной ориентации. Так, вряд ли можно считать случайным, что Брюсов отдал целый номер «Весов» под повесть Кузмина «Крылья», откровенно идеологически ориентированную на пропаганду гомосексуализма. Мало того, в кругу Брюсова гомоэротизм воспринимался как та специфическая форма человеческих отношений, которые позволяют человеку выйти за пределы традиционного (и прежде всего традиционно интеллигентного) типа поведения. Нам уже приходилось цитировать письмо Н.И. Петровской Брюсову о своем новом любовнике, племяннике Кузмина и начинающем писателе С.А. Ауслендере: «Таких встреч в моей жизни уж, должно быть, и не будет. Легкость притягивает легкость, а печаль и серьезность не способствуют этому. Ну что же еще? Ну, он красивее, чем мне казался в Москве. У него совсем головка девочки, и в лице не мертвенность, а невинность и нежность. Был у меня до 12 ч<асов>. И вот смешно, — клялся мне (хотя я этой клятвы не спрашивала), что с Кузминым никогда *этого* не было, что это ему органически противно. А Кузмин чуток и обидчив, понял невозможность и не стремился. Говорил так убедительно, что я поверила, хотя жалко. Какая-то очень интересная черта отпала»⁴².

Мало того, сам Брюсов пробует создать произведения, описывающие гомоэротическую практику. Мы имеем в виду «Отрывок из александрийской поэмы»⁴³ «Напрасная ночь», который Брюсов явно завершил, но опубликовать все же не решился⁴⁴. Именно это колебание между стремлением к опробованию непривычной для себя тематики и опасение предстать перед читающей публикой в облике человека нетрадиционной ориентации оказывается чрезвычайно характерным, обозначая одну из границ того девиантного поведения, которое Брюсов не только описывал, но и сознательно делал принципом своей жизни.

Такую сознательность и даже расчетливость следует подчеркнуть особо, поскольку ее присутствие означает не просто мимолетное увлечение, как то, несомненно, бывало в ряде описанных нами случаев, а стремление определенным образом выстроить свой облик как человека, преступающего нормы типичного интеллигентского поведения. Об этом совершенно откровенно говорил Брюсов в письме к З.Н. Гиппиус: «Вы, говоря о каком-то поклоннике Людмилы Николаевны (о Розанове?)⁴⁵, сказали: “обладателе, как и вы (т.е. как и я), *разожженной плоти*”. Боже мой! Вы, говорившая со мной, читавшая меня, писавшая обо мне статьи, осудившая понимание меня “несложными душами моих почитателей”, — неужели вы

не знаете, что ко мне могут быть приложимы <...> разные эпитеты <...> но именно не этот! Об этом говорят и кричат, во всю меру своего голоса, все мои стихи, все мои поступки, вся моя жизнь. Все, что хотите: обман или добродетель, любопытство или притворство, но только не “разоженная плоть”»⁴⁶. Как кажется, в данном случае это не приукрашивание, а совершенно точное самоописание: мемуары и автобиографические (в том числе и сугубо автокоммуникативные) тексты Брюсова ни в каком случае не противоречат этому психологическому портрету. Следовательно, он конструировал все те особенности собственной творческой личности, о которых шла речь, сугубо сознательно, противопоставляя себя среднему русскому интеллигенту принципиально.

Но и бо́льшая или меньшая бессознательность не делает остальные приведенные примеры менее убедительными, поскольку все они встраиваются во вполне определенную систему воззрений, которая наглядно показывает, сколь остра была реакция творческой части «интеллигентного общества» на традиционно сложившуюся ментальность интеллигенции. В конце XIX и начале XX века интеллигентское сознание не только стало размываться за счет бесчисленных перемен в социальной жизни, но и вызвало совершенно определенное отталкивание в кругу тех литераторов, которые связали свою судьбу с русским модернизмом, прежде всего с символизмом. Именно они дали многочисленные примеры того, как творческое самосознание действует по законам последовательного противоположения нормам и догматам, сложившимся в кругу русской интеллигенции. И пусть ответы, даваемые символистами, далеко не всегда могли устроить как широкие слои общества, так и литераторов последующих поколений, все же сам опыт противостояния привычным и притягательным образцам вряд ли должен быть обойден историками русской культуры, и прежде всего общественной мысли.

И, однако, в то же время любой из литераторов символистского круга так или иначе рисовал перспективы преодоления духовного наследия русской интеллигенции не только на путях отрицания и противостояния, но и на путях нового осознания тех же самых проблем, которые властно входили в круг их внимания. Несомненно, что часть этих проблем решалась совершенно утопическими способами, однако попытки возвращения к традиционным ценностям русского народа в противовес интеллигентским заветам становились настоящей потребностью их бытия в мире.

Как представляется, при поразительном многообразии этих ответов особое значение приобретает статья Вяч. Ива-

нова «Наш язык», где языковое сознание понимается как вместилище истинной сути народа: «...довольно народу, немотствующему про свое и лопочущему только что разобранное по складам чужое, довольно ему заговорить по-своему, по-русски, чтобы вспомнить и Мать сыру-Землю с ее глубинною правдой, и Бога в вышних с Его законом»⁴⁷.

В языке для него лежит противоречивость сознания интеллигенции: «В обиходе образованных слоев общества уже давно язык наш растратил то исконное свое достояние, которое Потебня называл “внутреннюю форму слова”. Она ссохлась в слове, опустошенном в ядре своем, как сгнивший орех, обратившемся в условный меновой знак, обеспеченный наличным запасом понятий»⁴⁸.

Потому задачей поэта, равно как и всякого истинно творческого человека, становится оживление языка, а как производное от этого — оживление и всего сознания, органически включающего реакцию на самые различные стороны общественной жизни. И здесь работа индивидуальности, осознающей себя именно в таком качестве (в различных рамках) становится принципиально существенной, только и оказывающейся в состоянии выполнить ту почти непосильную задачу, которую ставит перед ней подлинное богатство русской культуры, воспринятой без каких бы то ни было идеологических ограничений.

И для исследователя не только конкретных этапов русской истории (как в данном случае — конца XIX и начала XX века), но и всего ее поддающегося не сугубо гипотетическому изучению объема должно быть очевидно и храниться в «оперативной памяти», что индивидуальное творческое самосознание, которого с таким жаром ждали многие авторы «Вех» и которое пытались осуществить в своем опыте столь многие деятели искусства, представляет собою не меньшую действенную силу, нежели большие массовые сдвиги в сознании, сколь бы значительными они нам ни казались.

К ИСТОРИИ «ЗОЛОТОГО РУНА»

1

Несмотря на то что история журнала «Золотое руно» высокопрофессионально исследована А.В. Лавровым, а также Уильямом Ричардсоном¹, в ней остается еще довольно много темных мест. Некоторые из них мы имеем возможность прояснить, используя ряд неизданных материалов.

Личность Николая Павловича Рябушинского (1876—1951) в последнее время стала предметом регулярного внимания исследователей и популяризаторов, пишущих о «династии Рябушинских» и об истории московского меценатства². Однако корреспонденции самого Рябушинского в распоряжении исследователей очень мало, а именно на ее основании скорее всего и можно сделать более или менее обоснованные выводы о внутренней истории журнала, исполненной многих противоречий и даже скандалов. Мы предлагаем обратиться к одному из них, самому первому.

Напомним в нескольких словах уже известное. После появления нового символистского журнала, где главной фигурой был сам Рябушинский, но у руля стоял С.А. Соколов (Сергей Кречетов), на «Золотое руно» обрушился шквал критических заметок, из которых самой оскорбительной была, несомненно, статья «Золотое руно», подписанная «Товарищ Герман»³. Оскорбительной не только потому, что задевала Соколова как автора манифеста нового журнала, но еще и потому, что исходила из того самого лагеря, на поддержку которого «Золотое руно» весьма рассчитывало. Статья была настолько удачной, что и много лет спустя написавшая ее Зинаида Гиппиус вспоминала: «...в свое время, *Весы* были остро-полемичны, резки и широки, — терпимы к “товарищу Герману”, вашему покорному слуге...»⁴. О реакции Соколова можно судить по письму Д.С. Мережковского к В.Я. Брюсову: «Но неужели открыт псевдоним Тов<арища> Германа? Соколов-Гриф нам не отвечает на письма. Он в сущности милый человек, и мне было бы грустно, если бы он рассердился — все же “друг”, а ”друзей” (даже в “кавычках”) у нас

так мало. Успокойте меня, что тайна псевдонима не предана»⁵. Чтобы замаскировать участие Гиппиус, Брюсов даже написал и напечатал в «Весах» еще одну статью под тем же псевдонимом, но написанную им самим⁶, что, впрочем, также не обмануло пострадавшего. После появления второй статьи Соколов даже сочинил меморандум, своевременно не опубликованный, где говорилось: «Эти выкрики мелко раздраженного самолюбия направлены по моему адресу лично»⁷.

Вскоре после этого, в самом начале июля 1906 года, Соколов решительно уходит из журнала, объясняя причины этого невозможностью дальнейшей работы вместе с Рябушинским по причинам принципиальным. Еще раз процитируем статью А.В. Лаврова: «Дело дошло до скандального разрыва, которому Соколов постарался придать максимальную огласку, разоблачая Рябушинского как "наглого капиталиста" и "полуграмотного человека", "абсолютно невежественного в вопросах литературы". 4 июля 1906 г. он отправил Рябушинскому заявление, возвещающее об уходе из "Золотого руна"....»⁸ Далее Лавров цитирует письмо Соколова, которое мы считаем уместным привести здесь полностью:

«Малаховка, Казанская дорога,
своя дача.

4 июля, 1906

Милостивый Государь,

Николай Павлович!

Я покидаю "Руно" и поступить иначе не могу.

Это решение — не случайное, оно результат долгого и глубокого раздумья.

Но моя совесть требует, чтобы, слагая с себя ведение журнала, я высказал прямо и открыто, *что* привело меня к этому выводу.

Когда создавалось "Золотое Руно", я не мог не видеть, что Вы не обладаете ни должными знаниями, ни должным литературным опытом, ни достаточной литературной эрудицией, ни даже хотя бы самым смутным умением ориентироваться в различных литературных течениях и их оттенках. Но для меня это искупалось Вашей любовью к Искусству, о которой я заключал из Ваших же постоянных о том слов.

Я полагал, что достаточно, чтоб Вы любили Искусство, а все остальное приложится.

Я полагал, что, обращаясь в круговороте идей, среди общей культурной работы, пополняя при этом усиленным чтением Ваши образовательные пробелы, Вы постепенно поднимете уровень Ваших литературных и эстетических вкусов

и, наконец, приобретете внутреннее право на действительное, серьезное и решающее участие в ведении журнала.

Я полагал, что до того времени простая тактичность подскажет Вам не брать на себя ответственности расцениваться <так!> единолично в том, в чем Вы еще недостаточно компетентны.

Словом, я верил, что дело, которое Вы завели, заставит Вас прежде всего углубиться в самого себя и учиться, учиться, учиться. И мне казалось, что это осуществимо.

Вы не лишены некоей “искры”, хотя и придавленной условиями Вашего воспитания и Вашей прежней жизни и отсутствием самокритики, — печальным результатом лести и низкопоклонства, которые Вас окружали благодаря Вашим миллионам.

Первое время Ваше поведение как будто оправдывало мои надежды, но это длилось недолго. Потом, шаг за шагом, стали открываться для меня и Ваш внутренний облик, и Ваше отношение к Искусству и его выразителям. И чем дальше, тем ярче и сильнее.

Помню, при возникновении “Руна” мы говаривали с Вами не раз в дружественных беседах (было время, когда мы вели таковые), что “Руно” должно быть тесной семьей, центром, куда сотрудники сходились бы ради культурного товарищеского общения. Тогда же я говорил Вам, что ведение литературного органа должно стоять на иных основах, чем ведение торгового дела, что среди лиц, составляющих редакцию в собственном смысле, нет и не может быть “хозяев” и “рабочих”, а есть лишь товарищи, между которыми, в лучшем случае, Вы лишь первый между равными. И вначале Вы как будто соглашались со мной. Но, повторяю, это длилось недолго.

Вы жаждали власти и авторитета во что бы то ни стало.

Но завоевать себе истинную авторитетность путем упорной работы над саморазвитием и самосовершенствованием Вам, вероятно, казалось и слишком долгим, и слишком трудным. И авторитет знания, опыта и утонченного вкуса Вы подменили грубым авторитетом денежной силы, которой подчинить Вы считали возможным все.

“Журнал — мой”, “Дело ведется на мои деньги”, “Я здесь хозяин и не допущу противоречий”, “Что хочу, то и делаю” — все эти выражения приобрели в Ваших устах право постоянного гражданства и стали Вашими обычными аргументами.

И Вы достигли Вашей цели. Редакции “Руна”, о которой я мечтал как о месте дружной, товарищеской работы и воль-

ного обмена мыслей и мнений, Вы придали образ и подобие «департамента литературных дел». Вам хотелось, чтобы Ваши помощники были чиновниками — «служащими», сотрудники — «просителями», а Вы — «начальником». Чиновники, как в любом департаменте, должны были «отсиживать» за столами от такого-то часа до такого-то, «просители» — «ходатайствовать» о принятии их произведений, а начальник — «распекать», «подтягивать» и класть резолюции, глядя по настроению, то благосклонные, то строгие.

Все стало «обстоять благополучно».

Но Вы не заметили, Вы проглядели, как тем временем живой дух отлетел от «Золотого Руна». Если Вы оглянетесь назад, Вы можете проследить сами, какая жизнь кипела в редакции первое время и как мало-помалу стала она убывать, как стало у нас пустынно и тихо, как все стали избегать ходить в «Руно», как воцарилось, наконец, сплошное безлюдье, лишь изредка нарушаемое приходом новых лиц, еще не знавших, как дышится в «Руно», или тех, кого приводила иногда вежливость, иногда деловая необходимость.

В «Руно» стали являться либо по делу, либо с короткими официальными визитами. В остальных случаях предпочитали письма и телефон.

Мне было больно это превращение «Руна» в бюрократический саркофаг, ибо в этом саркофаге хоронил я одну за другой мои надежды.

Я пытался бороться с этим омертвлением, но бесплодно. Никому не было охоты ходить в редакцию, чтобы выслушивать от Вас резкую, почти всегда не мотивированную, «начальническую» расценку, где ясно для каждого проступала Ваша некомпетентность. (О, как часто я краснел за Вас!)

Но Вас не печалило это мертвое безлюдье: ведь присутствие людей только нарушало тишину канцелярского склепа.

Вместе с Вашими взглядами на *ведение* журнала стало мне ясным и *Ваше отношение к Искусству вообще*.

Вначале Вам привились, хотя и поверхностно, некоторые элементарные понятия об Искусстве. Но все это быстро стелело. Вы перестали стесняться, и стало очевидным, что Искусство для Вас — пустой звук, слово без содержания, что никакого определенного понимания Искусства и его задач у Вас нет, что занятие им для Вас — один из Ваших многочисленных капризов, неглубоких и скоропреходящих, и что Ваши личные вкусы — случайны, бессистемны, пестры и не под-

даются решительно никакому определению. В этом смысле Вы сами позаботились открыть на себя всем глаза.

В самом деле, какой, например, вывод надо было сделать слушателям из Ваших неоднократных слов, что в один прекрасный день Вам может вдруг, сразу, без причины так “наскучить” “Руно”, что Вы его мгновенно прекратите? А ведь были дни, когда Вы были близки к такому решению, и Вы сознавались в этом не раз и многим лицам.

Какой, далее, вывод надо было делать, слыша, как Вы *один раз* говорите, что Искусство должно служить жизни и быть реальным, а *другой раз* — что оно должно стоять выше жизни и быть символичным? Или, например, что надо было думать, если *сегодня* Вы говорите, что “Руно” работает лишь для культурных читателей, а *завтра* объявляете, что надо писать и помещать вещи только общедоступные, понятные, по Вашему выражению, “всякому прикащику”?

Не любя Искусства истинной любовью, смотря на него как на забаву, как на свою личную прихоть, *Вы и не уважали Искусства.*

И венцом этого неуважения явилась Ваша “идея”, о которой Вы особенно много твердили последнее время: “перевоспитывать”, “учить” всех писателей, участвующих в “Руне”, “требовать” от них, чтоб они писали не тем стилем, какой присущ каждому из них, а “тургеневским” (!) слогом (Вы называете это: “Вернуть литературу ко временам Тургенева”) и притом, *horribile dictu*, на “задаваемые” Вами каждому в отдельности особые темы.

Когда редакция журнала, *не заметив*, что этот журнал поставил на своем знамени Индивидуализм и Свободу Творчества, решается посягнуть на эту Свободу и придумывает какую-то систему писания по рецептам и всесторонней бюрократической опеки над писательской личностью, нельзя назвать это ничем иным, как неуважением к Искусству и насмешкой над той литературной группой, что объединилась вокруг вышеназванных лозунгов.

Не уважая Искусства и Литературы, *Вы не уважали и никого из их представителей.* Веря всего более в силу денег, Вы позволяли себе, не скрывая, выражать самомнительную уверенность, что всех их можно купить “за рубль” и что они будут “предлагаться” Вам, как бы Вы к ним ни относились. Мне не раз было

больно слышать, как чтимые мной и многими имена упоминались с легкомысленным пренебрежением.

Я видел все это. И желанный облик “Руна” бесповоротно умирал в моей душе.

Последняя нить, что еще связывала меня с “Золотым Руном”, была та, что весь этот разлад, все закулисное неустройство почти всей тяжестью ложились до сих пор на меня одного, изливаясь в форме словесных со мной пререканий, не всегда видимых постороннему глазу, а механизм дела все еще удавалось заставлять идти правильным темпом.

Но за последнее время исчезло и это. Вы стали активно, не только на словах, вступаться в расценку внутренних качеств литературного материала и обнаружили явную тенденцию решать безапелляционно. И Ваш образ действий в этом направлении, а равно “преподаваемые” Вами мне при этом “указания” относительно дальнейшего, стали таковыми, что никакой человек, дорожающий достоинством своим и участников журнала, не смог бы оставаться на моем месте безмолвным свидетелем Ваших поступков и исполнителем Ваших планов.

Есть черта, дальше которой идти нельзя ни ради чего. Я мог отдавать Вам мой труд, но я не могу принести в жертву моих верований.

И, оставляя заведование литературной частью “Руна”, я делаю то, что мне предписывает моя совесть и преданность Искусству.

И вот последнее, что я скажу Вам на прощанье. Не знаю, кто решится работать у Вас, если Вы возьмете на себя *смелость* сами, *единолично* вести литературную часть журнала, но знаю твердо, что “Руно” может иметь право на дальнейшее существование лишь при том условии, что, пригласив моим заместителем человека с достаточным литературным опытом, Вы дадите ему *неограниченные* полномочия, а сами сделаетесь только учеником, и притом надолго.

Готовый к услугам

Сергей Соколов»⁹.

Однако остается не вполне понятным, почему именно в этот момент Соколов порывает с Рябушинским. К тому же до нынешнего момента в исследовательский оборот были введены только факты, означающие позицию Соколова, тогда как точка зрения второй из конфликтующих сторон, то есть

Рябушинского, оставалась в тени. А она представляется чрезвычайно любопытной.

Одним из тех молодых писателей, в которых Соколов видел будущее журнала, был известный впоследствии автор романов о Пушкине, а тогда начинающий поэт и прозаик, близкий символистам, — Иван Новиков. Соколов отобрал для журнала его стихотворение, а для тройного седьмого—девятого номера журнала за 1906 год еще и рассказ «В слободе»¹⁰. Живший в Киеве Новиков, находясь вдали от бурно развивавшихся событий, был удивлен, получив в середине июля письмо не от Соколова, а от Рябушинского:

«Многоуважаемый

Иван Алексеевич.

Мимолетно познакомившись с Вами в редакции, я, однако, позволяю писать Вам и отвечать, хотя лично и не получал от Вас запросов. Прочитав Ваши стихотворения и прозу «В слободе», спешу Вам сообщить следующее. Вперед извиняюсь, если буду просто говорить. Ваши стихотворения мне очень нравятся (2 идут <в> № 6). Рассказ Ваш «В слободе» написан сильно. Но первая половина его настолько обрывается, что смысл затемняется и приходится сильно работать, чтобы понять, «что», «где», «как». Позволяю себе просить Вас, чтобы я мог поместить его в тройном №, немного переделать. Мой взгляд на поэзию и прозу следующий. Когда я читаю, я не хочу трудиться. Красота с лазурной мыслью должна легко, без всякого усилия у<но>сить меня вдаль. Простите меня за то, что говорю, это мои убеждения и — так я стремлюсь в «Золотом Руне».

Вас глубоко уважающий

Николай Рябушинский.

P.R. <так!> Ответьте, пожалуйста. Прикладываю рукопись. Если что будет еще, желательно познакомиться, и потому присылайте»¹¹.

Почти одновременно Новиков, отсутствовавший в Киеве, получил и письмо от Соколова, излагавшего свою позицию относительно отставки:

«Многоуважаемый

Иван Алексеевич!

Я сложил с себя ведение «Золотого Руна» и вышел из состава его сотрудников.

Вероятно, Вы получили письмо г. Рябушинского от 5 июля, где он безграмотным языком делал Вам некоторые «педагогические» наставления, как нужно писать.

Прошу Вас ни в какой мере не относить это письмо к моей инициативе, т.к. одной из причин, особенно обостривших мой конфликт с Рябушинским, как раз и было наше резкое расхождение во взглядах на Ваш рассказ “В Слободе”, который я считал очень ценным, он же — “непонятным и нелепым”.

Письмо его к Вам является лишь началом задуманной им затеи, которой потворствовать я, разумеется, отказался, — “учить” писателей писать не тем стилем, какой каждому приущ, а почему-то “тургеневским” слогом.

Прилагаю копию мотивированного отказа, посланного мной Рябушинскому. Она осветит Вам созданное им в журнале положение вещей и открывающиеся из него возможности, а также, думаю, сделает ясным вопрос, в какой мере можно рассчитывать охранить свое достоинство, сотрудничая в журнале, который теперь будет руководиться самим г. Рябушинским непосредственно»¹².

Естественно, молодой писатель был несколько ошеломлен неожиданным для него развитием событий и отвечал параллельно Соколову и Рябушинскому. Письма эти известны нам по черновикам, так как ни архив Соколова, ни архив Рябушинского в целостном виде не сохранились, но смысл позиции молодого писателя они передают весьма выразительно. Приводим их в том порядке, в каком они следуют друг за другом:

«19 июля 1906
Киев

Многоуважаемый

Николай Павлович!

Вчера только что отослал Вам рукописи (“В слободе”, “Дьявол” и стихи) вместе с письмом к Вам, а сегодня получил запрос из редакции с напоминанием о возможно скорой высылке “В слободе”. Из этого я заключаю, что номер журнала теперь уже в печати...

Вместе с тем получил извещение от С.А. Соколова о том, что он слагает с себя ведение “Золотого Руна”. Так как уход его вызван принципиальными соображениями, то, естественно, вывод отсюда тот, что журнал, м<ожет> б<ыть>, будет вестись в ином направлении, чем было до сих пор. Между тем, отдавая свои рукописи в “Золотое Руно”, я, конечно, имел в виду ту его физиономию, которую он принял <так!> с первых же своих номеров. Для меня лично возникает теперь вопрос: чем же будет “Золотое Руно” далее? И [потому

впредь до выяснения этого вопроса^{13]} настоящим своим письмом я покорно прошу новые мои вещи (“Дьявол” и стихи) возвратить по моему адресу обратно. Тройной же номер, куда должно войти “В слободе”, если не ошибаюсь, составлен еще в прежнем, известном уже мне направлении. Очень жалею, что получил извещение от С.А. Соколова лишь после отсылки рукописей и в силу этого затрудняю Вас просьбой об обратной пересылке “Дьявола” и др.

Готовый к услугам

Иван Новиков».

«Многоуважаемый

Сергей Алексеевич!

Получил я, вернувшись из Крыма, письмо от Рябушинского, которое меня несколько удивило. Во-первых, он извещал, что приняты мои стихи и рассказ, т.е. то, что я уже знал от Вас; во-2-х, относительно рассказа он пишет, что первая половина его написана “несколько обрывисто”, и потому он “позволяет себе просить немного переделать” (?), поместит же он его в тройном номере. Я удивился больше всего тому, что пишет мне он, а не Вы, но, не зная совершенно Ваших взаимных отношений, не придавал этому особенного значения и стал перечитывать еще раз рассказ, стараясь быть возможно более придирчивым в отношении его понятности. Действительно, в нем оказалась случайно пропущена одна маленькая фраза: “С парнем стал у застрехи”, и еще одно слово. Кроме того, в 2—3 местах вставил отдельные крохотные словечки, как часто бывает при новом просмотре, но вместе с тем совершенно недоумевал, что же здесь переделывать? Однако прямо так счел неловким написать, написал мягкое письмо и, сославшись на восстановленные пропуски, выразил надежду, что теперь рассказ стал понятнее, объяснив при этом на примере сцены “с парнем у застрехи”, что манера письма в данном случае, по моему мнению, вполне отвечает внутреннему облику рассказа^{14]}.

Ничего не зная о Вашем конфликте, вместе с тем отослал еще другой рассказ “Дьявол” и новые стихи. И вот сегодня получаю Ваше письмо.

Ужасно обидно и грустно и за искусство, которому так больно пришлось столкнуться с грубой жизнью, и за “Золотое Руно” в частности. Вряд ли Рябушинский пригласит лицо “с достаточным литературным опытом” и, главное, даст ему “неограниченные полномочия”, как пишете ему Вы,

а стало быть, и дело, так широко задуманное, погибнет... Тем больше приветствую Вашу мысль о своем журнале. Спасибо Вам за приглашение. Буду очень рад участвовать в нем.

Написал сегодня же, вместе с этим письмом, и Рябушинскому. Пишу, что только что узнал о Вашем уходе из "Руна", и т.к. я знаю "Руно" в прежнем его виде, а Ваш уход носит характер принципиальный, то прошу "Дьявола" и стихи вернуть, ибо нового направления "Руна" я не знаю. Что же касается "В слободе", то в письме от 17 июня, полученном мною в Крыму, Вы писали, что тройной номер Вами уже сформирован. Если это так, то и мой рассказ — первый в "Руне" и единственный, — мне кажется, в нем еще может пойти. Я так условно и написал об этом.

Может быть, скоро буду в Москве, тогда постараюсь побывать у Вас, и м<ожет> б<ыть>, занесу что-нибудь для нового журнала. Удастся ли организовать его?

Ужасно грустная все же история с "Золотым Руном". Спасибо за извещение»¹⁵.

Можно не сомневаться, что подобным же образом реагировали на письма Соколова и другие авторы, привлеченные им в «Золотое руно», которым он отправлял письма приблизительно одинакового содержания: «Я сложил с себя ведение "Золотого Руна" и вышел из состава его сотрудников. Т.к. журнал — таким, как он существовал, организован и создан мной, то, оставляя дело, которое намерен вести самолично г. Рябушинский, я считаю нужным осветить Вам как одному из ближайших сотрудников настоящее положение дел в "Руне", а равно и открывающиеся отсюда возможности»¹⁶.

Однако некоторым сотрудникам — преимущественно из числа молодых и, как казалось, чем-то особо ему обязанных, Соколов писал письма, более резко оценивавшие роль Рябушинского в конфликте. Выше мы уже цитировали извлеченные А.В. Лавровым из писем Соколова к В.Ф. Ходасевичу (которого он впервые напечатал в альманахе «Гриф»), Л.Н. Вилькиной (чья книга находилась в производстве в «Гриффе») и В.А. Зоргенфрею (которого печатал в «Золотом руне») оценки личности Рябушинского. Как мы уже видели, Новикову он объяснял, что Рябушинский злоумышляет против замечательной прозы молодого писателя. Нечто схожее было и в объяснениях, присланных Б.А. Садовскому в письме от 9 июля:

«Рябушинский объявляет, что выведет из журнала "декадентство" и заменит его "здоровой пищей". <...> Для Вас нужно быть особенно настороже, т.к. Ваши стихи были про-

ведены мной в № 6 не без затруднений с г. Рябушинским, а Ваш “Леший”, который мне очень понравился и которого я назначил было в тройной №, встретил такое сопротивление Р<ябушинского>, что он даже хотел было отправить его назад и отложил это намерение лишь под влиянием моего резкого протеста.

Впрочем, возможно, что теперь он опять передумает и вернет Вам его»¹⁷.

И через несколько дней, 13 июля:

«Спасибо от души за письмо и за сочувственные слова. Вы теперь, вероятно, уже получили мое письмо, которое я отправил уже дней пять назад и куда я вложил копию с мотивированного отказа, посланного мной Рябушинскому. <...> Из “Руна” я ушел и как редактор и как сотрудник, ибо считаю, что, раз руководящую роль желает занять сам г. Рябушинский, оставаться там сотрудником и посылать свои вещи на его суд унижительно.

Официально вместо меня не приглашен никто. Фактически, в некоторой *части*, приобрел влияние Курсинский, но он не имеет ни прав, ни полномочий и вообще “состоит” при Ряб<ушинском> почти без голоса, ибо тот объявил, что будет редактором сам. // О Ваших вещах писал уже в I письме и повторяю снова: ясно сказать не могу. Рябуш<инский> Вас вообще не жалует. Из-за “Лешего” вышла крупная ссора у меня с ним. В свое время я настоял, хотя и с трудом, чтоб его оставили для тройного №. Теперь, возможно, вернут.

Со стихами они поделаться не могут ничего: они уже введены в № 6, который теперь выходит, и выбросить их поздно. // Множество народу собирается уходить их “Руна”. Много говорят о бесчестном поступке Ряб<ушинского> с Вальдором, которого он выписал по контракту на 2 года, а теперь, прекратив фр<анцузский> текст со II полугодия, вышвырнул за борт без гроша. Тот подал в Суд — будет скандал»¹⁸.

И все-таки далеко не все авторы, к которым с гневными письмами обращался Соколов, приняли его сторону. Мало того, даже поначалу бывшие на его стороне оказались готовы через некоторое время вернуться в состав сотрудников «Руна». 25 июля Ф. Сологуб писал А.М. Ремизову: «А какие варвары в “Золотом Руне”! Что за дикая странность — не взять для “З<олотого> Р<уна>” хотя бы такой вещи, как “Калечина-Малечина”! И какое неумное невежество — заметить живое слово “чарый” бонбоньерочной этикеткой “чарующий”! Это, конечно, причуда самого Рябушинского. Вам, конечно, известно о выходе из “З<олотого> Р<уна>” Соко-

лова и о том, что литературным отделом заведует ныне сам, и о том, что он намерен учить нас тургеневскому стилю. И когда он сам нас этому научит, тогда мы станем очень хорошими писателями. Но я все-таки предпочел бы видеть Вас таким, каковым Вы были раньше, со всеми Вашими “закорючками”. И потому я думаю, что надо не дожидаться, когда “З<олотое> Р<уно>” станет что-нибудь поправлять, а наперед и решительно оговорить неприкосновенность написанного»¹⁹.

Буквально через два дня Вяч. Иванов сообщал жене: «Курьез. Ряб<ушинский> сказал, что пишет стихи! И сказал одно стих<отворение>, которое так поразительно, что я запомнил его наизусть. Вот оно. Кажется, что страницы “Руна” им украсятся. Если дело пойдет так, придется воздерживаться от сотрудничества. Но нужно ждать *фактов*.

Она идет, как снег идет,
Когда весною тает лед.
Она цветет, как пруд цветет,
Когда трава со дна встает...
Она лежит, как сторожит, —
Обнажена и вся дрожит»²⁰.

Почему же писатели, несмотря на цеховую солидарность и довольно высокие, почти не уступавшие золоторунским гонорары в открытом Соколовым журнале «Перевал», все же не спешили покидать сторону Рябушинского? Думается, причина здесь состоит в том, что односторонняя поддержка Соколова после обнаружения точки зрения Рябушинского была невозможна.

Так, 21 июля он отвечал Новикову на его приведенное нами ранее послание: «Только что получил Ваше письмо с просьбой о возврате “Дьявола” и стихов. Их Вам я и возвращаю, но считаю своим долгом сказать следующее: г. Соколов не мог слагать с себя ведение “Золотого Руна”, так как был просто служащий в моей Редакции, но в бытность мою за границей имел право вести литературные дела. Но обнаружил при наличности свободы бездарное отношение к делу; так как идея искусства близка сердцу моему и принятые формы журнала, в которых я стараюсь совершенствоваться, мне дороги, то я был принужден, указывая на явные факты халатного выбора присылаемых рукописей, намекнуть Соколову, что журнал мой не альманах, а серьезное дело. Он понял мое решение и тактично ушел. Все вышеизложенное

пишу Вам затем, чтобы, прочитав это письмо, Вы опять решились вернуть рукопись для просмотра»²¹.

Здесь вина за расхождение была возложена на самого Соколова, причем в том самом отношении, которое он называл основной причиной разлада — неспособность вести журнал должным образом, превращая его в издание неперiodическое.

Но еще важнее и значительнее, что Рябушинскому удалось склонить на свою сторону некоторых литераторов, с которыми Соколов отношения испортил. И прежде всего это касается четы Мережковских. Как кажется, публикуемое ниже письмо хотя бы отчасти приближает нас к разгадке внезапного расхождения Соколова с Рябушинским. Напомним, что к середине 1906 года Соколов совершенно нетерпимо относился к литературной деятельности Гиппиус. И вот тогда Рябушинский обращается к Д.С. Мережковскому с деловым предложением. Письмо, где это предложение сделано, написано всего лишь за неделю до предпринятого Соколовым демарша и объявляет претензии на создание новой линии журнала, о которой мы узнаем лишь то, что Рябушинский отказывается от дорогостоящего и вызывающего насмешки перевода основных материалов журнала на французский язык, а вместе с тем — приглашает вернуться в журнал Д.С. Мережковского (что было бы, естественно, невозможно без аналогичного возвращения и Гиппиус²²). Не имея прямых подтверждений, мы не можем быть уверены абсолютно, но выглядит более чем вероятным, что, узнав о такой перемене курса, происшедшей не только без его ведома, но и без уведомления, Соколов решительно взбунтовался, порвав отношения с Рябушинским.

«Многоуважаемый

Дмитрий Сергеевич

Пробыв некоторое время во Франции, где я убедился, что франц<узский> перевод пока крайне мало интересует французов, а мне доставляет неимоверный труд, я решил наконец со второй половины года его уничтожить. Получив, т.к. образом <так!> возможность отделиться вполне русской литературе, ничем ее не связывать, обращаюсь к Вам с почтеннейшей просьбой не отказать мне просить Вас дать мне что-нибудь из Ваших вещей. Хотелось бы получить для помещения в одном из 3 №№ последних этого года Вашу статью, а также просить для “Золотого Руна” в будущем одно из больших Ваших произведений беллетристического характера. Я надеюсь, что случайная тень, пробежавшая между

нами, ныне вполне сгладилась, и Вы не откажетесь вновь хорошо относиться к “Золотому Руну” (ко мне) и охотно принимать в нем участие. Вас глубоко уважающий Николай Рябушинский.

Р.Р. Мой поклон Зинаиде Николаевне.

Москва

1906

26 июня»²³.

Трудно сказать, произвело ли это письмо немедленное действие: Мережковский в 1906 году более в «Руне» не печатался, зато в неоднократно фигурировавшем в нашей статье тройном (7/9) номере были опубликованы стихи и «Нет и да» Гиппиус, что было бы вряд ли возможно при начальствовании Соколова. Поскольку этот номер, как он неоднократно писал, не был окончательно сформирован к моменту разрыва с Рябушинским, скорее всего публикация Гиппиус решилась после примирительного письма к Мережковскому. В 10-м номере появилась и статья Д. Философова «Мистический анархизм», заказанная непосредственно Рябушинским, что также вряд ли было бы возможно в присутствии Соколова.

Таким образом, нам представляется, что первоначальной причиной расхождения двух ведущих деятелей «Золотого руна» в июле 1906 года явилась не «наглость капиталиста», а гораздо более сложный комплекс причин. К ним добавилось и то, что вызвавшие инсинуации Соколова рассказы Садовского «Леший» и Новикова «В слободе» спокойно вошли в тройной номер журнала.

К тому же Рябушинский совершил весьма мудрый шаг, попросив помощи у В.Я. Брюсова, что достаточно подробно описано А.В. Лавровым. Мы же позволим себе дополнительно проиллюстрировать редакторско-издательскую позицию Рябушинского двумя его письмами к Ф. Сологубу. Первое из них было написано 7 июля, еще до того, как писатель узнал об уходе Соколова. В нем говорилось:

«Многоуважаемый

Федор Кузьмич!

Не будучи с Вами лично знаком, но имея с Вами до сего времени переписку через посредство С.А. Соколова, а также и ряд Ваших произведений, которые Вы любезно дали “Золотому Руну”, ныне пишу Вам сам лично. Так как С.А. Соколов теперь ничего общего с “Зол<отым> Руном” не имеет и литературный отдел веду отныне я сам, то буду Вас просить и впредь относиться к моему журналу так же, как Вы относились

к нему до сих пор. Желая в отделе литературы с особенной ясностью подчеркнуть художественную ее осмысленность, прошу Вас откликнуться и прислать мне в недалеком будущем рассказ. Так как я в журнале уничтожил французский текст, то получил возможность благодаря этому расширить беллетристический отдел и несколько увеличить гонорар, а именно довести его за рассказы и повести до 180 рублей за лист в 36 т<ысяч> букв. Надеюсь, что Вы не откажетесь и вообще, продолжая наши прежние добрые литературные отношения, предоставлять “Золотому Руну” свои вещи, как-то стихи, статьи и т.п. Жду Вашего любезного ответа.

Глубокоуважающий Вас Николай Рябушинский²⁴.

Как мы уже имели случай видеть ранее, Сологуб не сдался и при предложенном увеличении гонорара чуть ли не в два раза (180 рублей за лист вместо 100: названная Соколовым Новикову сумма в 75 рублей предназначалась «рядовым» писателям). Но повторное письмо Рябушинского от 26 сентября произвело впечатление и на него:

«Многоуважаемый Федор Кузьмич!

Я только что вернулся из-за границы и потому не мог Вам написать раньше, как мне неприятно и странно было узнать, что среди имен Нины Петровской, Ходасевича, Бачинского я встречаю и Ваше имя, которое поддалось и, не разобрав, верит каким-то нелепостям бывшего моего служащего Соколова. Я повторяю: мне больно и ужасно непонятно, что Вы, будучи сотрудником, хорошо расположенным ко мне и к моему журналу “Золотое Руно”, вдруг без всякой на то причины несказанно удивляете своими требованиями. Я буду в скором времени в Петербурге, непременно заеду к Вам, чтобы окончательно выяснить то, что заставляет людей, ни на чем не основываясь, менять не только отношения, но даже собираться приискивать преграды к преодолению таких отношений. Я люблю искусство и отдаюсь ему искренно и честно, я не понимаю интриги, а также и людей, быстро поддающихся этим интригам. Пусть Ваше чуткое сердце подскажет Вам, что Вы были неправы, завязав со мной корреспонденцию ненужную, обостряющую отношения. Думаю, однако, что все это так мелко, так неосновательно, что наши отношения по-старому будут хорошими, мне и “Золотому Руно” Вы будете верить и по-прежнему Ваше сотрудничество будет продолжаться на тех началах, которые Вы сами установили. Вы пишете 2 руб. за строчку, дело не в рублях, а в том, что это Редакция выполнить не может, так как ею установлена норма, одинаковая для всех, и на которую все единогласно

согласились и своим участием поддержали “Золотое Руно”. Еще раз прошу Вас остаться искренним и расположенным сотрудником “Золотого Руна”, и в будущем, зайдя к Вам в Петербурге, мы окончательно выясним эти мелкие недоразумения, так как они мешают жить. Имею возможность прибавить за прозу, как я Вам уже писал раньше, до 180 рублей, но повторяю Вам, я остаюсь искренно Вас уважающий Николай Рябушинский»²⁵.

Как видим, и тут Рябушинский повел себя умно и в то же время порядочно. Не вдаваясь в подробности отношений с Соколовым, он сосредоточивается на общей любви к искусству, в то же время подчеркивая, что запрошенный Сологубом вдвое увеличенный гонорар за стихи является не только отступлением от бескорыстного служения искусству, но еще и нарушением корпоративно выработанных условий сотрудничества. В результате уход Сологуба, о котором Соколов не раз писал (см. выше), оказался мнимым.

Одним словом, в этой игре Рябушинский откровенно победил Соколова, заставив подавляющее большинство сотрудников «Руна» не покидать его или же вернуться. Свидетельством этой победы является, на наш взгляд, и недатированное письмо А.А. Курсинского к А.М. Ремизову, рисующее отношение журнала к своим сотрудникам. Именно этим письмом мы и позволим себе закончить рассказ об интересующем нас эпизоде.

«Многоуважаемый

Алексей Михайлович!

Если не ошибаюсь, это Вы в свое время направили к нам в редакцию молодого поэта Ив. Ал. Новикова.

Этот симпатичный и многообещающий писатель после ухода из редакции г. Соколова счел почему-то нужным затребовать обратно свои рукописи, которые и были ему возвращены Н. Павл. Рябушинским при вполне корректном письме, в котором г. Рябушинский выражал надежду, что Ив. Ал., удовлетворясь его объяснениями инцидента с Соколовым, вернется к работе в “Руно”. На это письмо Ив. Ал. не дал ответа.

В настоящее время г. Рябушинский поручает мне запросить г. Новикова, вернет ли он вещь. Таким образом, я принужден ему поставить ребром вопрос о его будущем участии в журнале. Я написал г. Новикову письмо и, насколько можно было, не будучи навязчивым, старался повлиять на него в том смысле, чтобы он вернулся к добрым отношениям с “Ру-

ном”²⁶. Не становясь судьей между Рябушинским и Соколовым, я могу убежденно лишь сказать, что со стороны первого не было сделано ничего плохого по отношению к Соколову, что заставило бы прочих сотрудников, как и меня, и Вас — выражать протест Рябушинскому своим уходом. Это сознает и сам Соколов, это так и есть на самом деле.

Поэтому, веря в будущее “Руна” и интересуясь его успехом, и не желая, чтобы оно потеряло без всякой причины такого интересного участника, как Ив. Ал. Новиков, а также думая, что и ему было бы лучше не начинать литературную карьеру с безосновательных разрывов с редакциями, обращаюсь к Вам с просьбой, если Вы имеете влияние на него, черкнуть ему от себя несколько слов, которые посодействовали бы мне в достижении моей цели — предания инцидента забвению и восстановлению старых добрых отношений. Иначе — как ни горько, но, признав право на маленький каприз за Ив. Алексеевичем, я должен буду признать такое же право и за Рябушинским, и отношения будут прерваны навсегда.

Уважающий Вас

А. Курсинский.

P.S. Письмо это — плод моей личной инициативы, и мне думается, что до поры о нем лучше не знать ни г. Новикову, ни г. Рябушинскому. Пусть и Ваше письмо к Новикову носит такой же характер. Вернее”²⁷.

2

Обращение ко второму эпизоду отчасти вызвано нашим собственным недосмотром. Комментируя совместно с С.В. Шумихиным дневник М.А. Кузмина, мы в примечании к записи от 22 августа 1907 года, где Кузмин пишет: «Письмо от Рябушинского, смешное до трогательности. <...> Рябушинский пишет, что человек с черными глазами, духами по всем направлениям не может делать некрасивых поступков, и вдруг бойкот и т.п.», — говорили: «Письмо от Н.П. Рябушинского неизвестно»²⁸. Меж тем письмо это сохранилось и находится в РГАЛИ, только отколовшись от основного фонда переписки Кузмина, — в коллекции Я.Е. Тарнопольского.

Несмотря на то что Кузмин вполне адекватно передает и содержание письма, и свою на него реакцию, публикация полного текста помогает прояснить некоторые существенные моменты в отношениях Кузмина и «Золотого руна».

Напомним основные вехи из истории этих взаимоотношений.

Впервые имя Рябушинского появляется в дневнике Кузмина еще до того, как стал выходить журнал. 30 ноября 1905 года в Петербурге состоялось собрание, где обсуждались грядущие перспективы издания. А.М. Ремизов записал в дневнике, опубликованном еще при жизни: «Собрание “Золотого Руна”. С.А. Соколов-Кречетов (“Гриф”), Тароватый (“Искусство”) — это главные. А проч. — Блок, Сологуб, Мережковский, Кондратьев, Дымов и Бакст. Издатель же Н.П. Рябушинский, но его не было»²⁹. От кого-то из бывших на этом собрании Кузмин узнал о возможностях роскошно задуманного журнала и записал в дневнике 25 декабря: «Я хотел бы пристроиться в “Руно”» (с. 87), повторяя те же слова еще два дня подряд. Совершенно явно, что здесь имеется в виду судьба повести (или романа, как его называл сам Кузмин) «Крылья», только что завершенной и вызвавшей бурные восторги у кружка друзей. Однако «Крылья» напечатать в «Руне» так и не удалось, равно как не осуществились и некоторые другие планы на сотрудничество. Так, во время пребывания в Москве в январе 1907 года Кузмин общался с Рябушинским и с редактором литературного отдела А.А. Курсинским, о чем оставил запись в дневнике: «Был у Рябушинского <...> В “Руне” будет ругательная статья Розанова обо мне и Валерии Яковлевиче»³⁰. Рябуш<инский> и особенно Курсинский говорят, что после этой статьи им неудобно помещать мою “Прерв<анную> повесть”³¹. Рябушинский все старался смягчить и замазать и спорил с Курсинским, а тот безбожно, забито и уязвлено нес свое. Рябушинский хотел бы издать мою книгу, хоть бы “Занятную книгу любовных и трагич<еских> приключений”³², дал мне свою исповедь³³, звал приезжать в Москву» (с. 314). Однако посланная в журнал пантомима «Два пастуха и нимфа в хижине» по душе не пришлась, что и было отмечено в дневнике: «Из “Руно” “2 пастухов” мне вернули» (с. 334).

Отчасти именно на этом играл секретарь журнала «Весы» М.Ф. Ликиардопуло, когда писал Кузмину 1 июня 1907 года: «Т<ак> к<ак> надежд на возобновление “Руна” в прежнем его виде, по-видимому, нет никаких и ввиду слухов о появлении в след<ующем> № “Руна” (если он появится) весьма бранной статьи (написанной Рябушинским пополам с Тастевеном) против “Весов” и, кажется, Брюсова в частности,— небольшая группа москвичей: Брюсов, Балтрушайтис, Белый, я и Сергей Соловьев, а также, по всей вероятности, З. Гиппиус — решили демонстративно выйти из состава сотрудников “З<олотого> Р<уна>”. Т<ак> к<ак> Вы не мало подвергались

“немилости” Рябушинского и ввиду того, что надежд на возобновление беллетристики в прежнем своем виде — нет, то, может быть, и Вы к нам примкнете? Если согласны, то уполномочьте или меня, или В.Я. Брюсова в случае нашего коллективного ухода из “Руна” присоединить и Ваше имя»³⁴.

Тогда, в июне, коллективный выход не состоялся. Однако в августе этот демарш был предпринят. Подробно история его изложена А.В. Лавровым в не раз упоминавшейся статье. Кузмин уже в начале августа получает неизвестное нам письмо от М.Ф. Ликиардопуло, а вслед за этим и от В.Я. Брюсова, после чего 5 августа соглашается уйти из числа сотрудников «Руна», за что его горячо благодарил Ликиардопуло: «Ваше письмо меня бесконечно обрадовало, но должен признаться — я именно и ждал от Вас такой ответ. Мы никогда не сомневались в том, что Вы наш, но за последнее время нам пришлось не раз ошибиться, вдруг открыв, что люди, которых мы привыкли считать своими, — становились нашими противниками. И я лично более всех отстаивавший Вашу верность “Весам” вызвался получить от Вас определенное, окончательное заявление <...> Сегодня мы получили согласие на коллективный выход от Мережковского и З. Гиппиус, т<ак> ч<то> составляется большая группа: 2 Мережковских, Брюсов, Балтрушайтис, Соловьев, я и, надеюсь, Вы. Если Вы сейчас рассчитались с Рябушинским и согласны присоединиться к нашей демонстрации, то, пожалуйста, пошлите или прямо в “Руно” (или нам, а мы передадим со всеми остальными, одновременно) заявление о Вашем выходе, и уполномочьте нас присоединить Вашу подпись к различным заметкам и письмам, которые мы пошлем в разные газеты»³⁵. 21 и 22 августа в московской газете «Столичное утро» появились два коллективных письма — сначала о выходе из числа сотрудников «Золотого руна» Мережковских и Брюсова, а на следующий день — Ю. Балтрушайтиса, Кузмина и Ликиардопуло.

Однако вместе с тем Кузмин заранее известил Рябушинского о намерении присоединить свою подпись к открытому письму и в самый день публикации его получил публикуемый нами далее ответ³⁶. Известно, что в тот же самый день Кузмин отвечал Рябушинскому, но содержания этого ответа мы не знаем. Судя по всему, в нем содержалось если не прямое согласие продолжать участие, то, во всяком случае, вести об этом переговоры.

С чем это могло быть связано? Почему Кузмин, клятвенно заверявший «Весы» и его руководителей в своей твердости,

пошел на попятный? Конечно, прежде всего с необходимостью не только печататься, что после первых успехов было не столь уж и трудно, но и получать за это солидные гонорары, которые «Золотое руно» охотно платило. Но можно полагать, что отчасти дело было еще и в вышеприведенной характеристике письма от Рябушинского — «смешное до трогательности». С давних времен Кузмин испытывал пристрастие к старообрядцам, и внимание со стороны столь видного их представителя не могло его не занимать. Да и странно выглядящий на теперешний вкус эстетизм Рябушинского свидетельствовал о том, что этот человек принадлежал к типу людей, Кузмину интересных и входивших в его окружение.

В самом начале сентября Рябушинский был в Петербурге. 2 сентября он встречался с Кузминым: «Просидел 1 ч. 20 м., очень любезен и т.д., заказал мой портрет Сомову. Просил меня стихов о Венецианове» (с. 397), что свидетельствовало о возобновлении отношений. Впрочем, возвращение Кузмина в «Руно» на некоторое время пытались замаскировать: в том самом «венециановском» номере «Золотого руна», где были напечатаны и заказанное Рябушинским стихотворение «В старые годы», и повесть «Тень Филлиды», следовало примечание от редакции: «Помещаемые в текущем № с разрешения г. Кузмина произведения были приняты до выхода автора из числа сотрудников»³⁷, а имени его не было среди тех, кто вернулся в состав сотрудников³⁸. Официальное возвращение Кузмина произошло в июле 1908 года, о чем упоминается в недатированном письме Г.Э. Тастевена, секретаря «Золотого руна», к Г.И. Чулкову: «Кузмин принципиально возобновляет сотрудничество. Он уже прислал цикл стихов с любезным письмом Николаю Павловичу, где заявляет, что его решение возобновить сотрудничество в «Руно» *неизменно*»³⁹.

Виделись ли Кузмин с Рябушинским еще и в середине сентября 1907 года, мы не знаем, как не знаем их обмена письмами 11 сентября. Но и данное письмо, публикуемое по автографу (рукой переписчика) на бумаге журнала «Золотое руно» (РГАЛИ. Ф. 2571. Оп. 1. Ед. хр. 326), свидетельствует о существенных оттенках важного для истории журнала эпизода.

Н.П. Рябушинский — М.А. Кузмину

«Многоуважаемый

Михаил Алексеевич!

Ваше письмо получил, помечено оно 9 августом, а сегодня 18, оно шло долго и вызывает во мне некоторые подозрения,

что Вы участник бойкота, слепо повинующийся “Весам”. В моей памяти не прошли впечатления о Вашей черной голове, а обоняние не вполне освободилось от аромата Ваших сладких духов, и вдруг... Бойкот, фанатистический <так!>, отрешительный без всяких поводов и доводов, без целей и искренности. Что-то страшно несовместимое, но жизнь учит нас быть вечно готовыми воспринимать фокусы некоторых, смешные вещи других. Повторяю, человек, у которого черные глаза, духи по всем направлениям, тонкое белье, не может не быть некрасивым <так!>; Ваше письмо нелюбезно, а потому и некрасиво: у меня — Ваша рукопись, которая уже в наборе и печатается для № 7⁴⁰. Мне кажется, у Вас нет юридических прав ее взять, но если Вы будете просить ее вернуть, я ее верну, еще раз подчеркнув Ваш некрасивый поступок. Все мною сказано искренно, ответьте мне так же искренно, были ли у Вас серьезные причины уходить. Не ответите — будет также некрасиво.

Искренне Вас уважающий

Николай Рябушинский».

3

В третьем номере журнала «Весы» за 1907 год Андрей Белый (за подписью «Борис Бугаев») напечатал очередную, шестую статью из цикла «На перевале», озаглавленную «Против музыки». Не ставя своей задачей подробно разбирать взгляды Белого на музыку в их целостности и эволюции, сосредоточимся лишь на том, как эта статья оказалась связана с полемикой вокруг «Золотого руна» — журнала, обладавшего выдающимся умением постоянно оказываться в центре каких-либо скандалов.

В пятом номере «Руна» Белому статьей «Борис Бугаев против музыки» ответил Вольфинг — под этим псевдонимом, как было достаточно хорошо известно, скрывался «старинный друг» Белого Эмилий Карлович Метнер. Сразу видно было, что статья Белого его очень задела: ответ датирован июнем 1907 года, к тому же местом написания означен Мюнхен, что свидетельствовало о крайней спешке в написании и публикации.

Об этом говорит и письмо Метнера к Белому от 9 июня: «Дорогой Борис Николаевич! Только что Ваше стихотворение (*последнее* из группы «Эпитафии») успело меня тронуть своею правдою глубинною и простотою (а Колю *впервые* побудило писать на Ваш текст), как пришла книжка «Весов»

с перевальной статью против музыки. — *Теоретически* я не только понимаю Вас, но, отчасти, даже и предчувствовал Ваше *апостатство*, предчувствовал, когда еще читал в конце 1903 г. Вашу статью о Теургии и писал Вам письмо-возражение на нее. — *Практически* как Э.К.М., как Ваш друг я не могу помириться с этим, принять это; очень уж далеко вы теперь ушли от меня. Все наше сближение, вся наша дружба недаром сопровождалась непременно одним фатальным элементом: мы постоянно разъезжались; теперь я *стал* писать в “Руне” (и *вынужден* писать, чтобы зарабатывать что-н<и-будь>), а Вы *ушли* из “Руна” от плюхающегося в кресло первого ряда и совершающего автомобильные путешествия буржуа Рябушинского»⁴¹. Этим письмом (мы привели только его начало) сразу обнаруживается внешняя причина дальнейшего конфликта.

Метнер имеет в виду следующие обстоятельства. 16 марта 1907 года из журнала ушел А.А. Курсинский, фактически ведавший делами литературного отдела «Золотого руна». Причины выхода он весьма сдержанно объяснил в «Письме в редакцию» газеты «Утро»⁴², а более откровенно — в письме к С.А. Полякову, которого просил взять на себя хлопоты по организации третейского суда между ним и Рябушинским: «В течение последнего месяца между мной и членом редакции журнала “Золотое Руно”, заведующим лит<ературным> отд<елом> и издателем этого журнала г. Н.П. Рябушинским установились весьма странные и трудно мотивируемые отношения. Не выражая мне неудовольствия по поводу ведения мною литературного отдела в его журнале, не предлагая мне оставить службу ввиду предрешенного упразднения этого отдела, г. Рябушинский, в то время, как я по-прежнему продолжал добросовестно исполнять свои обязанности, сначала прекратил со мною всякие совещания о делах, касающихся журнала, затем прекратил всякие разговоры вообще, словно совершенно не замечал моего присутствия в редакции, и, наконец, довел свою невнимательность ко мне до явно оскорбительного отношения, выразившегося в том, что 15 марта, уходя из редакции и прощаясь с присутствующими, обошел меня и не подал мне руки. Не преминув объяснить это рассеянностью, я на другой день снова явился на службу, как оказалось, лишь для того, чтобы категорически убедиться, что неподавание мне руки введено г. Рябушинским в систему своеобразного со мною обращения. В этот день, в момент входа г. Рябушинского в редакцию, я сидел в ней, беседа с

сотрудником г. Бугаевым в двух шагах от завед<ующего> худ<ожественным> отд<елом> г. Милиоти. При входе г. Рябушинского я поднялся с кресла и сделал обычный поклон. Г. Рябушинский, пожав руку гг. Бугаеву и Милиоти, мне руки не подал и на поклон не ответил. После этого мне не оставалось ничего более, как, передав дела товарищу по редакции г. Милиоти, покинуть ее помещение, чтобы никогда более в него не возвращаться. <...> ряд соображений убеждает меня, что все приемы оскорбительного отношения ко мне со стороны г. Рябушинского вплоть до демонстративного неподавания руки, преследовали определенную цель. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить следующие факты.

1) Г. Рябушинский заявил в редакции о своем решении литературный отдел упразднить, откуда следует, что работа моя в редакции больше не нужна.

2) Г. Рябушинским 3 марта была мне сказана фраза: “Я не люблю отказывать сотрудникам, я люблю, чтобы меня предупреждали”.

3) Оскорбительная невнимательность, доведенная до неподания руки, неизбежно должна вызвать разрыв и уход оскорбляемого.

Ergo, целью было достигнуть моего ухода из редакции. <...>

В сентябре 1906 г<ода> г. Рябушинский предложил мне оставить занимаемую мною должность штатного преподавателя в кадетском корпусе и всецело посвятить свои силы его журналу, гарантируя мне своим словом, что если ранее 1908 года журнал прекратит свое существование или моя работа окажется ненужной, я буду вознагражден полностью за весь 1907 год. При этом г. Рябушинский провел интересную параллель: “Если я позаботился о Вальдоре (оставшемся без работы с прекращением французского текста переводчике, получившем от г. Р<ябушинского> неустойки 1500 р. — У г. Вальдора был письменный контракт), то неужели я оставляю Вас на произвол судьбы?”

Итак, с увольнением меня от службы за прекращением литературного отдела г. Рябушинскому пришлось бы, дорожа своим нравственным обязательством, уплатить мне неустойку в размере жалования за 10 месяцев, т.е. 2000 руб.

В случае же моего добровольного выхода из состава редакции “Руна” г. Рябушинский, естественно, был бы освобожден от каких бы то ни было непроизводительных расходов, связанных с фактом упразднения отдела»⁴³.

После непродолжительного разбирательства Рябушинский был вынужден извиниться перед Курсинским⁴⁴, но никакого третейского суда не состоялось и попытка получить с Рябушинского деньги ничем, насколько мы знаем, не закончилась. Но в конце марта или начале апреля о своем намерении демонстративно выйти из числа сотрудников «Руна» заявил Андрей Белый. Правда, о его намерениях мы узнаем не напрямую, а по отражениям — письмам корреспондентов к нему. Судя по всему, около 10 апреля он написал письмо новому секретарю «Руна» Г.Э Тастевену и 12-го числа получил от него ответ:

«Глубокоуважаемый Борис Николаевич!

Обращаясь к Вам еще раз с личной просьбой отложить Ваш официальный выход из «Руна» до приезда Н.П. Рябушинского.

Как выяснилось при нашей беседе, главным мотивом Вашего ухода из «Руна» является опасение, что теперь в журнале воцарится личное усмотрение. Между тем, присутствие мое и В.Д. Милиоти может служить твердым ручательством, что именно теперь в «Руне» открылась полная возможность свободной и систематической работы, не стесняемой никакими посторонними политическими и другими соображениями. Единственно уверенность в возможности создать орган с яркой идейной физиономией побуждает меня оставаться в «Руне». Я думаю, у Вас есть некоторое представление о моей идейной физиономии, и Вы можете быть твердо уверенным, что ни малейшего компромисса в этой области не будет допущено.

Борис Николаевич! я не верю, чтоб у Вас была идейная общность с «Перевалом», этим органом того самодовлеющего эстетического квиетизма (сдобренного еще крикливой радикальной фразеологией), против которого Вы так страстно и смело восставали. Мне кажется, что лишь отсутствие другого органа Вас сближает с ним, а между тем именно теперь открывается возможность сделать из «Золотого Руна» такой орган.

Во всяком случае, будьте уверены, дорогой Борис Николаевич, что совершенно независимо от Вашего участия в «Руне» я сохраняю самое светлое воспоминание о нашем знакомстве, которое, надеюсь, не будет прервано, хотя бы и моим надеждам о возрождении «Руна» при Вашем участии и было не суждено сбыться.

Искренне Вас уважающий и преданный

Г. Тастевен»⁴⁵.

Однако Белый на уговоры не поддался, и в дело вмешался Рябушинский, который, вернувшись из-за границы, писал ему:

«Многоуважаемый Борис Николаевич!

Смешно и грустно, — вот какими словами можно разделить нашу жизнь. Получил за границей письмо Генриха Эдмундовича, в котором он мне писал, что Вы уходите из “Руна”, уходите вскоре после моего отъезда за границу, не обменявшись со мной мнениями относительно того, что могло быть причиной охлаждения и даже ухода. Теперь, когда я приехал и когда нам можно увидеться (а увидеться мы можем, так как мы не в ссоре, — хотя мы и люди), мне было бы чрезвычайно отраднo сговориться с Вами, одним словом, выяснить то, что ясно Вам, а не ясно мне. Если бы Вам не было трудно зайти в редакцию завтра в четыре или в час (мы могли бы позавтракать вместе), я был бы Вам очень благодарен. Дайте, пожалуйста, ответ.

Вас искренне уважающий

Николай Рябушинский»⁴⁶.

Однако и тут Белый остался непреклонен. Уже 24 апреля он написал Д.В. Философову: «Ушел я из “Зол<отого> Руна” вследствие скверной выходки Рябушинского против Курсинского. Если участвую в “Перевале”, то только денег ради, а потом в “Перевале” хоть и глупые, то, во всяком случае, честные люди, а в “Руне” нет и этой честности»⁴⁷.

Метнер же, только с последнего номера за 1906 год начавший постоянное и активное сотрудничество с «Золотым руном», не был готов с ним расстаться; мало того, «Руно» было фактически единственным изданием, где он мог систематически печататься, получая к тому же — что было для него немаловажным — за это солидный гонорар. Но к полемической статье против Белого он обратился, презрев внешние обстоятельства, хотя постарался быть максимально корректным. 23 июня 1907 года он посылает на адрес Эллиса открытку, прося передать ее Белому: «Писал Вам на Арбат; не получил ответа. А письмо было деловое. Теперь прошу Вас немедленно уведомить Арс<ения> Ник<олаевича> Корещенко в редакцию “Руна”, что Вы ничего не имеете против раскрытия Вашего псевдонима в статье Вольфинга. Сделайте это скорее, а то будет поздно, и я подумаю, что Вы или в самом деле считаете Ваш псевдоним — тайной, или хотите лишить Вольфинга идеального и материального удовлетворения от его статьи»⁴⁸. Белый, однако, не отвечал и дождался еще одного письма, на этот раз от Г. Тастевена:

«Глубокоуважаемый Борис Николаевич!

Э.К. Медтнер <так!> написал возражение против Вашей статьи «о музыке» в № 3 «Весов»; он очень просил перед напечатанием узнать, не будете ли Вы иметь ничего против того, что он отождествляет «Андрея Белого» с Бугаевым. Статью мы не будем печатать до получения Вашего ответа, который надеемся получить вскоре.

Остаюсь с искренним уважением

Г. Тастевен.

Москва, 16 июня

1907 г.»⁴⁹.

Сразу же после выхода номера тот же Тастевен написал Белому: «...спешу отправить Вам пока единственный редакционный экземпляр № 5, который при первой возможности заменим новым. Ждем Ваше возражение для № 6, который почти готов к печати. Ввиду ограниченности места очень просил бы Вас определить приблизительный размер Вашей статьи...»⁵⁰.

О дальнейших событиях повествует ряд писем в редакции московских газет⁵¹, однако, как кажется, интереснее будет воссоздание хода событий на основании переписки. О первоначальных своих импульсах Белый подробно рассказал в письме к Метнеру от 23 августа: «Приехав в Москву, я встретился на бульваре с Тастевеном, который сообщил мне о размере Вашей статьи, о том, что № вышел, говорил о том, что журнал меняется, что в журнале будут серьезные статьи, посвященные гносеологическому взгляду на искусство. Я, имея в виду помимо спешного ответа, написание статьи, в которой собирался разобрать нашу полемику, имел неосторожность сказать, что <в> серьезно обставленном журнале я мог бы работать, если бы Ряб<ушинский> не врывался со своим «хамством». Оба мы смеялись над Рябушинским (ведь ушел я 1) из-за оскорбления Рябушинского, нанесенного Курсинскому; 2) из-за того, что нам, сотрудникам, объявили с высоты престола об изменении направления журнала). Так мы поговорили, не предпреляя формального моего возвращения в журнал. Пришел домой, получаю «Руно»: в восторге от Вашей статьи, но вижу настоятельную необходимость ответить Вам на страницах «Руна», имея в виду, что статья, написанная столь блестяще, намекает на многое, о чем мы лично говорили, говорит о моем кризисе, касается моей личности (эстетической) — но личности: и я хочу внести своим объяснением ряд поправок. Телефонировую в «Руно»; отвеча-

ют: «Статья нужна послезавтра: журнал выходит». Пишу моментально. Потом читаю «Руно». Вижу — Ваша статья единственное, что ценно: журнал наполнен вздором, выходки «Эмпирика» против «Весов», которые теперь составляют Брюсов, я, Эллис, т.е. выходки против нас, вздор Блока о «реалистах», «меледа» Иванова о «гы-гы-гы» русского мужичка в греческом хитоне, соборно предающегося педерастии; вижу: нет, не могу сотрудничать во враждебном лагере; лечу говорить с Брюсовым и Эллисом. Выработываем ультиматум «Руно»: 1) устранение Рябушинского, «конституция» «Руна»; 2) права *«вето»* на статьи о литературе (мера против Петербурга). Пишу письмо Тастевену; посылаю *письмо* в Редакцию. Тастевен прилетает: говорит уклончиво, но сдается (*письмо*, вероятно, мое он уничтожил); Тастевен соглашается со многим, о чем я говорил. Я думаю, что говорит он как уполномоченный Рябушинского. Извещаю Брюсова, что «Руно» сдается. Но Рябушинский *все* отвергает (о *письме* молчат)⁵².

Трудно представить, чтобы Белый не отдавал себе отчета в невозможности описываемых им как реально предположенные мер: он уже имел возможность убедиться, что Рябушинский стремится к полновластному царению в журнале и ни на какую «конституцию» и право вето для любых сотрудников согласиться не может. Поэтому мы оставляем в стороне вопрос о его искренности и двигаемся далее.

31 июля Тастевен отправляет Белому письмо, в котором говорит о совершенно неожиданных для того вещах, явно выходящих за границы литературной этики:

«Глубокоуважаемый Борис Николаевич!

При нашей личной беседе с Вами я совершенно забыл коснуться одного вопроса, от решения которого зависит дальнейшее определение отношений между «Руном» и Вами. Согласны ли Вы на то, чтобы мы вновь включили Ваше имя в число сотрудников? Этим формальным актом вежливости Вы, нисколько не предопределяя вопроса о формах Вашего активного участия, показали бы, что *принципиально* (не практически) считаете возможным Ваше участие в «Руне». Если же Вы в этом откажете, показывая, что не считаете *принципиально* возможным участие в нем, то, я полагаю, Вы сами согласитесь, вопрос о помещении Вашей статьи отпадает, равно как и Ваши ссылки на литературную этику. В ожидании Вашего ответа

Остаюсь с искренним уважением
Г. Тастевен»⁵³.

Можно не сомневаться, что ответное письмо Белого было чрезвычайно гневным, но оно, вероятнее всего, не сохранилось (о чем, как вообще об утрате архива Тастевена, остается горько сожалеть), но сохранился ответ Тастевена на это послание:

«Глубокоуважаемый Борис Николаевич!

Я употребляю все усилия, чтобы Ваше “письмо” было напечатано независимо от всяких условий, хотя, по правде сказать, Ваше письмо есть *полемиическая статья*, в которой есть выходки против известных течений, поэтому Ваши ссылки на “самодурство” и другие страшные слова сами собою отпадают.

Меня удивляют Ваши отношения к “Руно”: при Вашем выходе из него Вы ссылались на пример Чулкова и Бунина, теперь Вы опять прячетесь за Валерия Яковлевича, когда гораздо искреннее было бы прямо высказать Ваши истинные мотивы. Оставаясь более года сотрудником “Золотого Руна” и имея вполне время оценить физиономию его, Вы только теперь, когда “Руно” принимает идейную физиономию, Вам неприятную, произносите жалкие слова о компромиссе и ударяетесь в сентиментальный гражданский пафос, говоря о “капиталистической лапе” и о “Золотом Руно” как угрозе для культуры.

Теперь в “Золотом Руно” есть люди ищущие и стремящиеся, которые не допустят компромиссов, и с любовью относящиеся к идейной физиономии журнала, и Ваши указания на то, что идейное значение известной группы равно нулю, есть только попытка повлиять на нас.

“Золотое Руно” действительно желает сделаться серьезным, *не эклектическим* органом, где не будет “гетерономии ценностей”, и я верю в это, иначе не оставался бы ни минуты. Ваше участие как одного из наиболее глубоких мыслителей было бы для нас теперь чрезвычайно важным, и поэтому, пренебрегая всеми Вашими оскорбительными замечаниями, мы с радостью примем Ваше сотрудничество, если только Вы не поставите совершенно неприемлемых ни для какой редакции в мире условий.

Очень жалею, что Вы в пылу спора сочли нужным коснуться моей этической физиономии, при всем глубоком уважении к Вам как художнику и философу не могу признать за Вами этого права и вижу в этом попытку произвести на меня давление.

Вы говорите, что весь цвет идейной аристократии окажется среди сознательного пролетариата, я думаю, что это не так:

иные из них, вероятно, уйдут в катакомбы. Затем, мне кажется, пролетариат сам, верно, отличит своих истинных друзей от сентиментальных его апологетов.

Окончательный ответ относительно Вашей статьи будет дан сегодня.

Примите уверение в моем искреннем почтении.

Г. Тастевен»⁵⁴.

Как и обещал, ответ он дал на следующий день:

«Редакция не находит возможным поместить Ваше письмо в № 6 по следующим соображениям:

1) Письмо Ваше есть *полемическая статья*, которая составляет прямое развитие Ваших взглядов, выраженных в помещенных в “Весак” статьях, с которыми тесно связано. Ввиду того, что статья, против которой возражал Метнер, появилась не у нас, а в “Весак”, гораздо естественнее, чтобы Ваша статья появилась именно в этом органе, согласно Вашему первоначальному намерению.

2) Редакция затрудняется поместить Ваше письмо, так как в нем, кроме возражений Метнеру, есть тенденция, враждебная “Золотому Руно” и идеям, ему близким, и Редакция не может уподобиться унтер-офицерской вдове.

3) Ваша ссылка на статьи закона, которой Вы хотите подкрепить вескость Ваших “требований” и произвести давление на нас, совершенно непонятна: закон говорит о случаях, когда затронуто доброе имя и честь известного лица, чего, разумеется, нет в данном случае.

4) Помещение Вашего письма в журнале, к которому Вы относитесь настолько отрицательно, что называете его трупом, не может быть Вам желательным.

5) Ни этические, ни юридические соображения, приводимые Вами, таким образом, лишены основания <так!>, тогда как Редакция “Весов” *этически обязана* напечатать Вашу статью.

Ввиду всех вышеуказанных соображений, Редакция возвращает Вам Ваше “письмо”»⁵⁵.

Эти обстоятельства вынудили Белого решительно реагировать. Как кажется, он был уверен, что сам определяет ход событий, однако Метнер подозревал за всем последовавшим злую волю Брюсова. Во вполне проходной фразе из письма Белого: «Мне говорит Брюсов, что если я напечатаю протест в газетах, это послужит формальным поводом к его выходу: уйдут Мережковские, Кузмин, Балтрушайтис и др.»⁵⁶, — он подчеркивает фамилию Брюсова особенно решительно, а в ответном письме говорит: «Все участие в этом деле Брюсова,

его советы мне *крайне антипатичны*; тут чувствуется такой эгоизм, такое равнодушие к интересам лиц и близких и далеких, ему надо похерить “*Руно*”, и он пользуется всем для этого; он страшно умен и с большой выдержкой человек; он пользуется этим положением не для добрых советов своим сотрудникам, а для сохранения среди них своего господствующего положения; под предлогом свободы печатает в “*Весах*” Ваши “истерики”, как Вы их сами называете, и массу кривляний, ломаний других скорпионщиков, а сам, помещая свои фундаментальные вещи, смотрит на все другие страницы “*Весов*” с улыбкою превосходства, говоря про себя: катитесь, голубчики, вниз, создавайте мне выгодную раму из ваших писаний для моего огненного ангела... Дай Бог, чтоб я был не прав, думая так о Брюсове! Чем-то слишком литературским веет ото всей “идейной” борьбы; и сколько во всем этом замешано “личного”»⁵⁷.

Вероятнее всего, Метнер был прав. Во время весенних перипетий с Курсинским, о которых мы рассказывали, Брюсов допустил тактическую ошибку: он был уверен, что «Золотое руно» упразднит литературный отдел, а то и вовсе закроется, потому публичная дискредитация журнала-соперника представлялась ему излишней. Теперь же можно было отыграться, хотя бы частично, и Брюсов организовал выход из «Золотого руна» Мережковских, Балтрушайтиса, Кузмина, ушел и сам. Впрочем, об этом эпизоде мы уже имели случай рассказать⁵⁸. Но по большому счету Метнера волновало совсем иное.

30 августа (нового стиля) он отправил Белому письмо из Веймара, которое имеет смысл процитировать в довольно большом объеме, поскольку именно в нем излагаются причины, повлекшие за собою раздор между друзьями, заглаживать который пришлось не только им самим, но и друзьям. Итак, Метнер писал: «...очень уж огорчили меня вырезки из газеты, присланные мне “*Руном*” с предложением написать свое мнение о конфликте. Анюта благоразумно не переправляла мне в Мюнхен этих документов, не желая расстраивать меня. Но теперь... они произвели свое подавляющее действие на меня! *Ужасно*. — Конечно, я ответил редакции “*Руна*” уклончиво. Но все-таки нельзя же в самом деле остаться мне безгласным. Что Вы наделали? — *Раньше всего Вы сами виноваты, что моя статья напечатана*. Я писал Вам, спрашивая Вас, как поступить. Обещал прислать Вам свое возражение на статью и письмо-возражение на “*Теургию*” для просмотра; предлагал, если можно, поместить в “*Весах*”, чтобы наша,

не только "идейная", но и идеальная в благороднейшем смысле полемика не смешивалась с грязью слишком человеческих отношений между конкурирующими литературными журналами. Вы молчали; время шло; "*Руно*" ожидало моей статьи; я решился отправить ее помимо Вашей личной редакции или, вернее, цензуры ее. Я надеялся, что Вы вполне поймете беспристрастность моего ответа. <...> Судьей между нами может быть только тот, кто не знает лично ни меня, ни Вас, но кто знает Ваши статьи от "*Теургии*" до "*Против Музыки*" хотя бы так, как знаю их я. Нет ни одного слова, ни одной мысли в моей статье, которая не могла бы быть иллюстрирована выдержками из Ваших работ. <...> Сейчас я перечитал свою статью и смело утверждаю, что в ней нет ничего, как Вы пишете, "*основывающегося исключительно (!?) на данных, почерпнутых из личного знакомства*". — Я "заглянул в Вашу душу"; но мой психологический анализ покоится только на данных Ваших работ. Возможно, что мне это удалось сделать так, как я сделал, благодаря личному знакомству, но ведь и обратно — наши личные отношения сложились так, а не иначе, благодаря тому, что Вы писали именно так, как Вы писали, а не иначе, что Вы в своих произведениях были большею частью самим собою, *таким, каким я Вас полюбил*. Теперь посмотрите, что Вы со мною сделали. Всякий обыватель, прочтя письма, помещенные в газетах, скажет себе: "Хотя я не понимаю ничего из того, что пишет этот декадент Андрей Белый, но все же он — знаменитость; ну, понятно, что маленький декадентик, какой-то Вольфинг, втерся в доверие и дружбу к Белому, соблазнил его к переписке, а затем, когда началась из-за каких-то мистических анархистов и соборных индивидуалистов никому не понятная полемика между двумя символистскими журналами, Вольфинг взял да и воспользовался данными, почерпнутыми из личного знакомства, в своей полемической статье; и журналу своему услугу оказал, отхлестав знаменитость, и пятачки ни за что ни про что нажил". Вот *вердикт присяжных читателей газет*, который мне будет вынесен благодаря Вашей опрометчивости. <...> Я прошу Вас во имя нашей прошлой (или, если Вам угодно, и настоящей: я по-прежнему люблю Вас) — дружбы (так Вы сами первый назвали наши отношения), прошу Вас как старшего собрата по оружию немедленно в "*Весак*", в "*Руно*", в "*Утре*", где угодно как-нибудь исправить неосторожно нанесенный мне вред. Что касается Вашего ответа на мою статью, то Вы бы могли в *измененной* (надеюсь) редакции поместить его прямо в сборнике Ваших статей или пока в том же

“Утре”, хотя бы и в сокращенном виде. Во всяком случае, прошу Вас немедленно известить меня, *как* Вы намереваетесь поступить. Если Вы ничего не ответите мне или ответите отказом как-нибудь сгладить резкость Ваших обвинений, я вынужден буду напечатать свою защиту против обвинений меня в *сыске* и *паразитизме*, и в этой защите вести себя не как ищущий идейного примирения, а просто как отстаивающий с оружием в руках свою *честь...*»⁵⁹

Читая это письмо, необходимо иметь в виду, что Метнер по всему складу своего характера и по некоторым личным причинам был человеком психически неуравновешенным⁶⁰. Особенно это обострялось тем, что он находился вдали от Москвы и постоянным самокопанием растравлял свои душевные раны. Совершенно очевидно, что ситуация, обрисованная им в письме, была чисто гипотетической конструкцией, поскольку обыкновенные читатели не следили за полемикой ни в журналах, ни в газетах с той степенью пристальности, о которой пишет Метнер, а «посвященным» были более или менее ясны причины происходившего. К тому же Метнер как личность и Вольфинг как лицо, оказавшееся волею судеб в центре полемики, на самом деле воспринимались фигурами, имевшими мало отношения к действительной сути конфликта. Вполне внятно эту суть изъяснял Андрей Белый: «Теперь о “Руне”. С “Руном” у меня война. Еще в апреле я вышел из состава сотрудников. Потом Рябушинский просил меня вернуться. Я ответил ему письмом, что пока он Редактор, путного из “Руна” ничего не выйдет. Потом Метнер написал против меня статью. Я ответил письмом в Редакцию. Письмо отказались напечатать; поставили условием, чтобы я вернулся в состав сотрудников. Я им выдвинул ряд условий, в числе которых было 1) чтобы журнал не опирался на мистических анархистов 2) чтобы Рябушинский дал конституцию. Мне ответили скверным, обидным письмом. Все это сопровождалось всякого рода гнусностями. Наконец я напечатал протестующее письмо в газетах. Вероятно, это письмо будет лозунгом ухода Брюсова (он мне обещал, что в случае предания гласности моего письма он демонстративно уйдет из “Руна”). Теперь “Руно” — разлагающийся труп, заражающий воздух. Там процветает идиотизм Рябушинского вкупе с хамским крестинизмом некоего “Тастевена” (заведующий литературным отделом) <...> Последний № “Руна” — есть уже прямо вонь, где В. Иванов кувырывается, Блок холопствует перед “Знанием”, С. Маковский разводит художественное безе, а Эмпирик Вас ругает. Теперь “Руно” всецело опирается на

Блока, Иванова, Городецкого. Вероятно, вернется туда Чулков. Теперь строится баррикада в Москве. Есть возможность полагать, что к зиме в Москве образуется нечто устойчивое в противовес Петербургу.. <...> Все это еще *”не о том”*, но на безрыбье и рак — рыба. И пока еще свет истинной соборности далек от масс, хорошо по крайней мере быть рыцарями *”хорошего тона”*»⁶¹.

Мы видим, как в письме человеку, понимающему все с полуслова, Белый определяет суть той тактики, которую вели и он, и редакция «Весов»: им представлялось необходимым во что бы то ни стало вытеснить с арены литературной борьбы группу «петербуржцев», где определяющими были Вяч. Иванов и Блок, а «на подхвате», в роли завязанных полемистов, не боящихся называть имена, — С.М. Городецкий и Г.И. Чулков. Все они так или иначе, более или менее тесно были связаны с «мистическим анархизмом», а стало быть, по мысли Белого, предавали истинную соборность, подставляя на ее место профанированные представления Чулкова, до известной степени поддерживаемые теоретическими статьями Вяч. Иванова. Метнеру он должен был разъяснять это гораздо более подробно и с оглядкой на задетое его самолюбие.

В уже цитированном нами выше письме к Метнеру от 23 августа Белый повествовал: «Да, все, что я писал, начиная с “Манифеста”, неряшливо, истерично, грубо, непонятно при кажущейся упрощенности большинству даже читателей “Весов”. И сознаю, что как писатель я вел себя невозможно. Но все это, верьте, вызвано громадным опытом личных сношений моих с петербургскими литераторами, порой очень коротких (Иванов, Блок, Ремизов, Аничков, Куприн, Городецкий, Аннибал и пр.). Я все приглядывался, искал, хотел верить (ах уж эти словесные совпадения *путей!*), а недоумение, изумление, гнев все росли, росли. <...> Я смотрел, глотал душную муть атмосферы *“делателей культуры”*, не позволяя себе глядеть в их *“подполье”*, а песок и муть, процеживаясь в бессознательное, образовали целый холм грязи: плотина росла: потом мою искренность она запрудила: вода вышла из берегов, и неожиданно для себя самого водопад негодования вырвался наружу в истерическом манифесте <...>, я первый открыто сказал о многом, что доселе считалось непогрешимым: *“А ведь дело дрянь! Надо немедленно спасать новое искусство от фальсификации!”* <...> Наконец задумался и Брюсов, и понял, что еще немного, и провокация зальет все, и *“Весы”*, и любителей *“нового”*, и то, что с болью созидалось, рухнет с грохотом. И вот Брюсов примкнул к нам, и мы стали бить

петербуржцев <...> Теперь петербуржцы испугались, подсылали в Москву узнать: все отрещиваются от мистич<еско>го анархизма. Блок хочет писать в “*Весах*” покаяние. Завтра едет ко мне говорить, объясняться. Видите: мой сначала одинокий вопль (дикий по форме) оказался началом тактики: теперь мы уже не дадим ход рекламе и шарлатанству, покрывающему мистическую мерзость многого, что происходит в литературе»⁶².

Не будем цитировать многословное объяснение и извинение Белого, обращенное к Метнеру в том же самом странном письме, а приведем вместо этого письмо Элліса, решившего (с согласия Белого или нет, мы не знаем) сгладить напряженность:

«Бесконечно дорогой

Эмилий Карлович!

Если бы какой-нибудь уличный проходимец сказал бы мне про вас, что вы шпион, и стал бы доказывать последнее, я не удостоил бы его взглядом, но ответил бы ему оскорблением действием. Если бы кто-нибудь сказал мне, что Боря Бугаев назвал вас или меня (что одинаково нелепо) “сыщиком”, я бы прежде всего *не* поверил и даже не стал бы бить лжеца. Если бы последнее сказал Рябушинский, я тем более не стал бы и <не> мог верить. Между тем вы поверили известному лжецу, хулигану и саврасому жеребцу Рябушинскому, что Боря *печатно* мог обвинить вас в сыске.

Я клянусь вам именем Данте, что читал его ответ на вашу прекрасную, идеально вежливую, справедливую и блестящую по стилю статью. Я и он оба восхищались ей.

Борин ответ будет *целиком* напечатан в ближайшем № “Перевала” и переслан вам. Я в Борином ответе не нашел ни одной строки, могущей задеть вашу “честь”.

Я одобрил весь тон его ответа, находя лишь несколько растянутым его начало. Даю вам честное слово, что слово “сыск” Бугаев отнес к *себе самому*.

Если вы верите больше Рябушинскому, чем мне, то..... я не знаю, что и подумать о вас!

Кроме того, я знаю из первых источников, почему Рябушинский так искажил дело. Это была месть Боре за его уход из числа сотрудников “З<олотого> Руна”.

Все литераторы оскорблены за А. Белого и коллективно вышли из “Руна”, а именно:

Брюсов

Мережков<ский>

Гиппиус

Кузмин
Балтрушайтис
Ликиардопуло

собираются уходить и С. Соловьев и Сологуб. Вот вам объективное указание к моему субъективному негодованию, не знающего <так!> никаких границ.

Дорогой Эмилий Карлович! Я *нисколько* не осуждаю ваш гнев и возмущение, но мне горько, что вы поверили грязной клевете на Бугаева, которого я считаю абсолютно благородным и идеально корректным, истинным джентельменом <так!> в той же степени, как и вас.

Обидно, что сиволапый хам просунул свою грязную лапу между людьми, которых должна связывать только абсолютная искренность и безграничное доверие. Ваша статья о Бугаеве скорее лестна, чем обидна для него!

Крепко целую вас, шлю привет Анне Михайловне и Николаю Карловичу.

Весь ваш Эллис»⁶³.

И все-таки Метнер, несмотря на все разъяснения и угрозы, написал письмо в редакцию газеты «Столичное утро» и статью для «Золотого руна» (мы приводим их в приложении), которые отправил Белому с довольно решительным письмом от 20 августа / 2 сентября: «...я засел за статью о фештшпилях, но в голове только “сыск”, “заглядывания”, “интимность” и т.д. — Решил освободиться от этого и написал: 1) письмо в “*Столичное Утро*”; 2) заметку в “*Золотое Руно*”. И то и другое пересылаю Вам на просмотр уже *теперь*, потому что, придя в себя, я понял, что необходимо или ответить на Ваше обвинение *немедленно*, или оставить вовсе мысль об ответе; *последнее* — невозможно: обвинения довольно унижительного свойства»⁶⁴.

Белый отвечал на это письмо также весьма резко: «...я удивляюсь только одному: как можете Вы и в статье в “*Руно*” и в письме в Редакцию “*Столичного Утра*” строить свой ответ мне на “*сыске*””, не потрудившись осведомиться у меня, правда или нет то, что приписывает мне Рябушинский. Вы разве не знаете, что Рябушинский 1) когда писал в газетах о характере моего ответа, то писал, руководствуясь исключительно впечатлением от прочитанного, а не имел письма под руками 2) Он вообще никогда ничего не читает, так что, видимо, очевидно *подстроил* Тастевен, который держит себя откровенным хамом. 3) Слова о “*сыске*” поняты в обратном смысле, ибо они относятся *ко мне, а не к Вам, я* превращаю полемику с Вами в “*сыск*”. Рукопись свою сохраняю, дабы не

думали, что я занимаюсь *подлогами*, а письмо появится *очень скоро* в “*Перевале*”. <...> Еще раз удивляюсь Вам, Эмилий Карлович. Я, кажется, не заслужил того, чтобы мое отношение к Вам и Ваше ко мне зависело от лганья неосознательного дурака, инспирированного “*подлецом*” (я не ручаюсь за инспирацию, но достаточно присмотрелся к Тастевену). Отчего Вы не подождали ответа на Ваше письмо мне!? Вы теперь вдвое запутали инцидент обидным для меня доверием к лганью Рябушинского. Ответом на это лганье является выход многих имян. Итак, на одной стороне Рябушинский, на другой — я, Брюсов, Мер<ежковский>, Гиппиус, Кузмин и другие (Соловьев выйдет тоже). И Вы верите Рябушинскому. Мне это грустно»⁶⁵.

Теперь уже Метнер принялся успокаивать Белого. Не будем приводить все его письмо от 11—13 сентября (нового стиля) из Мюнхена, процитируем лишь результирующую часть: «Одним словом, Вы разнервничались, потеряли голову, попали в сети Брюсова и других таинственных незнакомцев и были, как в своих статьях, рефлекторно оказавших какую-то там пользу, так и в полемике *орудием* посторонних Вам целей и вождлений. <...> Итак, дорогой Борис Николаевич, вот Вам мой *ультиматум*: одно из *трех*: *или* Вольфинг прекращает литературную деятельность, Э.К. Метнер будет заниматься переводами с немецкого и года через два выступит под другим псевдонимом; *или*, во-вторых, вы помещаете в “*Столичном Утре*” письмо указанного приблизительно содержания, снимающее с меня обвинение в том, что я называю “паразитизмом”, и объясняющее недоразумение с “сыском” передержкой Рябушинского, *или* же Вы *соглашаетесь* <...> на то, чтобы напечатаны были мое письмо в “*Столичное Утро*” и заметка в “*Руно*” <...> *Кроме того*: если вы примете *второе* решение, то наша полемика (которую, конечно, даже в самом идеальном тоне растягивать не следует) примет спокойное течение, и я предлагаю Вам облегчить ее *мне* тем, что разрешить напечатать в “*Руно*” мою статью-письмо о “*Теургии*”, да и Вам удобнее будет ссылаться на мои возражения, которые ведь до сих пор почти не были опубликованы; разумеется, я тщательно исключу из письма все “интимное” и оставлю только суть дела»⁶⁶.

В таком же духе (хотя и с рудиментами прежней истерики) было выдержано и его письмо к Эллису от 18 сентября (также нового стиля), завершавшееся словами: «я надеюсь, что, выйдя из этих испытаний, наша дружба с Бугаевым закалилась и стала несокрушимой. — Прошу Вас еще раз при-

нять участие в разрешении этого конфликта и руководствоваться при этом благополучием Андрея Белого, а не Вольфинга. — Обнимаю *Вас обоих*, друзья мои. Ваш Э. Метнер»⁶⁷.

В результате все завершилось письмом Андрея Белого в редакцию газеты «Час», где говорилось: «В обмене писем между мной и г. Рябушинским, напечатанных в “Столичном Утре”, с обеих сторон было упомянуто имя г. Вольфинга, музыкальные взгляды которого я глубоко ценю и уважаю за их широту и обоснованность. Адресую это письмо по просьбе г. Вольфинга к тем, кто на основании нашей полемики могли превратно понять мое отношение к г. Вольфингу. Уважаемый критик прежде, нежели принять участие в полемике, возникшей по поводу его статьи, предпочел выждать напечатания моего возражения, не принятого “Золотым Руном”, и пока списался со мной лично. Эта переписка выяснила мне, что действительно г. Вольфинг в разборе моих взглядов на музыку опирался исключительно на мои статьи. Между тем г. Рябушинский благодаря необъяснимому извращению смысла цитат определил мое отношение к приемам г. Вольфинга как к “сыску”. Я приглашаю г. Вольфинга и читателей ознакомиться с действительным характером моего ответа (“Перевал”, № 10) и решить, как могло письмо в редакцию “Золотого Руна”, полное корректности относительно высокоценного критика, *так ужасно* преломиться в представлении г. Рябушинского. Я хочу объяснить это совершенно недопустимой халатностью редактора “Золотого Руна”, чтобы не объяснять хуже. Я считаю нужным напечатать это заявление, чтобы снять тень с себя и с высокоценного критика, тем более, что наши личные отношения не могут допустить того тона в полемике, какой желал ей придать г. Рябушинский»⁶⁸.

Вряд ли сторонний читатель мог понять, что скрывается за текстом этого письма, но, вероятно, Метнера оно удовлетворило. Таким образом завершился инцидент, заставивший немало понервничать главных его участников. Однако, если бы дело заключалось только в этом, вряд ли имело бы смысл вырывать его из всего контекста длительных и весьма сложных отношений двух «старинных друзей». Он представляется поучительным в контексте всего существования «Золотого руна», регулярно приносившего отчетливую скандальность в и без того накаленную атмосферу русского символизма второй половины 1900-х годов, а также и в контексте тех литературных и журнальных противостояний, которые время от времени начинали определять не только жизненные поступки людей символистского круга, но и настроенность их произведений.

ПРИЛОЖЕНИЕ⁶⁹

О ЗАГЛЯДЫВАНИЯХ В ДУШУ

Читателям *Золотого Руна* и *Столичного Утра* известен конфликт по поводу статьи моей *Борис Бугаев против музыки* *.

Не желая злоупотреблять гостеприимством газеты *Столичное Утро*, уже напечатавшей в №??⁷⁰ мое письмо, я решил коснуться той стороны этого конфликта, которая затрагивает Бугаева и меня, здесь на страницах журнала, поместившего мою «инкриминируемую» статью.

Хотя Редакция *Золотого Руна* вынуждена была отказать Бугаеву в напечатании его возражения на мою статью, но сущность той части возражения, которая адресована мне лично, достаточно выясняется из писем в №№ 58 и 6? *Столичного Утра*, а это дает мне право, в свою очередь, возразить Бугаеву и опровергнуть его обвинения.

Бугаев упомянул об «интимности тона» моей статьи, разумея под этим термином что-то, для меня не совсем ясное, но, по-видимому, антилитературное; Бугаев был оскорблен моими «заглядываниями» в его «душу» и потому, опровергая мои выводы, будто бы основывающиеся «исключительно» на данных, почерпнутых мною из личного с ним знакомства, счел для себя «нравственно необходимым» обвинить меня ни больше ни меньше, как в «сыске».

На то, как ошибочно его утверждение о внелитературности способа моего уразумения его философии, я уже указал в своем письме в *Столичное Утро*.

Для читателей *Золотого Руна*, большею частью знакомых с литературною деятельностью Бугаева, неосновательность означенного утверждения ясна, быть может, и сама по себе.

К сожалению, здесь, за границей, я не могу достать всех статей Бугаева, рассеянных по разным журналам, и заняться уже теперь подробною аргументацией безусловной «литературности» той почвы, на которой построена моя статья.

Единственное, что с первого взгляда кажется почерпнутым из личного знакомства, это моя ссылка на экстравагантную напевную читку Бугаева своих стихотворений. Но кому же из интересующихся новыми течениями литературы в Москве и Петербурге неизвестно, как читает Бугаев? Это такой же секрет, как то, что Андрей Белый и Борис Бугаев —

* См. № 5 *Золотого Руна*; № 58, 60, 6? и?? *Столичного Утра* (1907).

одно лицо. К тому же он изредка выступал и публично, и хотя сдерживал при этом несколько свою манеру произнесения, но не настолько, чтобы колорит напевности остался под сомнением для человека с мало-мальски развитым слухом.

Кстати сказать, я в своей статье вовсе не хулил этой манеры, а только ссылался на нее как на полюс, противоположный тому типу музыки, против которого, собственно говоря, и ополчился Бугаев. Оскорбительное выражение «сыск», к которому прибег Бугаев, чтобы подчеркнуть мнимую антилитературность и коварную «интимность» моего анализа, свидетельствует, таким образом, только о неосторожном обращении со словом, власть над которым вручена Бугаеву в такой высокой мере.

Несколько иначе обстоит дело с термином «заглядывания в душу».

Что, если заглядывания в душу носили бы совершенно личный характер, плодотворность их объяснялась бы исключительно личным знакомством, причем все выводы отсюда задевали бы Бугаева «лично», но *только приятно*?

Что, если бы заглядывания позволил себе человек, вовсе не знакомый с Бугаевым лично, но хорошо знающий его сочинения, и такие заглядывания привели бы его к выводам, сходственным с отрицательными и с положительными выводами моей статьи (— случай, согласно вышесказанному, вполне возможный)?

Какую из этих альтернатив предпочел бы Бугаев?

Другими словами. На что именно Бугаев нападает. На всякие заглядывания как таковые, на нежелательные результаты заглядываний или только на заглядывания, почерпнутые из личного знакомства, независимо от приятности или неприятности результатов?

Если на первое, то он «для себя лишь хочет воли», ибо сам нередко прибегает к тому индивидуализированному психологическому методу, великим учителем которого является Ницше.

Если гнев Бугаева вызван главным образом не всегда благоприятными для него результатами моего анализа, то почему он откровенно не высказал именно *только этого*, а мотивировал свое неудовольствие еще будто бы антилитературностью, «интимностью» моей статьи? И как тогда его гнев не сменился на милость под влиянием очень лестных для него выводов, каких ведь тоже немало в моей статье?

Но пусть действительно Бугаев рассердился ни от чего другого, как только от того, что при чтении моей статьи им

сразу овладела эта несчастная и неверная мысль о заглядывании исключительно в микроскоп личного знакомства; тогда мыслимы два случая.

I. Если я не сумел воспользоваться оружием зрения, то мои заглядывания, как неудавшееся покушение, просто смешны, и, опровергая их результаты, стоило бы сослаться на наше личное знакомство разве только для того, чтобы воскликнуть: вот как *не* понял меня Вольфинг, несмотря на наше давнишнее знакомство!

II. Если же я искусно утилизировал наше письменное и устное общение, и лишь при помощи его данных, совсем независимо от опубликованных работ Бугаева, отыскал «ключи тайн» его души, то в этом случае негодование, конечно, тем понятнее, что тогда нечего и опровергать; если же тем не менее идти навстречу вполне простительному своему желанию все-таки опровергнуть неблагоприятную часть хотя бы и верных выводов, то уж, разумеется, нецелесообразно упоминать одновременно о личном знакомстве как об единственном источнике, откуда почерпнуты данные, само собою слагающиеся в одиозные выводы; наоборот, тем выгоднее вовсе не придавать значения личному знакомству.

* * *

Если под «интимностью» понимать, между прочим, слишком заметное вплетение в статью на строго объективную тему *разного* рода чисто личных моментов, лично своих и лично чужих, то в этом смысле Бугаев погрешил достаточно и в статье своей *Против Музыки*, и в своих письмах в *Столичное Утро*. Даже то, что он упоминает о нашем личном знакомстве (ввиду вышеуказанной нецелесообразности этого упоминания), является излишнею откровенностью с читателями, в то время как моя ссылка (в одной из выносок моей статьи) на нашу частную переписку сделана с его согласия и имеет строго деловой характер.

Иначе, если под «интимностью» в данном случае <следует> разуместь то, что я занялся в своей статье не только мыслями Бугаева о музыке, но и самим Бугаевым. Кто знает не одну статью Бугаева *Против Музыки*, но и что он раньше писал об этом искусстве, поймет меня, если я скажу, что передо мною была не столько эстетическая, сколько психологическая проблема: мне надлежало не столько опровергать взгляды Бугаева на музыку, сколько объяснить их возникновение.

Своим объяснением я хотел помочь менее осведомленному читателю отнестись правильно к этим странным взглядам,

именно не как к легкомысленной выходке, а как к болезненному кризису, переживаемому большим умом.

По отношению же к самому Бугаеву вся статья должна была служить возбудителем ко вторичному пересмотру им своих воззрений на сущность и культурное значение музыки.

* * *

Наверное, личное знакомство способствовало моему углублению в произведения Бугаева, моему пониманию хода его духовного развития, но я убежден, что мысли-образы или образы-мысли бугаевских статей, и яркие, и только яростные, и сосредоточенно отчеканенные и безысходно блуждающие в космическом тумане, достаточно красноречивы сами по себе. Вот только твердо ли помнит сам творец их, когда и где он что обронил? И случилось ли это в устной или письменной беседе с близкими или (увы! часто некстати) очутились почти в сыром виде в журнале на предмет всеобщего пользования и недоумения слишком далеких?...

Затем, кому не известно, что писатели и художники даже разных лагерей и толков часто знакомы между собою лично и нередко дружатся и враждуют.

Сколько бы ни драпировал в мантию беспристрастия, как бы ни нахлобучивал на себя парик объективности один сотрудник *Весов* или *Руна*, критикуя книгу другого сотрудника, читатель и в строке и между строк ищет данных для учета подозреваемых им личных отношений. И надо сказать: прав читатель. Ну, разве может Бугаев, с таким пылом обрушивающийся на очередную тему, что кажется, будто он всю жизнь только и думал, что о ней, отдавать себе ежесекундно ясный отчет во время разбора, например, статьи Мережковского, умозаключает ли он только от данных, опубликованных критикуемым автором, или на его выводы влияет собственная его интуиция и влияние обаятельной личности этого автора?

Да и сам строгий Брюсов, неужели его зоркость всегда одинакова, всматривается ли он в стихотворную строку близкого, чужого, друга; неужели он не заглядывает в душу и, садясь писать рецензию, оперирует себя, перерезывая тщательно все невидимые, но живые нити духовных проводников, дает ход только своему изумительному дару постиженья процессов стихотворчества, вообще своим литературным знаниям и мнениям?

Я отказываюсь от противоестественного самоанализа, долженствующего выделить из слитного целого моей статьи фактор «личного знакомства» и вычислить степень его влия-

ния на полноту и отчетливость моего понимания главного предмета моей статьи, т.е. явления, именуемого «Андрей Белый = Б. Бугаев».

Но я могу поступить обратно: показать, что в статье моей не сделано об этом явлении ни одного заключения, посылок к которому нельзя было бы без натяжки отыскать среди опубликованных данных*.

В заключение я должен признать, что «совершенно личного характера» мои «заглядывания в душу» Бугаева, вопреки его утверждению, отнюдь не носили, иначе я был бы ими предупрежден о возможности быть обвиненным в «сыске».

Вольфинг.

Веймар

Сентябрь 1907

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

М.Г. Г. Редактор!

В №№ 58, 60, 60? Вашей уважаемой газеты напечатаны письма г. Бугаева (Андрея Белого) и г. Рябушинского.

Так как поводом к конфликту послужила статья моя *Борис Бугаев против музыки*, то прошу Вас дать и мне возможность высказаться на тех же столбцах.

Находясь вдали от места распри, я коснусь лишь внешних ее обстоятельств и затем возражу на то, что имеет отношение ко мне лично.

1) Что возражение Андрея Белого не *могло* быть напечатано в *Золотом Руне*, меня очень огорчает. Но ведь рукопись (которой, кстати сказать, мне, находящемуся за границей, не пришлось прочесть) была, конечно, автору возвращена, и возникает вопрос, отчего Андрей Белый не печатает ее в *Весах*, согласно своему первоначальному намерению, о котором он известил меня письмом?

2) Андрей Белый ошибается: не существует такого «формального права», по которому можно было бы требовать от повременного издания напечатания опровержения нежелательных *взглядов* на том расплывчатом основании, что последние «задевают лично»; такое право существует только относительно опровержения сообщений, *фактически* искажа-

* Если Бугаев не требует от меня, чтобы я совершил эту работу теперь же, то я откладываю ее до той поры, когда буду писать об Сборнике его статей, который он собирается издавать.

ющих действительность или бросающих тень на *моральные* качества «задетого» лица.

3) Андрей Белый прав: я бы не напечатал своей статьи, если бы не был уверен, что он *хочет* и *может* поместить возражение на нее; я бы даже не принимался вовсе писать ее. «Задеть лично» Андрея Белого, понятно, не могло входить в мои намерения, и мне не совсем ясно, что он разумеет под «интимностью тона».

4) Н.П. Рябушинский прав, утверждая, что мое возражение на статью Андрея Белого *Против Музыки* построено исключительно на данных целого ряда статей того же автора, помещенных им за последние годы в журналах «нового» направления. — Когда выйдет сборник этих статей, внимательный читатель его, никогда в глаза не видевший Андрея Белого, согласится со многим сказанным мною теперь и будет недоумевать, как мог Андрей Белый так несправедливо обвинять меня в «сыске» и так опрометчиво утверждать, что я в своей статье «основывался», да еще вдобавок «исключительно», на данных, почерпнутых из личного с ним знакомства. —

Я протестую решительно против этих заявлений Андрея Белого, несомненно и притом со стороны «моральной» задевающих мою личность, и надеюсь, что после сказанного мною лица добросовестные или откажутся судить о моем споре с Андреем Белым, или же предварительно обратятся к изучению прозаических произведений последнего и к сличению их данных с выводами и заключениями моей «инкриминируемой» статьи.

Вольфинг

Веймар, 3/18-VIII—1907

ИЗ РАЗЫСКАНИЙ К ИСТОРИИ ДИСКУССИИ О СИМВОЛИЗМЕ 1910 ГОДА

Один из самых напряженных моментов в истории русского символизма — весна 1910 года. Ретроспективно глядя на свою жизнь, А. Ахматова писала: «10-й год — год кризиса символизма, смерти Льва Толстого и Ком<м>иссаржевской»¹, — и в другом месте: «В 1910 году явно обозначился кризис символизма...»². Сторонние наблюдатели составляли себе представление об этом кризисе по печатным материалам, прежде всего по статьям, опубликованным в журнале «Аполлон» летом и осенью этого года, иногда используя также газетные публикации. Однако полемика эта была не первой в лагере символистов, а резкость их время от времени бывала даже большей. Почему же именно раздор 1910 года был воспринят как симптом отчетливого кризиса?

Как нам представляется, ответ на этот вопрос может быть дан только при комплексном исследовании многих факторов самого различного порядка. Собственно художественные тенденции здесь должны быть поняты как результирующие теоретических построений, религиозных и квазирелигиозных исканий, журнальной борьбы, изменений на книжном рынке и рынке периодических изданий, личных амбиций и, вероятно, чего-либо еще. И до тех пор, пока не будет создана объемная картина набухавшего переменами времени, нельзя будет ответить и на вопрос, нами поставленный.

Публикуемые материалы, продолжая ряд работ автора, этой теме посвященных³, в той или иной степени направлены на ту же задачу — создание более широкоохватной панорамы событий, приведших к серьезному перелому в существовании литературы русского модернизма, а следственно — и всей русской литературы начала XX века.

новым, относящаяся к этому весьма напряженному моменту. Только что в московском Обществе Свободной эстетики Иванов произнес доклад, ставший основой будущей статьи «Заветы символизма», потом повторил его в Обществе Ревнителей художественного слова, причем как сам этот доклад, так и последовавшее обсуждение и сопроводивший его доклад Блока (в печатном виде озаглавленный «О современном состоянии русского символизма») стали симптомом очевидного кризиса символизма. Отчасти об этом кризисе свидетельствуют и два публикуемых письма Эллиса, написанных в состоянии сильнейшего нервного возбуждения.

Непосредственным поводом для этих писем послужили выступления журнала «Аполлон», затрагивавшие мистические и литературные интересы Эллиса. Сперва, рецензируя девятый номер «Весов», Н. Гумилев задел его самого (см. подробнее в примечаниях ко второму письму). В шестом (мартовском) номере резко критически было оценено творчество Н.К. Метнера, брата и любимого музыканта руководителя только что возникшего издательства «Мусагет» Э.К. Метнера, и это не могло не вызвать бурной реакции сотрудников «Мусагета», среди которых Эллис занимал одно из ведущих мест. В седьмом же (апрельском) номере появились сразу две статьи, привлечшие его внимание. С одной стороны, это статья Г.И. Чулкова «“Весы”», вызвавшая бурную реакцию сотрудников прекратившегося журнала⁴, в том числе Эллиса, а также в разделе «Письма о русской поэзии» ряд рецензий — прежде всего М. Кузмина и Вяч. Иванова на первую книгу стихов М. Волошина и отзыв Иванова о «Жемчугах» Н. Гумилева.

Создание нового литературного журнала, ориентированного на символизм, не могло не стать для «москвичей», только что переживших закрытие «Весов» и «Золотого руна», симптомом переоценки ценностей в современном литературном процессе. Это обострялось тем, что, при всей своей широте, «Аполлон» все же недвусмысленно ориентировался на тенденции, которые могли быть обозначены достаточно неопределенными терминами «аполлонизм» или «кларизм». Как бы ни настаивал С.К. Маковский, редактор нового журнала, на полном разнообразии своих (и журнала) вкусов, круг постоянных авторов первого года не мог не свидетельствовать об определенной тенденции, которую сам же Маковский так определил в участном-полуделовом письме: «...положа руку на сердце, разве журнал хуже оттого, что нет в нем “идеологии”? Кому нужны эти русские вещания, эти доморощенные

рацей интеллигентского направлення? Разве искусство, хорошее подлинное искусство, само по себе, — не достаточно *объединяющая* идея для журнала? Символизм, неореализм, кларизм и т.д. — все эти французско-нижегородские жупелы, право же, приелись и публике, и нам, писателям. Вкус, выбор, общий тон — вот что создает “физиономию”, о которой так беспокоится Вяч. Иванов⁵. Именно в силу подобного отношения литературно-полемиически и мистически активные бывшие сотрудники «Весов» и «Золотого руна», которым теперь не находилось места в новом журнале, не могли не испытывать сильнейшей неприязни к «Аполлону».

Без сомнения, наиболее значительными фигурами такого рода являлись Андрей Белый и Эллис. Белый в последний год был фактическим руководителем и идеологом «Весов», а Эллис — регулярным полемистом с мистическим оттенком. И оба они оказались вне круга авторов «Аполлона», причем о Белом Маковский специально и довольно подробно писал Вяч. Иванову еще в самом начале 1910 года⁶, Эллис же, судя по всему, вообще не рассматривался редактором «Аполлона» как сколько-нибудь перспективный автор, и это не могло не раздражать амбициозного поэта, прозаика и полемиста.

Конечно, он был неправ, говоря Иванову: «Командиром фактически в “А<поллоне>” являетесь Вы». Роль Иванова в «Аполлоне» менялась, однако, пожалуй, ни в какой момент ее нельзя назвать ведущей. Лишь на протяжении нескольких кратких эпизодов он становился активным сотрудником журнала, после чего неизменно от него отходил. 22 мая 1910 года он писал Брюсову: «Я не член редакции журнала, который просит меня писать в нем часто и все, что хочу, порой совещаюсь со мной, о чем находит нужным, и с вниманием и доверием выслушивает мои мнения и пожелания, которые я считаю нужным высказать. Тот оттенок в идеологии символизма, который представляю я, “Аполлон” желает видеть представленным на своих страницах — наравне с другими направлениями. Вот и все — о моих отношениях к “Аполлону”»⁷. Однако именно в тот момент, к которому относятся письма, создавалась иллюзия, что Иванов может быть рассмотрен в качестве литературной доминанты «Аполлона». В пятом номере был напечатан его венок сонетов, в седьмом (о котором прежде всего и идет речь) — две большие рецензии: сводная на сборники Волошина, Гумилева и А. Герцык и еще одна — о прозе М. Кузмина. Восьмой же номер (который, конечно, к тому времени еще не появился и вряд ли даже был сколько-нибудь приготовлен) открывался статьей

«Заветы символизма». И, вероятно, Иванов мог видеть себя тогда если не полновластным хозяином, то, во всяком случае, одним из тех, кто при желании может определять литературную линию журнала. Другое дело, что этого желания у него или вообще не возникало, или оно по каким-либо причинам не реализовывалось⁸. Но, судя по всему, в мартовских московских беседах у Эллиса сложилось именно такое впечатление, и потому он возлагает на Иванова ответственность за всю литературную и идеологическую линию «Аполлона», которой тот нести, естественно, не может.

Вместе с тем существовали и личные причины для ссоры. Во времена полемики вокруг «мистического анархизма» Эллис не просто был одним из главных полемистов. Белый вспоминал: «...петербуржцы, провозгласивши Иванова руководителем судеб символизма и выдвигая везде А.А. Блока не только полемики ради, но подчас в пику нам, москвичам, — уже тем самым естественно вызывали в неугомоннейшем Эллисе желание объявить всем-всем-всем беспощадную брань; Эллис лично едва выносил В. Иванова...»⁹. Однако в начале 1909 года произошло примирение Иванова с Андреем Белым при посредстве А.Р. Минцловой; осенью 1909 года Минцлова усиленно будет пытаться создать розенкрейцерскую ложу, руководить которой должны были Иванов и Белый, а наиболее активными членами предполагались сотрудники издательства «Мусагет» за исключением Эллиса. Позже Белый вспоминал об этом так: «...не помню течения совершенно безумного разговора; но — вот его смысл: розенкрейцерство разделилось в две ветви; “восточные братья” — экзотерический отпрыск течения, в котором созрели исконные (Кунрат, ван-Гельмонт и прочие); линия, так сказать, — в катакомбу ушла; а вот “восточные братья” и были действительные вдохновители — Новикова; но изменилось время; и старшая линия, прежде чем в землю уйти, дает отпрыск, чтобы излить благодать на свободную организацию из людей, образующих Грааль, чашу; события будущего апеллируют к возрождению нового розенкрейцерства, лишь освещенного <так!> силами старого; новое рыцарство — возникает; в России сосуд — должен быть: коллектив, sui generis ложа; и нужно, чтобы в Москве, в Петербурге нашлись два лица, группирующих тех, кто себя свяжут братски, чтоб стать под знамена — духовного света <...> в Петербурге лицо уже есть; двое мы вместе с Минцловой образуем естественный треугольник для построения храма рыцарства; около двух соберутся кружки; Минцлова будет органом сношения с посвященными братьями; ее миссия передать нечто важное — от старинных традиций:

— Послушайте, — перебила себя, — я прошу об одном: пусть в кружке, вами собранном к осени (осенью буду в Москве я), не будет Лев Львович: я Эллиса очень люблю; но он — медиум: проходной двор для темных.....»¹⁰

Эллис, естественно, не мог не чувствовать себя обойденным. Сам считавший себя партизаном мистического рыцарства, он вдруг оказался в стороне от предприятия, решительно поддержанного Андреем Белым. Поссориться с Белым, видимо, было выше его сил, да и «Мусагет», плативший деньги, привлекал. Отношения же с Ивановым были как раз тем пунктом, где можно было отыгаться. Однако произошло это не сразу.

Белый вспоминал: «В последние дни моего петербургского пребывания у нас с В.И. крепла мысль вместе ехать в Москву: и отпраздновать вступление его в “Мусагет”: в “Мусагете” же <...> Остановился В.И. в помещении редакции “Мусагета”; принимал и знакомился ближе с кружком “Мусагета” <...> чествовали его в “Праге”; и собирались с ним у меня, у К.П. Христофоровой; Эллис теперь примирился с Ивановым»¹¹.

Визит этот А.В. Лавров датирует «после 7 марта 1910»¹². У нас есть возможность назвать более точную дату. 10 марта Е.К. Герцык писала В.К. Шварсалон: «Вячесл<ав> с вокзала приехал к нам, и день мы провели вместе с Берд<яевым> и Белым. Ночевать уехали, к<а>к мы ни просили его остаться у нас, в “Мусагет”»¹³.

В «берлинской редакции» воспоминаний «Начало века» Белый рассказал о визите Иванова подробнее: «Чествовали мы Иванова в “Праге”: на чествовании был “Мусагет” в своем полном составе, Рачинский, Бердяев (как помнится), Ф.А. Степпун, Шпетт; был Эллис, с Ивановым помирившийся: разочарование в “Скорпионе” и в лидере-Брюсове, устремление к оккультизму сближало естественно Эллиса с автором удивительного “Rosarium ‘a”....

Все, что скопилось во мне, как усталость, досада и боль, — проявилось на вечере у К.П. Христофоровой — бурным, совсем неожиданным “взрывом”, в котором сказался протест против Минцловой; и против “сказок” ее. Дело было в незначущем споре, возникшем меж мной и Рачинским о Гете, натурфилософии; помнится, я как естественник стал защищать правомерность науки как метода; и утверждать, что слиянье науки и жизни не в жалких, наукой изжитых, натурфилософских путях; тут вмешался Иванов; и видом своим он подчеркивал мне:

— Как же можешь ты так говорить, когда ты — против Гете, а Гете ведь.....

Я видел, что Минцлова видом своим подтверждает упреки Иванова; тут я сорвался: пошел, и пошел, и пошел — вплоть до выкриков, ясно колеблющих трио (Иванов, я, Минцлова); с Минцловой, кажется, что-то подобное истерическому припадку случилось; Иванов вполне неприятно покрикивал; бедный Рачинский не знал, в чем “соль” ссоры; а “соль” ее — в ноте отказа от “сказок” и в ноте неверия Минцловой; выскочил из-за стола; и — пустился бежать; Христофорова, быстро поймавши в передней меня, прошептала:

— Вполне понимаю я вас....

Через несколько дней с ней случилось подобное нечто: такой же протест против Минцловой, кончившийся расхождением полным недавних “сестер”: Христофорова с горькою болью наткнулась на следствия путаницы отношений, которых причиной была — та же Минцлова; скоро в Москве обнаружилось всюду последствия странных весьма раздвоений сознания ее.

Мой протест всполошил В. Иванова, Минцлову, Г.А. Рачинского; мне говорили: сидели они до утра у К.П. Христофоровой; утром Иванов отправился от Христофоровой к Эллису в “Дон”; и возникла беседа меж Эллисом и Нилендером, провожавшим Иванова до Девичьего Монастыря; простояв литургию, отправился он, свеж и бодр, принимать посетителей.

С Минцловой, с ним помирили меня в те же дни; но, но, но... — окончательно надорвалась во мне нота доверия к сказке о “Рыцарях”, где-то таимых А.Р. И она — поняла¹⁴.

17 марта Иванов читает свой доклад в «Свободной эстетике», вступая в резкую полемику с Брюсовым. На его стоне в этом споре оказывается Эллис¹⁵. Вскоре Иванов возвращается в Петербург, где попадает в обычный круговорот событий: делает доклад в Обществе Ревнителее художественного слова, ведет напряженные беседы с Блоком по поводу этого доклада и сопровождавшего его блоковского выступления, переживает бурный всплеск эмоций А.Р. Минцловой¹⁶ и вслед за этим отказ Белого от совместной розенкрейцеровской активности, готовит «Заветы символизма» к печати и, видимо, не подозревает, что появившиеся в апрельском номере «Аполлона» его рецензии могут вызвать такое бешенство у Эллиса.

Судя по всему, отчасти были правы Белый и Г. Рачинский (письма которых мы цитируем ниже), перелагая часть

вины на особенности нервной организации Эллиса. Все, что мы об этом знаем, свидетельствует о том, что он действительно регулярно оказывался на грани нервного срыва, если не сказать большего¹⁷. Но не только в этом дело: здесь совершенно явно соединились причины личные и литературные, и потому два письма Эллиса являются не просто свидетельствами его мучительных кризисов, но и складывавшейся в первой половине 1910 года расстановки сил внутри русского символизма.

Хотелось бы отметить, что подобного рода эмоциональные всплески в отношениях между Вяч. Ивановым и «московскими» символистами бывали и позднее. Так, в нашем контексте имеет смысл привести фрагмент из письма Белого к Иванову, относящийся, по всей видимости, к январю 1913 года: «Впрочем, жаль, что мы, *“символисты”*, дробимся: Ты нас с Эллисом, кажется, уже вычеркнул из списка *символистов*; я продолжаю думать, что я *символист*; но посмотри: Гумилевы громят символизм, В. Иванов <так> заподозривает символизм символиста Белого, сам оказываясь между *“Аполлоном”* и *“Теософией”*. А А. Белому может казаться, что В. Иванов из преувеличенной боязни впустить в чистоту своей программы смутности *беловской* теософии, что В. Иванов готов лучше соединиться со Степпуном и Гумилевым, чем допустить, что у Доктора Штейнера может найтись хоть одно место, которое бы сближало его *“человеческую мудрость”* (антропософию) с канонами Символизма»¹⁸.

О поведении Эллиса после отправки писем А.Р. Минцлова сообщала Иванову 24 мая: «Затем еще одно: о письмах Эллиса знали *все* в Москве, Петровский с первых слов, на вокзале, заговорил со мной об этом — — Эллис *не* показывал своих писем, но, отослав, сообщал всем об их содержании, т<ак> что я себя сочла вполне вправе о них говорить»¹⁹. Таким образом, его просьба о соблюдении конфиденциальности была им же самой и нарушена, и по крайней мере дважды Иванов получал извинительные письма от сотрудников «Мусагета». В недатированном письме Андрей Белый писал ему:

«Дорогой, милый Вячеслав,

ради Бога, прости Эллиса; я только вчера узнал, что этот сумасшедший человек, нервнорасстроенный сейчас и бомбардирующий меня ругательными письмами, и Тебе написал письмо в припадке какого-то запойного неистовства. У пьяницы бывает запой; у Эллиса раз в шесть месяцев (обыкновенно весной) случается нервный припадок; что же мне де-

лать; сейчас он и меня осыпает оскорблениями, кричит, что “Голубь” есть некультурное явление, безобразие; что с ним делать?

Милый, умоляю Тебя, не соединяй неистовство Эллиса с нашим (моим в особенности) уважением и любовью к Тебе.

Думаю, что Ты поймешь и сам: “Мусажет” ни при чем в этих письмах»²⁰.

А в письме от 22 мая за поведение Эллиса извинялся Г.А. Рачинский: «Слышал о Вашей переписке с Эллисом. Мое мнение: *Лева — дурак!* Говорить подробнее считаю скучным и бесполезным»²¹.

Однако и далее конфликт Эллиса с Ивановым не был исчерпан. Так, 19 февраля следующего, 1911 года Э.К. Метнер сообщал Андрею Белому: «Эллис просто с ума сошел и, в сущности, он уже вышел из “Мусагета”. <...> Вот список правонарушений Эллиса за последнее время:

1) Он явился причиной нелепой, хотя и лестной статьи Волошина в “Аполлоне” о “Мусагете”, кот<орый> будто бы склоняется к штейнерьянству и католицизму. На эту статью мне пришлось возражать. <...>

6) На прошлой среде (кот<орой> я не посетил, т.к. лежал больной) читали стихи Вячеслав и Эллис. Вячеслав похвалил Эллиса; тогда Эллис иронически его поблагодарил и затем сказал: “А Ваши стихи мне совсем не нравятся; они риторичны и неискренни”. Вячеслав обиделся, и только его сдержанность предупредила новый скандал в “Мусагете”, виновником которого явился бы все тот же Эллис. 7) Наконец, Эллис не только не принял моего выговора за нетактичность и нарушение гостеприимства в отношении к Вячеславу, но вдобавок написал мне письмо в тоне ультиматума, где заявил, что не отдаст “своего” *Парсифаля* под марку *Орфея*, если в проспекте об *Орфее* будет статья “рыжего”, который “нечестивыми руками своими лезет к чаше Грааля”. — Теперь Эллис всюду говорит, что “Мусажет” ищет внешнего успеха и потому аннексировал Блока и Вячеслава и что это не направление, а просто беспринципный оппортунизм. Согласитесь, что Эллис просто сошел с ума»²².

Отметим, что в ответе на первое письмо, нами также публикуемом, Иванов не вступает в обсуждение сокровенных тем, к которым все время стремится Эллис: ему важно представить свои слова лишь чисто литературным, эстетическим суждением, а не рассуждениями об аспектах символизма, предусматривающих владение некоторым тайным знанием.

Письма Эллиса печатаются по автографам (РГБ. Ф. 109. Карт. 39. Ед. хр. 58). Не публикуется еще одно недатирован-

ное (штемпель на конверте 4.4.10) письмо, не имеющее прямого отношения к теме. Фрагмент второго письма цитировался в комментарии Р.Д. Тименчика к упоминаемой в примечаниях рецензии Н. Гумилева²³. Ответ Иванова — РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 48. Ответ этот сохранился в черновике с большим количеством исправлений, что свидетельствует, как кажется, о желании Иванова быть максимально ответственным в выборе слов. Мы печатаем только верхний слой документа.

1. Эллис — Иванову

<Штемпель 14.5.10>

Глубокоуважаемый

Вячеслав Иванович!

Прочитав последние №№ «Аполлона», считаю своим долгом определенно высказать Вам, что бесповоротно убедился в существовании бесконечно-широкой пропасти между Вами и всем для меня абсолютно заветным.

С точки зрения литературной этики Вы правы, с точки зрения иной я ничего *не* понимаю и ничего не хочу понимать.

Только *не* верю, что Вы в восхищении от мальчишеских виршей Гумилева и от «окультизма» М. Волошина²⁴.

То, что Вы написали о Гумилеве (о ритуальном ударе мечом²⁵), я посовестился бы написать о Р. Вагнере. Поймите меня! Не осуждаю Вас, ибо сами себя скоро осудите!

Нельзя, по-моему, быть литератором и рыцарем Христа. За последнего считал я Вас, за первого считаю впредь.

Уважающий

Эллис.

2. Иванов — Эллису

Лев Львович.

Когда недавно в Москве Вы торжественно сказали мне нечто, Вас со мною связывающее, я попытался отклонить преждевременное Ваше решение, не принял Вашего заявления за окончательное, но все же взял с Вас слово предупредить меня²⁶ о моменте и мотивах Вашего отхождения. Согласно слову, Вами данному, Вы пишете мне только что прочитанное мною письмо, объявляющее разрыв; и, в духе обещания,

мною Вам данно<го>, я делаю попытку объяснить Вам то, что Вас смутило — хотя к этому, собственно, не обязан, ибо Вы осудили меня одновременно с обвинением, не желая, по-видимому, меня выслушать.

Вы, конечно, понимаете сами весь комизм спора об эстетических взглядах и оценках, признаете мою свободу в этой области, искупаемую моею ответственностью как художника за высказываемые мною суждения, поймете мою уверенность в случае критических разногласий с другими и особенно менее опытными товарищами <?>... одним словом, на эту тему нам не стоит объясняться, так как не о том, конечно, и речь, если Вы в Москве говорили со мной как человек, а не как литератор.

Мне нужно объяснить Вам, прежде всего, что Вы не умели прочесть то, что прочли. О м<оem> «восхищении» оккультизм<ом> Вол<ошина> не может быть речи²⁷. Поймите: «Живопись учила его видеть природу, книги о тайном знании ее слышать»²⁸. Рецензия, как я слышу от разных лиц, строга и по итогам неблагоприятна. Тайному знанию учатся не из книг. Как научил<ся> Вол<ошин> видеть и слышать природу, о то<м> свидетельствуют его отнюдь не с восхищени<ем> разобран<ные> мною <?>²⁹ стихи. Но что он учился слышать природу как оккультист — это объектив<ная> правда.

Фигура уподобления о рыцаре, оруженосце и ритуальном (т.е. обрядовом) ударе по плечу в статье о Гумилеве не имеет ни малейшего отноше<ния> к чему бы то ни было, кроме зависимости <?> ученика от мастера в деле поэзии, как <2 нрзб.>, и что это — полушутливая метафора, видно из эквивалентов ее составных частей: рыцарь — Брюсов, оруженосец — Гумилев, удар по плечу — «emancipatio» начинающего поэта-ученика его учителем, т.е. признание за ним права называться поэтом. Смысл, опять полушутливый: я ходатайствую пред Бр<юсовым> за Г<умилева>, чтобы он, имея его in sua manu, признал его впредь независимым и потребовал от него самостоятельности. Этого Г<умилев>, по моему критическому <?> убежд<ению>, вполне достоин.

Но можно ли употреблять для «полушутливой метафоры» образы из цикла рыцарских обычаев? ³⁰ Это вообще нежелательно, но ведь <?> и не преступно, поскольку не имеются в виду особенные ордена. Можно, иначе мы кошунствовали бы, смеясь над Дон-Кихотом. Но Сервантеса я, не во гнев Вам будь сказано, — люблю и чту.

Итак, я признаю Ваши обвинения опрометчивыми и недостаточными, а те ответственные в отриц<ательном> смыс-

ле слова, которые Вы дерзнули обратиться ко мне, показали мне Вашу дурную зыбкость и легкомыслие в обращении с вечными <?> ценностями. Призываю Вас понять свое заблуждение, но не призываю Вас к дружеской близости, которая для Вас в настоящ<ее> время тяжела.

3. Эллис — Иванову

<Штемпель 17.5.10>
конфиденциально

Уважаемый Вячеслав Иванович!

Повторяю: формально Вы абсолютно правы и сейчас, так же, как и тогда, когда восхищались статьями Чулкова о «мистич<еском> анархизме»³¹. Это свободное дело Вашей завидной склонности к умилению. Конечно, я много мог бы возразить по поводу возможности к стихам Волошина, где надерганы из «Теософского сборника» бессистемно и бессмысленно оккультные термины, много сказал бы о смехотворности присоединения к В<олошину> высокого названия «оккультист», много мог бы я сказать о двусмысленности Ваш<его> отношения к рыцарству Гумилева, о полном несогласии сказанного Вами о «кларизме» в «Мусaget<е>» и написанного в «Аполлоне», усматривая в этом двойное предательство и нас и Гумилева³². Конечно, для меня шуточки с ритуалом посвящения в рыцари (в статье Вы не оговорили, что не имеете в виду мистич<еского> ритуала³³) — достаточное основание для абсолютной враждебности.

Но этого мало!

По существу Вы не можете не знать, что «Аполлон» систематически обливает грязью все наши святыни.

Сперва он не пригласил даже в сотрудники А. Белого, цвет нашей литературы³⁴. Потом он облил грязью Н.К. Меттнера <так>, к<ото>рый для нас всех — бесконечно ценен в последнем³⁵.

Затем в статье Чулкова о «Весах» не было даже упомянуто имя А. Белого, органом к<оторо>го «Весы» были, в сущности, 2,3 года³⁶.

Мало того. Брюсов уже заявил нам о своей абсолютно враждебной статье о «Символизме» А. Белого для «Аполлона»³⁷. Умалчиваю уж о неприличных выпадах «А<поллона>» ко мне лично, ибо здесь я был бы пристрастен³⁸. Итак, ясно, что «Мусaget» и «Аполлон» — два враждебных крейсера, готовых открыть канонаду.

Что же оказывается?

Командиром *фактически* в «А<поллоне>» являетесь Вы. Все это знают. Вы же стремитесь взять роль командира и в «Мусагете»³⁹. Будь я уверен в Вашей искренности (это и было), я сам первый готов был бы стать под команду лица б<олее> опытного и сильного. *Я даже многое делал для этого*⁴⁰. Но теперь, когда Вы доказали, что нельзя полагаться ни на одно Ваше слово, когда Вы хитро дипломатизируете между нами, «Аполлоном», «Скорпионом», Брюсовым в то время, когда все дело в великой и беспощадной борьбе за *рыцарство*, когда Вы термины последнего применяете к Гумилеву, к<о-то>рый Венеру смешивает с Мадонной⁴¹, я заявляю, что Вы — неблагородны до конца. Вычеркните меня из числа друзей и впишите в число активных и абсолютных врагов. В пределах «Мусагета» буду все силы направлять против Вас.

Нельзя игрово шутить священными и последними вещами, а весь Вы — *только игра*.

Вы не можете не понимать, что Вы являетесь единственной опорой и организующей силой Петербургской литературной немочи, организуя ее себе же на голову, как себе же на голову организовали уже раз «м<истических> анархистов».

В чем тут загадка, не знаю. Не могу заподозрить Вас в сознательной нечестности, но *не** верю Вам!

Страшная Ваша двойственность довела меня до того, что я лежу вторые сутки в постели и чувствую, как из сердца вырывают клещами что-то бесконечно дорогое, почти святое.

Я привязался к Вам всей душой.

Впечатление Ваших статей было удручающим для всех членов «Мусагета» без исключения. Разве это не есть косвенная проверка?

Равным образом и «Жемчуга» Гумилева произвели смехотворное впечатление решительно на всех. Вы — первый и единственный их поклонник. Но это не сущность дела!

Сущность в том, что я всегда верил формуле: «Все или ничего» и должен применить к нашим отношениям вторую ее часть.

Косвенным образом я должен буду заявить и А<нне> Р<удольфовне> М<инцловой>⁴², что вера ее в Вас — служит причиной недоверия моего к ней. Если она примирится с Вашей «шутливой метафорой», то я с ней все разорву.

Итак, всякие наши отношения кончены!

* Подчеркнуто дважды. — Н.Б.

Прошу лишь одного: никому * этого письма не показывать, ибо оно касается исключительно Вас и меня.

Эллис

2

Отношения Вяч. Иванова с С.М. Городецким относятся к числу тех, которые слишком многое определяли в истории символизма, чтобы ими можно было пренебречь.

Именно на «башне» Иванова Городецкий впервые публично читал стихи, вошедшие в книгу «Ярь», превратившуюся в одно из ярчайших событий русской поэзии 1906—1907 годов. Именно отношения четы Ивановых с Городецким должны были явить миру образец новой соборности. Именно в противостоянии Иванову Городецкий выстраивал свою литературную позицию синдика «Цеха поэтов» и одного из лидеров акмеизма. Именно Иванов был тем нравственным судьей, который строго предостерегал Городецкого от предвестий постыдной эволюции, начатой младшим поэтом уже в 1910-е годы. Однако документов для воссоздания сколько-нибудь полной истории этих отношений явно недостаточно.

Как известно, ранний архив С.М. Городецкого пропал в годы Первой мировой войны и революции. Письма Городецкого в московском архиве Вяч. Иванова дают лишь слабую прерывистую канву тех связей, которые достаточно долгое время существовали между двумя поэтами. Особенно, конечно, следует пожалеть о неизвестности большей части писем Иванова⁴³.

И все-таки некоторые документы, сохранившиеся в архивах, позволяют прояснить отдельные моменты в отношениях между двумя литераторами (об отношениях между людьми — разговор должен быть особый). В нашем контексте наиболее существенно письмо, которое, судя по всему, и Иванов считал чрезвычайно важным, поскольку попросил Марию Михайловну Замятнину, своего друга, спутника и домоправительницу на протяжении многих лет, скопировать, дабы сохранить в собственном архиве.

Письмо это связано с появлением довольно известной статьи Городецкого «Страна Реверансов и ее пурпурно-лиловый Бедекер», помещенной в первом номере газеты «Против

* Кроме А.Р. М<инцловой>. — *Примеч. Эллиса.*

течения» (15 октября 1910 г.). Статья эта явилась прямым и непосредственным откликом на полемику вокруг докладов Иванова и Блока. Судя по всему, Городецкий то ли прямо услышал нелестный отзыв Иванова о ней, то ли до него дошли какие-то слухи об этом, но он решил каким-то образом оправдаться. Видимо, письменного и тем более печатного вида эти оправдания не получили, но в эпистолярной форме следы этого находим. В ночь с 15 на 16 ноября 1910 года Городецкий написал Иванову письмо:

«Дорогой Вячеслав!

Непременно хотел приехать к Тебе сегодня, но почувствовал себя не очень здоровым и должен был остаться. Аничк^{ов} и Блок скажут Тебе, что я собирался: не пойми неприезд как колебание или нерешимость. Я все пишу и рву Тебе письма. Содержание их в главном одно и то же: я убежден, что у нас гораздо больше оснований для любви, чем для вражды.

Сергей»⁴⁴.

С ответа на последнюю фразу и начинается письмо Иванова от 16 ноября:

«Дорогой Сергей,

И я также “убежден, что у нас гораздо более оснований для любви, чем для вражды”.

Что для вражды “идейной” оснований нет, в этом я убедился, прочтя твою полемику (“Против течения”): статья поистине *неосновательна*. Ты просто запутался в рассуждениях. Доказательство: ты против меня зараз с Брюсовым и с Мережк^{овским}⁴⁵. Но их мнения взаимно исключаются. В математике это, к^ак известно, называется “сведением ad absurdum”. Другое доказательство: вместе с Мережк^{овским}, кот^{орого} ты прочел внимательнее, чем меня, ты явную и почти грубую иронию о “приятном расцвете шлифовального ремесла”⁴⁶ принял весьма наивно за рекомендации последнего — ведь словом “приятно” критики только бранятся — и на этом промахе основал обличение, к^ак Мережк^{овский} — диффамацию по пункту общественности. Кроме того, статья противоречит самой себе, что берусь, если хочешь, при случае также показать, — и, главное, сам ты в противоречии с самим собою, т.к., согласившись с принципом “реалистического символизма”, ты тем самым согласился и с перифразой этого принципа в статье “Заветы Символизма”⁴⁷. Внимательное отношение к моей статье рассеяло бы тотчас подозрение, весьма наивное также, твое и Брюсова, — будто я *подчиняю* искусство религии⁴⁸. Слово “религия” употребляется в статье в смысле внутренней связи, находимой художником в своей

личности и символичным в мире своих символов, а не в смысле извне принятого культа; но и в объясненном смысле религия принимается не как закон, сверху наложенный на творчество, а как *имманентный* искусству вообще, в символизме же еще и определенно *выявленная душа* художественного творчества. Спорить здесь можно сколько угодно, но нужно знать, о чем споришь, жупел “подчинения”, понимаемого чуть не в клерикальном смысле, можно, конечно, выставить, к<а>к и жупел “реакции” литературным демагогам Панургова стада⁴⁹ наших средних читателей, но тебе не позволено даже увидеть во сне столь нелепый кошмар.

Вот почему в *идейном* отношении я нахожу, что в самом деле яростно спорить и особенно ссориться тебе со мной нет оснований. Что же до *личных* отношений, то, испытывая свою совесть, я не вижу ни малейшего повода к ссоре со *своей* стороны. Если же просил Мар<ию> Мих<айловну> сказать тебе в ответ на приглашение по телефону, что “не чувствую себя в мире с тобой” (к<а>к я сказал буквально те же слова при встрече Мережк<овско>му, мотивируя их “диффамацией”, о которой упомянул выше), то объясняются они рядом ничем *не вызванных* мною агрессивных манифестаций.

Что же остается дальше? Ты недоволен моей аполлоновской компанией в литературе?⁵⁰ И я также недоволен; но недоволен я и твоей неаполлоновской. Кроме того, я всегда бывал недоволен компанией — и в “Весах”, и в “Руне”, и т.д. — т.е., вернее, не вполне доволен — отчасти согласен, большею же частью более или менее раздосадован.

Важнее и “идейного”, т.е. теорий, и всего личного — в одну ли сторону тянет нас в искусстве, одна ли красота мерещится художникам? Вот видишь: я тобой недоволен, а ты, по-видимому, мной; и это, по-моему, хорошо. Но поверить я не могу, что тебя теперь к другому в искусстве потянуло, чем меня; и эта моя вера есть, разумеется, самая серьезная похвала, которую я лично могу тебе сказать. Помни: ты, по-моему, *не так, как нужно*, работаешь⁵¹; но даже последний твой стих, мною прочитанный, “человекобога рабы”⁵², не лишает меня уверенности, что ты по-прежнему знаешь, к какому солнцу должна тянуться русская поэзия. Если же обо мне ты думаешь с Новицким⁵³, что мое солнце близится к закату, это не причина для неудовольствия с моей стороны: поживем — увидим. Я обрушиваюсь на тебя скорей с нападениями как на художника; мне было бы радостно, потому что жизненно, если бы ты показал мне фальшь и уклон во мне.

Затем обнимаю тебя, к<а>к всегда с той же любовью, и — чтобы поставить все точки над *i* — прибавлю прямо, что Ан.

Ал. меня так обидела непонятным мне по отсутствию мотивов письмом, где обращалась ко мне как к одному из толпы твоих лицемерящих недоброжелателей, что с ней — самым дорогим для тебя человеком — я не чувствую себя ни в каком смысле примиренным, из чего следует, что тебе трудно было бы, вероятно, видеться со мной, если бы ты даже и не сердился на меня за свой счет⁵⁴. Итак, прощай, не поминай лихом. Вячеслав»⁵⁵.

3

Еще один документ того же разряда — письмо Иванова к В.Я. Брюсову, не вошедшее в публикацию основного корпуса их переписки (судя по всему, ряд писем из не обработанного в то время окончательно фонда Вяч. Иванова публикаторам доступен не был)⁵⁶. Как мы только что видели, проблема непонимания его заветных мыслей весьма волновала Иванова, и, обратившись к Городецкому в ноябре, в декабре он пишет письмо-объяснение с Брюсовым, что вышло отчасти неожиданно для него самого, поскольку письмо начинается как вполне деловое, вполне соответствуя духу отношений, установившихся между двумя писателями после ряда столкновений. Но в какой-то момент Иванов все-таки решается вспомнить тот доверительный тон, который присутствовал в переписке ранее.

Слова Иванова: «Думаю часто о нашем споре», — конечно, восходили к отчасти неожиданной для него полемике с Брюсовым как в устных, так и в печатных выступлениях. Более чем за месяц до печатаемого нами письма Иванов говорил ему: «С твоей полемикой я не согласен, не вижу в ней желания понять меня и досаду на ее — как мне показалось — не вполне дружелюбный или не вполне серьезный тон; незнающие могут подумать невесть что. Отвечать буду и тебе и Мережковскому, обстреливающим меня с двух противоположных сторон, — потóm. Как бы мы ни спорили, уверен, что “вражда”, тобой объявленная еще за ужином после моего реферата в “Эстетике”, не есть вражда личная»⁵⁷.

Публикуемое выше письмо к Городецкому, видимо, лишь подтвердило опасения Иванова относительно «незнающих». К этому добавилось еще и желание окончательно выяснить отношения с Брюсовым, который на процитированное письмо отвечал:

«Что идейно мы с тобой сейчас расходимся, это, я думаю, ты видишь столь же ясно, как и я. Но, подобно тебе, я верю,

что это расхождение не может влиять на отношения каждого из нас к деятельности и к творчеству другого. Тебя как писателя чту неизменно и как поэта люблю по-прежнему. Верю также, что это расхождение может не нарушить наших личных давно дружеских отношений. Мне все как-то верится, что глубже наших расхождений есть между нами некоторое неизбежное и ненарушимое единство... Близкое будущее покажет, насколько правы мои надежды.

Говоря, что в моей полемике есть тон вражды, ты не совсем прав. Свою статью я писал безо всякой враждебности к тебе или к Блоку. Но, разумеется, я писал ее с решительной враждебностью к вашим идеям. С этими идеями я враждовать и бороться должен и буду. Моя полемическая статья с намеренностью написана внешне. Так как ты не захотел в своей статье сделать все выводы из своих положений, то и я предпочел говорить лишь о том, что в ней прямо сказано.

Если спор будет продолжаться, я не премину высказаться и "по существу". Пока о нашей полемике писали двое: Белый и некий Адрианов (в "Вестнике Европы"); кажется, еще будет писать Франк; затем обещал ответ ты. Когда все эти статьи появятся, я напишу общий всем ответ, в котором уже прямо выскажу свои суждения о призвании поэта и о значении "символизма"⁵⁸.

5 декабря Иванов ответил на письмо Брюсова — ответил в тоне деловом, хотя для наших целей небезынтересно привести его реакцию на предложение написать в «Русскую мысль» рецензию на «Русских символистов» Эллиса: «...для отчетливости и независимости *своего* исследования о символизме я считаю целесообразным принимать в расчет чужие мнения лишь постольку, поскольку они прямо относятся к высказываемым мною утверждениям; частично соглашаться или частично спорить с *параллельными теориями* значит только затемнять собственный метод...»⁵⁹.

21 декабря Брюсов отвечал Иванову письмом, фрагменты которого мы приводим в комментарии, и публикуемый нами ответ тесно связан с его содержанием.

Однако, судя по всему, письмо отослано не было, хотя Иванову оно представлялось настолько существенным, что он попросил (как и в случае с письмом к Городецкому) М.М. Замятнину скопировать его. Причины отложения письма нам не вполне ясны, но можно, видимо, думать, что они были связаны с печатной судьбой цикла «Rosarium».

1 августа 1910 года Замятнина писала Иванову, который тогда вместе с В.К. Шварсалон находился в Италии: «Мих. Ал. сегодня сожалел, что до появления в книге никакие из этих

стихотворений не будут напечатаны нигде в журналах, напр<имер>, в "Аполлоне"»⁶⁰. Конечно, вполне могло быть, что печатать «Rosarium» просто не поступало предложений, но, кажется, резоннее предположить, что это было специальное решение поэта.

14 сентября она же извещала Иванова: «Вячеслав, я Вам отдельное маленькое письмецо писала по просьбе Кожебаткина, только делов<ое>, и Вы не отвечаете до сих пор, пишу еще на случай. Дело б<ыло> в том, что Кожебаткин хлопочет об издании Альманаха стихов от Из<дательст>ва "Muscaget". И просил очень Вас дать им стихов, если можно, из "Rosarium"»⁶¹, т.е. ведь других у Вас нет, а им нужно теперь, чтобы альманах вышел до декабря; редактором стихов для других поэтов Андр. Белый. Стихи будут из Петерб<урга> Кузмина, Верховско<го>, Гуми<лева>, Блока, Сологуба (они просили у него), я ходатайствова<ла> за Ивойлова, он пошлет, не знаю, что возьмут. Гумилев им навязал Потемкина. Из Москвичей не знаю кто, кроме Белого, Брюсова и Соловьева. Напишите, можно ли что послать в альманах. Кожебаткина более всего духовные стихи привлекали»⁶¹. Однако планы издать сборник в декабре 1910 года не были осуществлены, он появился в свет лишь в июне 1911-го.

Нам неизвестно в точности, как соотносились планы Иванова на печатание фрагментов цикла в «Русской мысли» и «Антологии», но в конце концов они явились в свет именно в последней, причем в большом объеме (7 газелл и 4 духовных стиха). Это заставляет думать, что по каким-то причинам Иванов предпочел «Антологию» журналу, а письмо осталось неотправленным. Мы печатаем его по оригиналу — РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 10. Л. 23—24.

27 дек<абря> 1910

Дорогой Валерий,

Посылаю тебе нарочно много стихов: 1) чтобы предоставить тебе б<ольшую> свободу выбора (для «Р<усской> Мысли»)»⁶²; 2) чтобы о б<ольшем> числе стихотворений, вошедших в «Rosarium»⁶³, услышать теперь же твое мнение, о котором прошу. Гонорарные условия: 1 р. за стих, но в случае напечатания ста или более строк — по общему тарифу (50 к. за строчку)⁶⁴. — Печатание «Cor Ardens» (куда войдет «Rosarium») буду гнать; поэтому лучше печатать стихи заблаговременно (в феврале?)⁶⁵.

Относительно «Франчески» согласен с тобою и присоединяюсь к твоему решению⁶⁶. Только настаиваю на необхо-

димости исправления всего текста, напечатанного с ужасными искажениями нашего перевода, и без того полного уликami нашей общей небрежности, для нас с тобой, как мне кажется, предосудительной; пересмотр не возьмет много времени и труда, он нужен в силу принципа «noblesse oblige», — как бы это нам наладить? Не забываю, впрочем, что вина, в сущности, падает на меня, так как ты мне давал, уезжая, широкие полномочия; но печаталась книга с неудержимой поспешностью.

Мне было весьма неприятно обмануться в надежде на свидание с тобой здесь⁶⁷. Выздоровел ли ты окончательно?⁶⁸ Думаешь ли приехать? Заочно обнимаю тебя с душевным пожеланием счастливого и плодотворного нового года. Иоанне Матвеевне⁶⁹ шлю сердечное новогоднее поздравление и пожелание всех радостей.

Думаю часто о нашем споре, который так живо заинтересовал журналы. И эти раздумья только увеличивают недоумение. Раз я и Блок, как ты пишешь, хорошие поэты⁷⁰, то как могут таковые говорить искренне о своих поэтических стремлениях антипоэтически? Впрочем, буду лучше говорить о себе одном. Ты приписываешь мне желание подчинить поэзию религии. Где ты это вычитал? Я пишу: если поэт найдет в себе связь, он найдет в себе этим религию⁷¹. Это не значит, что он поставит над своей поэзией религию, взятую извне. Моя основная мысль: поэт-символист оперирует символами; они разбросаны и бессвязны; символическая поэзия может приобрести характер *grand art*, завоевать «большой стиль» — только при условии синтетического соединения разделенных и как бы случайных символических переживаний в строй символического соподчинения и единства, — что достигается устроением всей личности. Символизм обязывает⁷². Итак, если я подчиняю чему-либо поэзию, то отнюдь не какой-либо чуждой ей по существу сфере (как подчиняли ее, напр<имер>, общественности или иной пользе, либо морали, теологии, теософии и т.д.), но личности самого художника, и именно высшему, благороднейшему, божественному, абсолютному в его личности. И притом не поэзию в целом как искусство дифференцировавшееся с *технѣ*, а специально поэзию символическую. Ибо именно последняя, поскольку она ставит своею целью раскрывать имманентное искусству религиозное его содержание, т.е. метафизическую реальность в явлении, непосредственно обязывает художника к достойному обращению с абсолютными ценностями, которые он своим искусством утверждает. Ибо символизм — last not

least — конечно, не метод изобразительности, — и как понимал его Малларме с современниками во Франции, нам, русским, основавшим истинный символизм в лице Тютчева у себя (как немцы, напр<имер>, в лице Гете и других в Германии), совершенно безразлично; — символизм есть метод второго отражения — *speculum speculi*, — восстанавливающий адекватные очертания платоновской идеи⁷³. Явление отражается в нем, как в зеркале, — поэтому символич<еское> изображение не адекватно эмпирии, — но само явление — неадекватное отражение, и символический образ (вторичное отражение) уже адекватен идее.

Если ты захочешь, наконец, меня понять, то увидишь сам, что дело идет не об употреблении ружейного дула в виде ликерной рюмки⁷⁴, а о придании ружью дальнобойности. Можно стрелять дробью и разрывными пулями. Я сам не против охоты на дичь в свое время: люблю, напр<имер>, поэтические шалости и виртуозность самое по себе. — Ты хочешь от поэта, чтобы он хорошо пел. Я — также; и только с этой точки зрения не одобряю хрипоты певцов, злоупотребляющих «хмельным». Но, видишь ли, я еще вправе оценить, *что* он поет, — опять-таки из любви к хорошей музыке и нелюбви к плохой⁷⁵. — Заметь, что я методически именно рекомендую воздержание от символизма, здесь — Еуфренте, место свято (не потому, чтоб оно было более художественно красиво, а потому, что земля святая), и призываю просто к поэтической душевности⁷⁶.

Неожиданно написалось настоящее *письмо*. М.А.⁷⁷ очень понравился твой рассказ в «Речи»⁷⁸. Повесть из «Р<усской> Мысли», кот<ор>ую ты обещал, я не получил⁷⁹. Мне кажутся очень замечательными иллюстрации во 2 изд<ании> «З<емной> Оси»⁸⁰: если есть у тебя экземпляр, подари — делаешь очень приятный подарок

любящему тебя

Вяч.

БАТЮШКОВ, МАНДЕЛЬШТАМ, ГУМИЛЕВ

Заметки к теме

В талантливой «Похвале российской поэзии» Ю. Иваска есть некое авторское недоумение. Цитируя мандельштамовского «Батюшкова»:

Наше мученье и наше богатство,
Косноязычный, с собой он принес
Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез, —

Иваск пишет: «Не есть ли это наилучший эпиграф к лирической поэзии, и не только русской?! Новаторство, экспериментализм свойственны искусству. Но истинное искусство любого стиля еще и священнодействие. Оно возвещает братство и вызывает слезы. “Над вымыслом слезами обольюсь”, — сказал Пушкин.

Почему Батюшков назван “косноязычным”? Его поэтическая дикция — очень отчетливая. Предполагаю: не означает ли здесь “косноязычие” то же самое, что “глуповатость” для Пушкина (“Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата” — т.е. не рассудочна)¹.

Думается, однако, что аналогия, подысканная автором, является слишком отдаленной, тогда как есть гораздо более близкая:

И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет,
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

(Н. Гумилев, «Восьмистишие»²)

Конечно, как уже справедливо было отмечено О. Роненом, строки Гумилева имеют подтекст гораздо более почтенный, который Мандельштам мог вспомнить и не обращаясь к гумилевскому тексту: «И сказал Моисей Господу: о, Господи! человек я не речистый, *и таков был* и вчера, и третье-

го дня, и когда Ты начал говорить с рабом твоим: я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал: кто дал уста человеку? кто делает немым, или глухим, или зрячим, или слепым? не Я ли Господь? Итак, пойди; и я буду при устах твоих, я научу тебя, что тебе говорить» (Исх., 4: 10—12)³. Почему же мы все-таки стремимся приписать подтекст именно Гумилеву? Прежде всего потому, что творчество Мандельштама начала 1930-х годов оказывается весьма насыщено параллелями с поэзией Гумилева, и даже странно, как до сих пор это не было отмечено исследователями со сколько-нибудь заметной полнотой. Более того, один из наиболее проницательных мандельштамоведов, Г.А. Левинтон, в опубликованной статье на данную тему был не склонен опровергать устойчивое мнение о том, что в 1930-е годы Мандельштам относился к поэзии Гумилева скорее отрицательно⁴. Как и другие авторы работ, посвященных этому предмету⁵, мы не претендуем на выявление абсолютно всех фактов, свидетельствующих о связях творчества двух поэтов, однако некоторые наблюдения необходимы, а соображения по их поводу хотелось бы высказать.

Прежде всего, то же мандельштамовское стихотворение «Батюшков» может быть рассмотрено как органически связанное со многими мотивами поэзии Гумилева. Уже первая строфа:

Словно гуляка с волшебною тростью,
Батюшков нежный со мною живет.
Он тополями шагает в замостье,
Нюхает розу и Дафну поет⁶, —

оказывается не только собственно мандельштамовским изобретением, но и реакцией на стихи Гумилева. Традиционно считается (начиная с комментариев Н.И. Харджиева⁷), что в стихотворении Мандельштама речь идет о Москве. Однако стоит обратить внимание на то, что город здесь никак не назван и ни одна реалья стихотворения с Москвой непосредственно не связана. Мало того, при всем старании нам не удалось обнаружить в батюшковской «Прогулке по Москве» ни одного элемента, хоть сколько-нибудь схожего с мандельштамовскими описаниями. Единственное, насколько нам известно, уточнение отсылки Харджиева было предпринято А.Г. Мецем, писавшим: «Основной источник ст<ихотворе>ния — “Прогулка по Москве” Батюшкова, где рассказывает о “странствованиях... с гулянья на гулянье” (ср. ст. 1),

между прочим и по Тверскому бульвару, где писалось стихотворение⁸. Однако слово «гуляка» — единственное, что может связывать два текста (к тому же с некоторой лексической неточностью: все-таки «гуляка» и «гуляющий» далеко не идентичны⁹). Никакого Тверского бульвара в стихотворении нет, равно как нет «замостья» в очерке Батюшкова. Нет там и никаких тополей, никакой трости — ни одно опорное слово Мандельштама не может быть возведено к Батюшкову. Можно лишь предположить, что существовала некая устная традиция, привязывающая стихотворение к московскому пейзажу и реалиям, из которой исходили и Харджиев, и Н.Я. Мандельштам. Но устная традиция далеко не всегда бывает безоговорочно верной.

В частности, второе слово стихотворения не с меньшим основанием может быть возведено к другому очерку Батюшкова — «Прогулка в Академию Художеств», который начинается: «Ты требуешь от меня, мой старый друг, продолжения моих прогулок по Петербургу»¹⁰. И далее тема гуляния остается для Батюшкова существенной: «Весь город гуляет, и мы с толпой гуляющих неприметным образом пройдем в Академию» (с. 78); «Прелестное, единственное гульбище...» (с. 80): «Прогулка мне будет полезна...» (с. 80) и др. Нет ни одной реалии, могущей быть осмысленной как заимствование Мандельштама из «Прогулки по Москве», которая не могла бы быть отнесена и к тексту «Прогулки в Академию Художеств»¹¹. Мало того, напомним, что действие «Прогулки в Академию Художеств» начинается на той стороне Невы, где расположены Летний сад, Адмиралтейство и пр., а затем переносится на другую сторону реки, т.е. в «замостье».

Говоря все это, мы, разумеется, вовсе не предполагаем доказать, что Мандельштам не знал «Прогулки по Москве» и, наоборот, использовал для создания облика Батюшкова «Прогулку в Академию Художеств». Для нас принципиально важно то, что подтекстовая база стихотворения оказывается не однородной, а сложно составленной, подобно тому, как она составлялась в стихотворении «Домби и сын»¹². Но такой взгляд на «Батюшкова» позволяет присоединить к разговору и отсылки к текстам других авторов. Так, О.А. Лекманов указал на параллель между строкой «Шум стихотворства и колокол братства» и мандельштамовскими же словами: «Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова»¹³. В ряду с «Батюшковым» стоящем стихотворении «Дайте Тют-

чеvu стрекозу...» батюшковская роза оказывается передана Веневитинову (в скобках отметим, что натяжкой кажется нам толкование четвертой строки этого стихотворения, принадлежащее Н.Я. Мандельштам: «...похоронили его <Веневитинова> с перстнем на руке, но перстень есть и у Пушкина, а то, что принадлежит Пушкину, не может принадлежать никому»¹⁴. Думается, что дело обстоит проще: перстень — общее место в литературе пушкинской эпохи. Помимо перстней Веневитинова и Пушкина, повесть «Перстень» есть у Баратынского, упоминаемого в следующей же строке «Дайте Тютчеву стреко́зу...», стихотворение «Перстень» — у Языкова, «Поликратов перстень» — у Жуковского и др. Перстень ничей, потому что общий). Одним словом, Батюшков у Мандельштама, как нам представляется, не только реальный Батюшков, но и не только обобщенный образ поэта, а имя, содержащее рефлексы самых различных творческих систем, где гумилевская, на наш взгляд, оказывается одной из наиболее существенных.

Вспомним также не только основной текст «Батюшкова», но и его варианты. В подготовленной И.М. Семенко машинописи «Новых стихотворений» слова «он тополями...» Н.Я. Мандельштам исправила на «по переулкам», а также вспоминала: «В стихах о Батюшкове только одно сомнение — “он тополями шагает” или “по переулкам”... Кто-то уверил О.М., что в Москве нет тополей, отсюда поправка “по переулкам”... А тополя-то есть»¹⁵.

На наш взгляд, ни малейшего отношения к реалиям действительной Москвы (где нет, кстати сказать, и никакого замостья¹⁶) эти поиски слова не имеют, а были предназначены для маскировки или, наоборот, обнажения гумилевской цитаты:

Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.
.....
А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...¹⁷

Попав в загадочное «замостье» («Где я? Так томно и так тревожно Сердце мое стучит в ответ...»), герой одного из наиболее известных гумилевских стихотворений сразу оказывается в переулке, откровенно напоминающем о Царском Селе. Напомним, что и для Батюшкова Царское Село не было чужим городом¹⁸. Все вышесказанное, как нам представляет-

ся, лишает мандельштамовское стихотворение точного топографического прикрепления, и мы имеем право считать, что оно связано с Петербургом и Царским Селом (гумилевскими городами) не менее, чем с Москвой.

Мало того, роза, которую нюхает герой стихотворения, также находит параллель в поэзии Гумилева. Стихотворение «Роза» в сборнике «Костер», равно как и «Восьмистишие», относится к числу принципиально и декларативно манифестирующих принципы акмеизма, полемизируя со статьей С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии»¹⁹. И строка: «В белой перчатке холодную руку» вызывает в памяти гумилевское стихотворение «Перчатка».

Мы не возьмемся утверждать, что все названные нами параллели бесспорны. Мало того, все они могут быть признаны необоснованными, — но, как кажется, насыщенность мандельштамовских текстов начала 1930-х годов цитатами из Гумилева делает предположение о том, что «шум стихотворства и колокол братства» имеет в виду не только поэта XIX века, но и старшего друга, об отношении к которому свидетель писал: «У М<андельштама> к Х<лебникову> огромное почтение. А боится как конкурента он только Гумилева, но это дико скрывает»²⁰. Естественно, достоверность такого утверждения нуждается в проверке, но сам факт пристального вчитывания в стихи Гумилева (или воспоминания о них) нам представляется несомненным.

Свидетельств этому довольно много, и, стало быть, приступить к анализу можно почти в любом месте. Так, цикл «Восьмистишия», который вызывает пристальное внимание исследователей, до сих пор, насколько нам известно, не был соотнесен с тем самым стихотворением Гумилева, на которое мы уже ссылались. Если учитывать мемуарную запись Н.Я. Мандельштам: «Он долго убеждал меня, что восьмистишия — это просто неудавшееся большое стихотворение»²¹, то своего рода оправданием для существования осколков этой «неудачи» в виде отдельных стихотворений вполне могло послужить гумилевское «Восьмистишие». К этому добавляется еще и то, что первым в цикле было написано стихотворение «Шестого чувства крошечный придаток...» (май 1932 г.²²), где уже некоторое время назад Д.И. Черашняя увидела — и совершенно, на наш взгляд, справедливо! — отголосок гумилевского «Шестого чувства» из последней книги стихов²³. При этом она не отметила еще одной, довольно очевидной параллели между гумилевским:

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо²⁴, —

и мандельштамовским:

Недостижимое, как это близко:
Ни развязать нельзя, ни посмотреть...

Конечно, «шестые чувства» Гумилева и Мандельштама — разные: для Мандельштама это творческое начало, для Гумилева, по нашему мнению, — чувство оккультное²⁵, но само сходство не только понятия, но и его, если можно так выразиться, аксессуаров (доисторическая «тварь скользкая» «в разросшихся хвостах» у Гумилева и «ящерицы теменной глазок» у Мандельштама) заставляет говорить о том, что Мандельштам явно использовал опыт Гумилева.

Но мало того: едва ли не все существенные темы гумилевского «Восьмистишия» так или иначе откликаются во многих строках и темах восьмистиший мандельштамовских. «Шорох полночных далей» у Мандельштама прямого отзвука, как кажется, не находит, однако, введя одно посредующее звено, можно представить себе и его. Восьмое восьмистишие заканчивается строками:

Быть может, мы — Аяя-София
С бесчисленным множеством глаз.

Последняя строка здесь — явный кивок в сторону тютчевских строк, вводящих тему ночи:

Ночь хмурая, как зверь стокий,
Глядит из каждого куста!

Зато тема младенца (гумилевское «ни песен, что певала мать») у Мандельштама встречается дважды: «Играет странство спросонок — Не знавшее люльки дитя», и более развернуто и более сходно с «прототекстом»:

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит —
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

Наконец, нерасчленимая сквозная тема второго гумилевского четверостишия — «высокое косноязычье» как символ поэтической избранности — становится одной из главнейших в мандельштамовском цикле, находя наиболее полное выражение в заключительной формуле седьмого стихотворения:

Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет.

Естественно, что вариации Мандельштама на гумилевскую тему обладают высокой степенью самостоятельности. Сложная семантическая структура цикла, лишенная однозначности, то соприкасается с декларацией Гумилева, то далеко отходит от нее. Не случайно протагонист Мандельштама все время предстает перед читателем в разных ипостасях: это и поэт, и музыкант, и естествоиспытатель, и геометр, тогда как Гумилеву важен только поэт. Но даже и поэт у Мандельштама получает свой «благодатный завет» в разных формах: это и «выпрямительный вздох», и «период без тягостных сносок», и «лепет», и «шестое чувство». Соглашаясь с Гумилевым и противореча ему, Мандельштам создает собственную смысловую систему, учитывающую опыт старшего друга.

Еще один отголосок (вполне возможно — невольный) находим в отброшенном четверостишии стихотворения «Дайте Тютчеву стрекозу...». Напомним его:

А еще, богохранима
На гвоздях торчит всегда
У ворот Ерусалима
Хомякова борода.

«Ворота Ерусалима» уже давно объяснены исследователями и комментаторами как цитата из Хомякова. Но стоит обратить внимание, что эта строчка является одновременно и автоцитатой, и цитатой из Гумилева. Автоцитата — из стихотворения 1916 года «Эта ночь непоправима...», а цитата — из чрезвычайно политически актуального и потому опасного для конца 1920 года стихотворения Гумилева, записанного им в альбом С.П. Ремизовой:

У ворот Иерусалима
Ангел душу ждет мою,
Я же здесь, и, Серафима
Павловна, я Вас пою.

Мне пред ангелом не стыдно,
 Долго нам еще терпеть,
 Целовать нам долго, видно,
 Нас бичующую плеть.

Ведь и ты, о сильный ангел,
 Сам виновен, потому
 Что бежал разбитый Врангель
 И большевики в Крыму²⁶.

Гумилевское стихотворение находилось под спудом до 1986 года, и трудно сказать, знал ли его Мандельштам²⁷. Но любопытно, что обе строки Мандельштама и строка Гумилева имеют один и тот же вид: «У ворот Иерусалима (Ерусалима)», тогда как у Хомякова — «Из ворот Ерусалима», то есть у него речь идет о движении, направление которого определено с предельной точностью, тогда как у поэтов XX века движения или вообще нет, как в пародийной строфе Мандельштама, или оно лишь предполагается (у Гумилева), или никак пространственно не определено²⁸.

Все эти соображения можно принимать или отвергать, однако не подлежит сомнению, что в годы наибольшей политической оппозиционности Мандельштама большевистскому режиму, завершившейся написанием самоубийственного стихотворения, стихи его включают отсылку к столь же политически острому (хотя и не столь непосредственно угрожавшему жизни поэта) стихотворению Гумилева. Очевидно, этот семантический слой полезно иметь в виду.

Обращает на себя внимание то, что с наибольшей частотой отсылки к гумилевским текстам случаются у Мандельштама в 1931—1932 годах, то есть в годы, непосредственно связанные с десятилетием гибели Гумилева. Это заставляет нас с еще большим вниманием искать следы пристального чтения его поэзии.

Но начинать, видимо, следует со стихов еще более раннего времени — с цикла «Армения», написанного в 1930 году. Кажется довольно странным, почему здесь, в лирическом описании христианско-современной страны, так часты упоминания реалий мусульманских. После «Фазтонщика» («На высоком перевале...») кажется несомненным, что Мандельштам вполне отдавал себе отчет, какой смысл имело для армян всего через пятнадцать лет после 1915 года соотношение этих двух религий. И тем не менее он считает возможным определить своего лирического героя так:

Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран,
замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не
пролил.

Есть в цикле и шах, и «курдины», и «персидские деньги». И даже начинается он именем великого мусульманского поэта: «Ты розу Гафиза колышешь...» Мы полагаем, что мусульманские реалии в армянском цикле являются вполне объяснимыми, и не только в контексте реальных обстоятельств существования Армении в те годы. Прежде всего они представляются нам связанными с персидскими темами Гумилева, о которых уже немало написано²⁹. Однако, видимо, есть и менее заметный источник этих образов, представляющий малосерьезным и редко входящий в поле внимания исследователей. Это пьеса Гумилева «Дитя Аллаха», где в ремарке читаем: «Сад Гафиза. Утро. Купы роз и жасминов. Большие птицы»³⁰. Роза появляется также и в пятом стихотворении «Армении» в таком контексте:

Но смотри, чтобы он не осыпался сразу —
Розовый мусор — муслин — лепесток
соломонов...

Комментатор сборника «Новой библиотеки поэта» объясняет «лепесток соломонов» параллелью с «Песнью песней». Однако стоит, вероятно, напомнить, что в пьесе «Дитя Аллаха» Гафиз обладает Соломоновым кольцом, которое становится одной из пружин действия. Вдобавок в одиннадцатом стихотворении Мандельштама есть фраза: «Скорей глаза сошурь, Как близорукий шах над перстнем бирюзовым», — а у Гумилева Калиф, держа руки Пери, обнаруживает у нее на пальце кольцо (то самое Соломоново кольцо), становящееся причиной его гибели.

И другие опорные символы армянского цикла более или менее регулярно упоминаются (а иногда и не только упоминаются, а становятся постоянными) — птицы (и особенно орлы), лев, дикие горы (так разветвленно представленные в «Армении»), виноград («виноградины с голубиное яйцо» у Мандельштама), даже шербет, даже русалки (у Гумилева здесь приобретающие облик «людей с рыбьими хвостами»), даже гробы молодых людей («Твои молодые гроба» у Мандельштама), даже мороз, достаточно странный в тех краях, о которых идет речь.

Но явственнее всего, конечно, тема Гафиза (и — опосредованно — вообще персидская), возникающая, повторимся, уже в самом начале мандельштамовского цикла. Дело здесь не только в пьесе Гумилева, но и в том, что для него самого было характерно такое именование В письмах к Ларисе Рейснер Гумилев подписывался именно так, да и сама Рейснер еще долго именovala Гумилева Гафизом³¹. Небезынтересно и то, что в этом мандельштамовском стихотворении «гумилевские» темы сочетаются с «кузминскими». Трудно не заметить, что последние строки:

Ты вся далеко за горой,
А здесь лишь картинка напла
Из чайного блюда с водой, —

отчетливо проецируются на известное стихотворение Кузмина:

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,
На желтом небе золотой вулкан.
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан³².

Напомним, что в молодости как Мандельштам, так и Гумилев были близко знакомы и с Кузминым, и с Вяч. Ивановым, которые незадолго до того участвовали в «вечерах Гафиза»³³. Но это лишь сопутствующие обстоятельства. Наиболее же существенно, на наш взгляд, что как в гумилевской пьесе, так и в «Фузии в блюдечке», так и в «Армении» тема слова (и — шире — искусства: рисунка на фарфоре у Кузмина, «музыки и слова» у Мандельштама) является одной из главных, хотя внешне и отодвинутых на второй план.

Присутствие Гумилева в «Армении» заставляет обратить пристальное внимание и на прозаический текст Мандельштама — «Путешествие в Армению», чтобы проверить, нет ли и там отсылки к различным текстам Гумилева.

В недавней статье прозвучало утверждение: «Смерть Гумилева — опущенный эпиграф всего «Путешествия в Армению»»³⁴. Однако авторами работы выявлен лишь один намек на судьбу Гумилева в мандельштамовском тексте. На самом же деле подобных отсылок к стихам и судьбе Гумилева в «Путешествии в Армению» гораздо больше, и прежде всего они связаны с тем мотивом смерти поэта, который был пронизательно увиден многими, но связан в первую очередь со смертью Маяковского³⁵. Последним по времени, насколько

мы знаем, обратившимся к этой теме был Л.Ф. Кацис³⁶, особо выделивший один из пассажей мандельштамовской прозы как связующее звено между нею и прозой Пастернака, связанной с гибелью Маяковского.

Процитируем этот пассаж (в несколько большем объеме, чем тот, что понадобился Л. Кацису):

«Персидская миниатюра косит испуганным грациозным миндалевидным оком.

Безгрешная и чувственная, она лучше всего убеждает в том, что жизнь — драгоценный неотъемлемый дар.

Люблю мусульманские эмали и камеи.

Продолжая мое сравнение, я скажу: горячее конское око красавицы косо и милостиво нисходит к читателю. Обгорелые кочерыжки рукописей похрустывают, как сухумский табак.

Сколько крови пролито из-за этих недотрог! Как наслаждались ими завоеватели!

У леопардов хитрые уши наказанных школьников.

Плакучая ива свернулась в шар, обтекает и плавает»³⁷.

Для исследователя здесь важно противопоставление Мандельштам—Пастернак («миндалевидные глаза» как прямая отсылка к фамилии первого и «конское око» как метонимическая зашифровка облика Пастернака). Однако несомненно, что на самом деле весь этот отрывок основан на образах поэзии Гумилева.

Достаточно вспомнить, что «Персидская миниатюра» — название одного из стихотворений сборника «Огненный столп», и тогда «миндалевидное око» без труда опознаётся как цитата из этого стихотворения:

И небо, точно бирюза,
И принц, поднявший еле-еле
Миндалевидные глаза
На взлет девических качелей³⁸.

После этого уже не нужно особых усилий, чтобы вспомнить, откуда попали в прозу Мандельштама «эмали и камеи»: в 1914 году Гумилев издал полный перевод книги Т. Готье «Эмали и камеи», предварительно объявив творчество этого поэта одним из краеугольных камней акмеизма³⁹. И далее логика повествования у Мандельштама продолжает выстраиваться на основании гумилевских текстов: «красавица» отсылает к предыдущему стихотворению «Огненного столпа», называю-

щемуся «Подражание персидскому», где это слово четырежды повторено в особо сильной позиции. «Горячее конское око» параллельно гумилевскому: «Для того, чтоб посмотреть хоть раз, Бирюза твой взор или берилл»; «сколько крови пролито из-за этих недотрог» — намекает как на «С глазами полными крови стал, красавица», так и на «С копьем окровавленным шах» из «Персидской миниатюры». Нелогичное внешне упоминание леопарда в следующей фразе-абзаце вызывает в памяти стихотворение Гумилева «Леопард»⁴⁰.

Таким образом, фрагмент о персидских миниатюрах «Путешествия в Армению» предстает нам написанием о последней книге Гумилева. А вводится он в повествование менее явными, но все же заметными отсылками к другим его произведениям. Завершая пассаж о Линнее, идущий непосредственно перед нами разобранным, Мандельштам говорит: «Восхитительна Колумбова яркость Линнеева обезьянника. Это Адам раздает похвальные грамоты млекопитающим, призвав себе на помощь багдадского фокусника и китайского монаха». Случайно или нет, но эти две фразы пронизаны отсылками к гумилевским сюжетам: Колумб — герой поэмы «Открытие Америки», Адам — маленькой поэмы «Сон Адама», в Багдаде происходит действие значительной части уже упоминавшейся нами сказки «Дитя Аллаха», а в Китай отправляются герои стихотворения «Путешествия в Китай» (не говоря уж о том, что у Гумилева есть целый сборник китайских стихов «Фарфоровый павильон»). И, может быть, не слишком натянутым будет видеть описанного Мандельштамом Линнея неким аналогом Гумилева. На это, как кажется, намекает черновик «Путешествия в Армению», где говорится: «Звери резко разделялись на малоинтересных домашних и заморских. А позади заморских, привозных угадывались и вовсе баснословные, к которым не было ни доступа, ни проезда, ибо их затруднительно было сыскать на какой бы то ни было географической карте»⁴¹. Трудно настаивать на безоговорочной своей правоте, однако существенно, что ведь и в стихах Гумилева представлены в равной степени звери домашние (например, не раз вспоминаемая «рыжая собака»), экзотические (жираф, крокодил, носорог, леопард и др.) и вымышленные, баснословные (дракон, дева-птица и мн. др.).

И «выход» из привлекшего наше особенное внимание фрагмента мандельштамовской прозы также может быть рассмотрен как отголосок гумилевских тем. Напомним, что следующий пассаж начинается: «Вчера читал Фирдусси, и мне

показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее. В персидской поэзии дуют посольские подарочные ветры из Китая». О соседстве Китая и Персии у Гумилева мы уже говорили, а теперь обратимся к первой процитированной фразе.

Обсуждение темы «пчел и ос» у Мандельштама и Гумилева имеет солидную традицию⁴², однако «шмели» из нее выпали, а между тем связь между ними достаточно очевидна не только на энтомологическом, но и на литературном материале. В гумилевской пьесе-сказке Гафиз (напомним, открывающий стихотворный цикл «Армения») назван «пчела Ширази». А в «гафизическом» стихотворении Вяч. Иванова тот же самый поэт определен: «Шмель Ширази, князь экстаза, мистагог и друг — Гафиз»⁴³. Таким образом выстраивается цепочка образов, на цельности которой трудно настаивать безоговорочно, однако возможность такой интерпретации, как нам кажется, существует. Отметим также, что еще одна цепочка образов может быть выстроена при анализе последней строфы мандельштамовского стихотворения «Импрессионизм»:

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.

«Качель» здесь вполне может быть гумилевской⁴⁴, но тогда и «шмель» тоже получает гумилевские обертоны.

Таким образом, мы получаем вполне достаточные основания для того, чтобы безоговорочно утверждать: в «Путешествии в Армению» тема «смерти поэта» оказывается связана не только (а может быть, и не столько) с Маяковским, но и с Гумилевым, тем более что создавалось оно в наибольшей близости к мрачному юбилею — десятилетию со дня гибели поэта. Лишним подтверждением этому может служить еще один фрагмент мандельштамовской прозы.

Анализируя «эпизод с Безыменским», Л. Флейшман справедливо вспомнил, что «картонные гири», которые поднимает, по определению Мандельштама, Безыменский, могли прийти в текст от очень известного в то время определения Троцкого, примененного тем к Маяковскому⁴⁵. Однако у этой формулы существует и другой подтекст, наверняка Мандельштаму доступный и связанный с Гумилевым.

7 декабря 1919 года К.И. Чуковский записал в дневнике: «Третьего дня — Блок и Гумилев — в зале заседаний — сидя

друг против друга — внезапно заспорили о символизме и акмеизме. Очень умно и глубоко. Я любовался обоими. Гумилев: символисты в большинстве аферисты. Специалисты по прозрениям в нездешнее. Взяли гирию, написали 10 пудов, но выдолбили всю середину. И вот швыряют гирию и так и сяк. А она пустая»⁴⁶.

Вряд ли Гумилев единственный раз повторил свое *mot*. Практически нет сомнений, что оно дошло и до Мандельштама, — об этом, как кажется, неопровержимо свидетельствуют его выпады против «профессионального символизма» в работе «О природе слова», где образность изменена, однако смысл остается фактически тем же. И в свете этого уподобления возникают весьма любопытные историко-литературные параллели, на которые мог намеком указывать Мандельштам, — прежде всего на соотносимость пролетарской поэзии в «изводе Безыменского» с символизмом, причем наследовались не сильные стороны, очевидные для всякого, а наиболее уязвимые⁴⁷.

Завершая тему армянских стихов и прозы Мандельштама, отметим, что не только в прозе, но и в стихах он реагирует на два «персидских» стихотворения Гумилева из последней книги. Мы уже говорили, что «близорукий шах над перстнем бирюзовым» очень напоминает склонившегося над перстнем Калифа из сказки «Дитя Аллаха». Но ведь шах и бирюза являются очень близкими соседями в стихотворении Гумилева «Персидская миниатюра»: «И небо, точно бирюза... С копьем окровавленным шах». Вероятность такого сближения подчеркивается и ответившимся от «Армении» стихотворением «Колючая речь Араратской долины...», где вязь образов еще более сходна с гумилевской:

А близорукое шахское небо —
Слепорожденная бирюза...

Вдобавок отметим, что одно из стихотворений той же книги Гумилева называется «Перстень», и в нем действует «народец Тритонов и мокрых ундин» (ср. «водяную деву» Мандельштама, вообще напоминающую о гумилевских русалках).

И, чтобы вернуться к «Батюшкову», скажем, что Дафна первой строфы, о которой велось столько споров, может быть не только прямой отсылкой к Батюшкову⁴⁸, но и воспроизведением звукового облика имени из последней строки гумилевской «Современности»: «Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя».

Но самое, вероятно, существенное, что Мандельштам говорит о герое своего стихотворения: «Ни на минуту не веря в разлуку...» Как похоже это на знаменитую приписку Мандельштама: «Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется»⁴⁹. Нам представляется, что не только в 1928 году, в день гибели Гумилева, Мандельштам мог бы повторить эти слова, но и в начале 30-х, справляя поэтическую тризну по убитому десять лет назад другу, которого ценил не только как друга, но и как поэта.

МОСКВА В ПОЭЗИИ ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

Проблема национальной самоидентификации, зачастую не имеющая никакого отношения к творчеству, для Вл. Ходасевича была предметом постоянной рефлексии и потому настоятельно требовала разрешения. С особенной ясностью чувствовалось это в предреволюционные годы, когда действительность империи не давала возможности и повода забыть о своих корнях. Приведем только несколько примеров.

Так, в письме к ближайшему другу Муни (С.В. Киссину) от 9 августа 1915 года Ходасевич писал: «Боже мой, я поляк, я жид, у меня ни рода, ни племени...»¹ Чуть ранее (9 ноября 1914 г.) — Б.А. Садовскому: «...*Мы, поляки*, кажется, уже немножко режем *нас, евреев*»². О переживании своих польских корней — в неоконченных стихах:

Я родился в Москве. Я дыма
Над польской кровлей не видал,
И ладанки с землей родимой
Мне мой отец не завещал.

России — пасынок, а Польше —
Не знаю сам, кто Польше я...
(Т. 1. С. 345)³

Польских поэтов и прозаиков он переводил достаточно много, иногда — из-за денег, но временами (как, к примеру, «Бурю» А. Мицкевича) — явно по внутреннему побуждению, о чем свидетельствует автоцитирование переводов⁴. Еще более заметно было обращение его к переводам из поэзии, написанной на иврите (или, как его предпочитали тогда называть, древнееврейском языке), которого Ходасевич не знал, но по подстрочникам создал ряд блистательных переводов. Думается, такая обостренность восприятия была предопределена, конечно, и традиционной идеологически оправдываемой самыми почитаемым русскими писателями неприязнью в первую очередь именно к полякам и евреям⁵. Возможно, что

обращение к переложениям из еврейской поэзии было вызвано и некоторым чувством личной вины: Ходасевич, как известно, был внуком Я. Брафмана, автора той «Книги Кагала», которая послужила предметом многочисленных ожесточенных споров и оказалась у истоков русской антисемитской литературы.

Но обращает на себя внимание тот факт, что в собственных произведениях, опубликованных при жизни, эта тема у Ходасевича оказывается сведенной до минимума (польская) или вообще отсутствующей (еврейская). Переводы из еврейской поэзии были «нейтрализованы» тем, что попадали в контекст чрезвычайно широкого интереса русской литературы к еврейству и его литературе именно на историческом рубеже революций 1917 года⁶, и отсутствие специальной личной заинтересованности было Ходасевичем подчеркнуто в кратком предисловии к сборнику «Из еврейских поэтов»: «В 1916—1918 гг., по поручению различных издательств, мне случилось перевести довольно много стихов для так называемых “инородческих сборников”: еврейских, армянских, латышских, финских»⁷. Стало быть, самосознание личностное и творческое в данном случае различались, и различались достаточно существенно.

Причина этого, как нам кажется, лежит в особом отношении Ходасевича к пространству, описываемому его поэтическим творчеством.

Первая книга, «Молодость», построенная еще практически полностью по законам вторичного символистского текста, заимствующего основные конструктивные признаки из ученически понятых стихов старших поэтов, воспроизводит мир как нечто, существующее вне реального географического пространства. Такое восприятие задано уже первым стихотворением книги:

В моей стране — ни зим, ни лет, ни весен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владевает осень,
Там — серый свет бессолнечных лучей.

(Т. I. С. 61)

Не только географические координаты отсутствуют (характерно, однако, что в сознании Ходасевича география сама по себе оказывается весьма существенной: в автографах и разного рода списках стихотворений он регулярно помечает место их написания), но и те приметы, по которым можно

было бы выстроить какое-либо непротиворечивое описание топографической устроенности внешнего мира, отсутствуют столь же решительно⁸. Действие происходит везде и всегда, его атрибутами являются Тоска, Рок, Тишина, Смерть, Безнадежность, Любовь, Судьба. Эти выглядящие сейчас чрезвычайно наивными прописные буквы в годы поэтической юности Ходасевича такими вовсе не были. Мифология символизма была еще вполне жива, и для последователя ее было вполне естественным скрыться от реальности за надежной оградой понятий, приобретших сакральное значение. Но обостренная чувствительность поэта не только к творческим проблемам, но и к внешним проявлениям литературной жизни заставила его очень быстро почувствовать, что время подобной рабской преемственности прошло. По собственному своему свидетельству, уже в то время, когда книга печаталась (то есть на рубеже 1907—1908 годов), Ходасевич начал перестраивать стихи «Молодости», продолжив эту работу в 1908 году, а время от времени обращаясь к ней и позже. К сожалению, второе издание сборника, планировавшееся в 1921 году, не было осуществлено и правка эта нам по преимуществу неизвестна, однако можно предположить, что радикально перестроить уже сложившийся поэтический облик она была неспособна.

Произошла подобная перемена — заметно для глаз читателей и критиков — уже во втором сборнике «Счастливый домик», который и сформулировал в достаточно явственной форме принципы новой поэтики Ходасевича. Не случайно в предисловии к первому изданию он специально подчеркивает: «Многое из написанного и даже напечатанного за эти пять лет я отбросил» (Т.1. С. 500). Общие принципы построения художественного мира «Счастливого домика» уже неоднократно и достаточно согласно описывались разными исследователями⁹, потому можно такое описание миновать. Отметим лишь то, что действительно существующая в книге «поэзия частного существования» (определение Н.В. Котрелева), начинающаяся с названия и посвящения «жене моей Анне», все же носит в книге достаточно абстрактный характер. Нам доводилось слышать от Л.В. Горнунга, хорошо знавшего А.И. Ходасевича и младшего современника самого Ходасевича, мнение о том, что «счастливый домик» — это тот самый «домишко низкий и плюгавый» (Т. 1. С. 271) в 7-м Ростовском пер., над Москвой-рекой, где Ходасевич с женой прожили наиболее длительный срок. На самом деле, конечно, это не так. Само название, что давно замечено, взято из Пуш-

кина, и применение его к конкретному месту жизни самого поэта самым решительным образом меняет весь контекст восприятия, на что стихи книги права не дают. Частная жизнь в этом сборнике оказывается столь же напряженно-абстрактной, как и возвышенные картины первой книги. Традиционные элегические пейзажи в разных вариантах, неназванный и не подразумевающий названия большой город, нищенски уютная комната, магазин игрушек — вот что определяет пространственные координаты всей книги. Кажется, только три слова дают точные определения: Ченстоховская, Лигурия (точнее — «лигурийские вечера») и Генуя. Все три этих топонима переносят читателей в романтический мир то ли польского католицизма, то ли итальянской романтики. И в этом смысле «Счастливый домик» более или менее соответствует установившемуся к 1914 году канону «частной жизни», созданному различными поэтами и поощрявшемуся ведущими критиками эпохи: первые книги Цветаевой, односторонне прочитанные «Вечер» и «Четки», «Громокипящий кубок» Северянина, воспринятый как гимн современности (о чем писал и сам Ходасевич), и, наконец (не говоря уж о многом ином, менее ярком), «Стихи Нелли» как стилизация «поэзии сегодняшнего дня» (Т. 4. С. 400).

Когда же мы обращаемся к третьей книге стихов Ходасевича «Путем зерна», то без труда видим, что она оказывается насыщена топонимами. Если выписать их в порядке появления на страницах сборника, то получится картина чрезвычайно любопытная: Брента, Петровский парк, Смоленский рынок, Никитские ворота, Пресненская и Рогожская заставы, Балчуг, Лефортово, Плющиха, река (безоговорочно понимаемая как Москва-река), Москва, Венеция (и непрямо описанная площадь Сан-Марко), площадь Santa Margherita¹⁰, снова Венеция, Таганка. Все эти названия строго распределены между двумя городами: Москва и Венеция (Брента, находящаяся в ближайших окрестностях Венеции, конечно, увидена также в венецианском контексте¹¹). Но если о роли Венеции в творческом сознании Ходасевича уже написано¹², то московская тема, как ни странно, была затронута лишь частично и односторонне¹³. А между тем именно в ней, как нам представляется, отчасти таится разгадка тех особенностей творческого сознания Ходасевича, о которых было сказано в самом начале статьи.

Итак, «Путем зерна» — книга двух городов: Венеции и Москвы. Но если Венеция предстает в ней как город, символизирующий вечность человеческого существования в мире

(с особенной отчетливостью читается это в стихотворении «Встреча»:

...Но теперь я знаю,
Что крепкого вина в тот день вкусил я —
И чувствовал еще в своих устах
Его минутный вкус. А вечный хмель
Пришел потом

[Т. I. С. 171]), —

то Москва предстает неразрывно связанной со смертью: самоубийца в Петровском парке, «синий, раскрытый гроб» у церкви возле Смоленского рынка, призрак девочки у Никитских ворот, «легкий труп» старухи, которая «А бывало-то! В Таганке!..». Откровеннее всего этот ореол смерти чувствуется в стихотворении «2-го ноября», где московские топонимы наиболее часты, а тема смерти эксплицирована на протяжении всего стихотворения в разных обликах: «Семь дней и семь ночей Москва металась В огне, в бреду <...> Шли проведать Родных, знакомых, близких: живы ль, нет ли? <...> На кладбище москвич благочестивый Ходил на Пасхе <...> Мой приятель Заканчивал работу: красный гроб» (Т. I. С. 165—166). Но столь же откровенно здесь эксплицирована и жизнь — от выздоровления всей Москвы после вмешательства «грубого лекаря», через облегчение от того, что друзья «живы, целы, дети дома» — до голубей над Плющихой и Москвой-рекой, до описания «лет четырех бутуза», живущего еще только инстинктом, «движеньем соков»¹⁴.

Евангельское «не оживет, аще не умрет», ставшее сквозным подтекстом всего сборника начиная с названия, приобретает в этом стихотворении наиболее явственный характер, конкретизируя в блистательно выписанных картинах общую характеристику времени:

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год.
(Т. I. С. 137)

Москва и Венеция становятся, таким образом, не только антиподами, но и в какой-то степени взаимодополняющими представлениями человеческой истории. Венеция в изображении Ходасевича хоть и осуждена на смерть, подобно всему миру, однако в какой-то степени именно она в состоянии сделать эту смерть радостной и легкой:

И все исчезнет невовратно
Не в очистительном огне,
А просто — в легкой и приятной
Венецианской болтовне.
(Т. 1. С. 269)¹⁵

Эти строки (уже более поздние, написанные в 1924 году) явственно противопоставлены жестокому, беспощадному финалу «Петербурга» Зинаиды Гиппиус, открывавшего второе ее «Собрание стихов» и тем самым особенно выделенного:

И не сожрет тебя победный
Всеочищающий огонь, —

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк¹⁶.

Это стихотворение в начале 1920-х годов было совершенно очевидно актуализировано еще двумя резко антибольшевистскими стихами-памфлетами Гиппиус «14 декабря 17 года» и «14 декабря 18 года», эксплуатировавшими ту же самую образную систему, ритмические и интонационные ходы, что присутствовали в «образце». И то, что Ходасевич свою Венецию противопоставляет гиппиусовскому Петербургу, заставляет нас с особенным вниманием отнестись к со- и противопоставлению Венеции и Москвы в стихах из «Путем зерна». Венеция жива неуничтожимо, Москва может ожить лишь через смерть. Венеция связана с любовью, девической чистотой — Москва с обесчещенностью («Среди Москвы, Страдающей, растерзанной и падшей» [Т. 1. С. 167]¹⁷). Но в то же время у этих двух городов столько пересечений, что они не могут быть признаны просто случайными.

Так, наиболее отчетливо совмещение двух городов происходит в стихотворении «Полдень», где прямо не названная, но отчетливо подразумеваемая Москва вызывает воспоминания о Венеции. Такое откровенное совмещение поддержано и рядом гораздо менее очевидных параллелей в разных стихотворениях. Прежде всего играющий московский мальчик и барышня с раскрытой книгой на том же бульваре в других текстах словно распадаются на два географически конкретизированных персонажа: уже упоминавшийся «лет четырех бутуз» с Плющихи — и шестнадцатилетняя англичанка в Вене-

ции из «Встречи». «...Тяжелый камень, Многовековый, переживший много Людей и царств, предательств и геройств» (Т. 1. С. 168), вызывающий ассоциацию с «львиным столбом» на площади Св. Марка, разительно напоминает пассаж из безошибочно московского «Дома» о «человеке во времени». Незримо сияющие звезды настойчиво сияют в том же «Доме». Девический взор из венецианской «Встречи», «который нам, поэтам, суждено Увидеть раз и после помнить вечно» (Т. 1. С. 170), преображенно присутствует во «2-го ноября», когда мальчик «...вверх смотрел, и тихо улыбался. Но, заглянув ему в глаза, я понял, Что улыбается он самому себе...» (Т. 1. С. 167). «Пламенные бури» во «Встрече» откликаются в «Доме»: «Как саламандра в пламени». Венецианские голуби преображаются в московских, летающих над Плющихой и Москвой-рекой... Поиски таких аналогий можно было бы продолжить, однако и приведенных, как кажется, довольно, чтобы констатировать постоянные параллели между двумя городами, противопоставленными на одном, внешнем уровне и сближаемыми на других, более глубинных. Как кажется, это свидетельствует о том, что появление в стихах «Путем зерна» московских реалий не просто делает поэтику Ходасевича более «реалистической», но в первую очередь придает ей ту новую обнаженность, которая ранее была глубоко скрыта в структуре стиха. Современная Москва становится не предметом изображения, а местом сопряжения временных координат, соединения прошедшего, настоящего и будущего.

И особенное значение в данной ситуации принимает то, что наиболее «обжитой» становится та часть Москвы, которая обозначена В.Н. Топоровым как одно из московских «литературных урочищ» — Девичье поле¹⁸. Именно здесь происходят центральные и пространственно обозначенные московскими топонимами события не только в «Путем зерна», но и в стихотворениях ретроспективных, написанных, когда Ходасевич с Москвой уже распрощался. Ожидание грядущего преображения посреди Смоленского рынка, отделение души от тела в «Эпизоде», события «2-го ноября», незримая симфония в «Музыке», вынос тела полотера Савельева, совмещенный с католической пасхальной процессией в «Соррентинских фотографиях», — все это происходит здесь, в местах, описанных не только с наименованиями места действия, но и с теми подробностями, которые дается увидеть только постоянному обитателю¹⁹.

При этом, как кажется, в этих стихотворениях преимущественное внимание автора обращено не к тому краю урочища, который связывает его с остальным городом, а наоборот — с движением вниз по течению Москвы-реки, к Девичьему полю в узком смысле этого слова и к Новодевичьему монастырю. На это указывают постоянные упоминания именно реки — или обращение взора к небу, где «ангелы пернатые сияют», парят голуби, откуда падают снежинки и где даже «полотера лоб курчавый В лазурном воздухе плывет» (Т. I. С. 271). Можно, конечно, признать случайностью, но все же стоит отметить, что единственный маршрут «я», открыто соотносящий «урочище» и внешний город, завершается возвращением туда из краткого путешествия («2-го ноября»). Таким образом, именно эта часть Москвы предстает ее духовным центром, где происходят наиболее существенные, переломные события биографии автора.

Единственное, кажется, упоминание столь же существенного и столь же пространственно определенного московского события, не связанного с «Девичьим полем», находим в стихотворении (также уже ретроспективном) «Не матерью, но тульской крестьянкой...»:

Лишь раз, когда упал я из окна,
Но встал живой (как помню этот день я!),
Грошовую свечу за чудное спасенье
У Иверской поставила она.

(Т. I. С. 195)

Упоминание Иверской здесь выглядит, с одной стороны, совершенно обыденным, как и вполне умозрительной «Ченстоховской» в ранних стихах, но в то же время сугубая важность самого события («чудное спасенье», подробно описанное в «Младенчестве») и выделенность топонима не позволяют принять его за пустую подробность. Вероятно, можно предположить, что теперь, уже в петербургские годы, когда стало совершенно ясно, что Москва осталась позади, ее святыня приобретает особое значение, делаясь таким же символом этого мира, одновременно умирающего и рождающегося, как и памятные интимно, только по индивидуально значимым событиям. Но это заставляет воспроизвести и весь текст стихотворения, описывающего процесс языкового, поэтического, отчасти религиозного (хотя Ходасевич, как кажется, остался католиком в жизни, но стихотворение опе-

рирует сугубо православными понятиями), а в конечном счете — национального самоопределения.

Таким образом, в стихах «Путем зерна» (и в некоторых более поздних) Москва — и конкретные места города — становится символом не только чего-то интимно дорогого, но и сделавшегося центральным пунктом творческого самостояния поэта, который выбрал отчасти по стечению обстоятельств, но более все же по своей воле судьбу поэта русского, неразрывно соединившегося с той культурой, которая в равной степени определена как «высосанным мучительным правом», так и «демонской волей творца», порождающего свой собственный мир, в эту культуру вписанный и ее, в свою очередь, устрояющий.

Было бы резонно, конечно, рассмотреть в этом отношении и другие, более поздние стихи Ходасевича, дабы определить, какими предстают в его стихах Петербург, Берлин и Париж (отметим только, что вряд ли случайно он переводит и печатает в «Возрождении» бодлеровский «Парижский сплин»), а также попытаться понять причины отсутствия в его поэтическом мире столь примечательных мест, как, к примеру, Коктебель или Ирландия, но эти темы мы готовы предоставить иным исследователям.

ЕЩЕ РАЗ О ПАСТЕРНАКЕ И БРЮСОВЕ

В недавно изданной чрезвычайно насыщенной работе «Разыскания о поэтике Пастернака — от бури к бабочке»¹ Вяч. Вс. Иванов дал подробнейший монографический анализ одного стихотворения Пастернака, написанного в 1923 году. Немало места здесь отведено и источникам творческого вдохновения поэта, причем первое место среди них отведено поэзии И. Анненского (см. даже специальную главу «Анненский и две революции») и А. Блока. Между тем лишь случайно здесь упомянуто одно имя, которое должно было бы быть названо, с нашей точки зрения, едва ли не первым среди источников данного стихотворения. Мы имеем в виду имя В.Я. Брюсова.

Дело в том, что все стихотворение «Бабочка-буря» пронизано сквозными рефлексамии брюсовской урбанистической лирики начала века и может быть рассмотрено как одно из наиболее ярких свидетельств творческого взаимодействия двух художников.

Обратимся сперва к текстам, чтобы увидеть реально существующую интертекстуальную связь. Она начинается с заглавного образа стихотворения, заставляющего вспомнить едва ли не самое прославленное стихотворение Брюсова, посвященное городу:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.
Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле — души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ².

По крайней мере, несколько мест первой строфы лирической поэмы «Конь блед» (1903) заставляют вспомнить стихотворение Пастернака. Прежде всего — два буквально повторяющихся слова, у Пастернака выдвинутые на самый передний план — в заглавие и в первую строку: «буря» и «гул». При всей их обычности именно выделенность заставляет почувствовать общие черты, объединяющие столь разные стихотворения. Дальше еще совпадет слово «улицы» (в именительном падеже у Брюсова и родительном у Пастернака), но стоит отметить, что Мясницкая в первой пастернаковской строке — также название улицы, то есть название и первая строка его стихотворения сближены с брюсовским текстом уже не двумя, а тремя словами или понятиями, за ними стоящими. Заметим также, что далее, в четвертой строфе, у Брюсова появляется «буря многошумная», что еще раз заставляет нас вспомнить логику построения первых двух строф Пастернака: «Бывалый гул... снится мне за массой действий... и подымает страшный шум»³.

Второе обстоятельство, обращающее на себя внимание, относится к первым строчкам второй пастернаковской строфы:

Он снится мне за массой действий,
В рядах до крыш горящих сумм...

Прежде всего отметим, что вся брюсовская строфа пронизана действиями. В 12 строках проходят толпы, их преследует Рок, мчатся экипажи, вертятся и сверкают вывески, кричат газетчики и щелкают бичи, сияют фонари — то есть как минимум восемь открытых и раздельных действий организуют эту строфу. Но не менее существенно и то, что у Пастернака пространство выстроено по вертикали, причем существенную роль в нем играют «ряды до крыш горящих сумм», то есть, по догадке М.Л. Левина, переданной Вяч.Вс. Ивановым, тот пейзаж, который изящно описан в книге Е.Б. Пастернака об отце: «Стихотворение передает воспоминания детства, охватившие Пастернака при встрече с родителями и жизни с ними рядом в берлинском пансионе. Из окна этого пансиона через крыши многоэтажных домов, украшенных иллюминированными столбцами ежедневно падающего денежного курса, Пастернак увидел Мясницкую начала века...»⁴ Но вряд ли случайно, что и брюсовское стихотворение, по крайней мере его первая строфа, как одну из доминант современного города выделяет именно его устремленность вверх. Да и вообще, сам того не замечая, описывая реальность начала века, вошедшую в пастер-

наковское стихотворение, Вяч. Вс. Иванов как будто воспроизводит картину из Брюсова: «Вывески, вертятся, сверкали перемненным оком / С неба, с страшной высоты тридцатых этажей». Вот как звучит его описание: «Слово *ряды* в цитированной строфе напоминает выражения вроде *торговые ряды*. Купеческие и доходные дома былой Мясницкой, составлявшие эти ряды, которые приносили большие суммы своим владельцам, могли вспоминаться при виде берлинских сумм, горящих до крыш, еще и оттого, что на них были рекламы и вывески. <...> Купеческие вывески были частью нового облика Мясницкой, только с конца XIX в., на глазах Пастернака-ребенка приобретавшей новую торгово-промышленную окраску <...> от полюса преобладавшей одноэтажности (или двухэтажности) зданий Москва одним прыжком в начале XX-го столетия перешла к “небоскребам” в 8—10—13 этажей <...> Прыжок города ввысь не мог не поразить подростка, за ним напряженно следившего. Позднее Пастернак увидел в нем овеществленную метафору небывалого подъема русского искусства тех лет...»⁵

Наконец, нелишне будет сказать, что еще одно отмеченное слово стихотворения Пастернака — последнее («толп») встречается в первой же строке стихотворения брюсовского, а потом еще раз повторяется в последней строфе. И «топот» толп, совсем рядом с гулами, также есть у Брюсова: «Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот, / Заглушая гулы...»

Но при этом «Бабочка-буря», конечно, вовсе не является прямой проекцией «Коня блед» на собственное творчество. Пастернак словно разбирает брюсовский текст на отдельные символы, которые потом складывает совсем в ином порядке, так что они выглядят совершенно новыми.

В то же время и смысловая структура стихотворения Пастернака также может быть описана как пересозданная из брюсовской. Сюжет Брюсова довольно прост: в ад города на мгновение врывается апокалиптический всадник на коне блед, но охвативший толпу ужас был недолгим, и лишь блудница и безумец «все стремили руки за исчезнувшей мечтой». Преображение произошло, но оказалось мнимым. В стихотворении же Пастернака оно лишь предчувствуется, бабочка лишь должна выпорхнуть на промоченную дождем Мясницкую. Но отголоски брюсовского видения мира можно различить и у Пастернака. Так, эпитет «адский» (шепот) откликается в пастернаковском описании ремонта здания московского почтамта: «Смолу котлами пьет почтамт». Слово «ад» не произнесено, но смола и котлы безошибочно на него намекают.

Думается, сказанного достаточно, чтобы убедиться в справедливости высказанного нами предположения. Вместе с тем совсем не лишне будет отметить и другие переклички «городских» стихотворений Брюсова с «Бабочкой-бурей». В первую очередь резонно обратиться к «лирическим поэмам» сборника «Stephanos», куда вошел и «Конь блед». Прежде всего отметим, что по датам написания они связаны с тем временем, к которому комментаторы привязывают детские воспоминания Пастернака, отраженные в «Бабочке-буре», — московский ураган 16 июня 1904 года: «Слава толпе» написана в 1904 году, «Духи огня» — в 1904 и 1905-м («Конь блед», напомним, в 1903-м).

Уже само заглавие «Слава толпе» заставляет вспомнить то последнее слово пастернаковского стихотворения, которое мы уже приводили. Но там же есть «ликующие вывески наглых огней», есть заколоченные окна (ср. «сомкнутые окна» у Пастернака), есть гул, есть смена сверканий и тьмы (у Пастернака «горящие суммы» и «мрачатся улиц выходá»).

В «Духах огня» обращает на себя внимание рефренно повторяющаяся строка: «Потоком широким тянулся асфальт». Реалия большого города, вполне бытовая, тем не менее не часто входила в поэзию, и тем характернее, что она встречается и у Пастернака: «Асфальта алчного личинкой / Смолу котлами пьет почта́мт». И вся картина открывшегося взору поэта кипящего, бурлящего мира также соединяется с видом кипящих котлов асфальта, наблюдаемых из окон напротив.

Но далеко не только эти стихотворения Брюсова могут быть связаны с «Бабочкой-бурей». Так, уже в самом начале своего анализа Вяч. Вс. Иванов особо выделяет сочетание «пальбы и пыли», связывая его с реалиями жизни Пастернака в ремонтируемом здании Училища живописи, ваяния и зодчества. Но вспомним, что одно из самых популярных стихотворений Брюсова называется «Демоны пыли». В нем читаем:

Где они победили,
Там покой, там сон, сновиденья,
Как в обширной могиле,
Они дремлют, лежат без движенья,
Притаясь в углу,
Не смотрят во мглу,
Но помнят сквозь сон, что они победили.

У Пастернака дело обстоит прямо противоположным образом: пальба и пыль (вероятно, и дорожная, и комнатная)

являются предвестием урагана, вспоминаемого во сне («он снится мне»), но вполне реального. Вместо победившего забвения и бескрасочности у младшего поэта торжествует движение, ветер и (неявно) красочность бабочки («Павлин» в отброшенной строфе).

Общность картины провоцирует привлечь к анализу и стихотворение Брюсова «Перед грозой» (1900):

В миг пред грозой набегающий трепет
Листья деревьев тревожит.
Ветер из облака образы лепит,
Формы чудесные множит.

Пыль поднялась по широкой дороге,
Громче смятение птичье.
Все на земле в ожиданьи, в тревоге.
В небе и блеск и величье.

Капель начальных послышится лепет,
Волен, певуч, многovesен...
В миг пред грозой набегающий трепет —
Это ль предчувствие песен?

«Предчувствие песен», завершающее стихотворение, чрезвычайно близко преображению бабочки, которое ожидается у Пастернака, — однако нам довольно и того, что здесь просто общее настроение и общая реальность, а не общность тем и подходов.

Быть может, наиболее отчетливо предстает внутренняя связь стихотворения Пастернака с брюсовскими темами в разделе «Вступления» книги «Urbi et Orbi». Уже самое первое, открывающее книгу стихотворение, а особенно его первая строка демонстрируют ориентацию Брюсова на урбанизм: «По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил...» И дальше переключки множатся. Так, второе стихотворение этого раздела называется «Лестница» и несомненно запоминается необычной сравнительной степенью:

Все каменной ступени,
Все круче, круче всход...

Кстати, здесь же, чуть далее, есть и «пыль долгих лет», снова возвращающая нас к идее покоя, неподвижности и забытости, с которой Пастернак полемизирует.

Далее, в стихотворении «У себя» домашний покой и уют сулят возможность преодоления, «блеска иного света», выхода за пределы этого привычного мира. Но еще разительнее это предвещание преображения в «Побеге», где даже сам пейзаж, предстающий взору героя, выстраивается, подобно пастернаковскому, по вертикали:

В последний раз взглянул я свыше
В мое высокое окно⁶:
Увидел солнце, небо, крыши
И города морское дно.

И странно мне открылась новой,
В тот полный и мгновенный миг,
Вся жизнь толпы многоголовой,
Заботы вспененный родник.

Наконец, последнее из брюсовских произведений, которые необходимо упомянуть в данном контексте, — «Каменщик» (1903), входящий в ту же книгу «Stephanos». Рефрен «Камни, полдень, пыль и молот, / Камни, пыль и зной...» перекликается с обликом бывлой Мясницкой у Пастернака, с тем ее рабочим, ремонтным пейзажем, который столь много значит для создания городской атмосферы.

Думается, даже этот разбор всего одного пастернаковского стихотворения на фоне урбанистических стихов Брюсова позволяет говорить о значительном влиянии, оказанном (по крайней мере, в это время, в 1922—1923 годах) творчеством Брюсова на поэзию Пастернака.

Вместе с тем немногие исследователи, которые занимались изучением взаимоотношений творческих систем Пастернака и Брюсова, приходили к довольно категорическому выводу: «Говорить о брюсовских корнях поэзии Пастернака, о прямом творческом влиянии маститого поэта на поэта молодого, начинающего не приходится <...> Влияние Брюсова на Пастернака <...> было скорее нравственно-этическим, чем непосредственно-творческим»⁷.

Вряд ли с таким заключением можно безоговорочно согласиться. Сам Пастернак, объясняя свое отношение к творчеству Брюсова, писал ему в августе 1922 года: «...больше всего я Вам благодарен за то, что, кажется, не подражав Вам, — иногда чувствую Брюсова в себе — это тогда, когда я чувствую над собою, за собою и в себе — поэта»⁸. Цитируемое письмо было написано перед отъездом Пастернака в

Берлин, где и сочинилось стихотворение «Бабочка-буря». А вскоре по возвращении, в декабре 1923 года, Пастернак выступил на чествовании Брюсова в связи с его пятидесятилетием, где прочитал известное стихотворение (что само по себе не может быть безразлично для нас) и сказал: «Если Брюсов нам кажется более сухим, чем вечно вдохновенный Блок, то это потому произошло, что Брюсову пришлось открыть для Блока урбанизм, а самому пришлось остаться блюстителем определенного движения. <...> Этим нужно очень серьезно и с большой любовью заняться <...> Вот такое ощущение такого трагизма явления всякого большого поэта и по-своему поэта Брюсова мною руководило, когда я писал ему это поздравление...»⁹

Приведенные слова заставляют несколько пристальнее взглянуть в историю литературных отношений двух поэтов и попытаться определить, что именно заставило Пастернака как раз в это время не просто реагировать на личность и творчество Брюсова в той или иной форме, но и использовать характерные брюсовские образы в собственных стихах.

История этих литературных взаимоотношений, конечно, не сводится к интересующему нас эпизоду. Напомним лишь вкратце, что Брюсов заметил уже публикацию Пастернака в сборнике «Лирика» («мы с удовольствием признаем, что у С. Шервинского, В. Шершеневича, Ю. Анисимова, В. Курдюмова, Б. Пастернака и некоторых других мы нашли строфы и целые стихотворения, позволяющие надеяться, что они сумеют развить свое поэтическое дарование»¹⁰), рецензировал первый сборник Пастернака «Близнец в тучах»¹¹, а с начала 1920-х годов определенно признавал Пастернака одним из первых поэтов эпохи. Так, рецензируя сборник «Мы» с участием Бальмонта, Вяч. Иванова, Хлебникова, он пишет: «Самый значительный из участников книги — Б. Пастернак...»¹²; фиксирует подражательность начинающих поэтов по отношению к нему¹³ и, наконец, — едва ли не кульминационный пункт — на своем юбилейном вечере в декабре 1923 года читает стихотворение «Вариации», публично объявив их подражанием Пастернаку¹⁴. Такое признание явилось несомненным литературным жестом, неким аналогом «Победителю-ученику от побежденного учителя», и Пастернак не мог этого не понимать. Таким образом, отношение Брюсова к Пастернаку можно определить как все возрастающее признание заслуг младшего поэта и своей «побежденности».

А как можно (с известной степенью гипотетичности, конечно) представить себе эволюцию отношения Пастернака к

творчеству Брюсова?¹⁵ Сперва он внимательно читает стихи Брюсова (летом 1912 года просит А.Л. Штиха прислать ему в Марбург стихи Блока, Вяч. Иванова и Брюсова — «ту его книгу стихов, которая представляет собою выбор из всех прежних»¹⁶), безусловно замечает пристальное внимание Брюсова к себе¹⁷, в начале 1922 года пишет ему теплое, но в общем деловое письмо, 1 июня надписывает «Сестру мою — жизнь»¹⁸ и, наконец, перед самым отъездом в Берлин пишет длинное и существенное письмо¹⁹. В конце марта Пастернак из Берлина возвращается в Москву, а 17 декабря на юбилейном вечере в Большом театре читает известное стихотворение, Брюсову посвященное²⁰, и произносит краткую вступительную реплику, фрагмент которой мы уже приводили, на что получает в ответ брюсовское подражание²¹. Дальнейшие обстоятельства нас уже вряд ли могут интересовать.

Но что следует из той логики развития событий, которую мы в общих чертах проследили? Она сводится к противоположной направленности эволюции: Брюсов постепенно признает младшего поэта, отдавая ему если не первенство, то позицию равного в воспроизведении современности; Пастернак же, наоборот, осознавая себя первоначально как ученика, постепенно понимает свою по меньшей мере равновеликость мэтру. И здесь логично предположить, что как раз в берлинский период у него появляется желание (скорее всего, неосознанное) испытать свои силы в борьбе со старшим и значительно более опытным художником. Ведь все замеченные нами параллели вставлены в стихотворении Пастернака совсем в иной контекст, чем тот, в котором они находились у Брюсова.

Возвышенная и несколько отвлеченная лексика Брюсова, попадая к Пастернаку, меняется от окружения ее разговорными и просторечными словами и конструкциями: «И, как вы на него не цыцкай, / Он пальцем вам — и ни гуту», «сковороды», «кочерга», «ремонт», «выходá» (вместо литературного «выходы»), особенно явственно, как и «брюсовская» лексика, замечаясь в начале стихотворения. Пастернак словно нарочно сталкивает различные стилевые пласты, тем самым преобразуя возвышенное и абстрактное в земное и обыденное.

Обратим внимание, что совершенно сходные явления он отмечает в своих позднейших пометах на томе стихотворений Брюсова, настойчиво выделяя то, что представляется ему будущими интонациями, символами, ритмическими ходами Блока и других поэтов (Мандельштам, литературная линия Брюсов — Гумилев — Асеев — Тихонов)²². Ни одно из

«урбанистических» стихотворений Брюсова его внимание на этот раз не привлекло, но имеет смысл вспомнить о ранее приведенном мнении Пастернака: «Брюсову пришлось открыть для Блока урбанизм», чтобы увидеть теснейшую связь между городской повседневностью Брюсова, Блока — и его собственной.

На этом, вероятно, можно было бы и закончить разговор о стихотворении, посчитав нашу версию доказанной, если бы не одно обстоятельство, к теме прямо не относящееся, однако для толкования стихотворения существенное.

Комментаторы «Бабочки-бури» упорно стараются привязать события, происходящие в стихотворении, к каким-либо достаточно твердым хронологическим метам, долженствовавшим отложиться в сознании молодого Пастернака. Так, в комментарии Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова говорится: «Видимо, в картине летней грозы в городе отразилось впечатление знаменитого московского урагана 16 июня 1904 г.»²³. В.С. Баевский вспоминает в связи с этим стихотворением и ремонт московского почтамта, описанный в воспоминаниях А.Л. Пастернака²⁴. Прямо соединяет два этих события в своем кратком анализе «Бабочки-бури» Е.Б. Пастернак (мы ранее уже начали цитировать этот фрагмент): «Из окна этого <берлинского> пансиона через крыши многоэтажных домов, украшенных иллюминированными столбцами ежедневно падающего денежного курса, Пастернак увидел Мясницкую начала века, ремонт и перестройку Почтамта летом 1910 года и картину грозы в городе, обернувшейся страшным ураганом 16 июня 1904 года»²⁵. Если продолжить эту игру в хронологические догадки, нам хотелось бы предложить ввести в круг размышлений еще два события, так или иначе связанных с этими датами и с этим местом. С.Н. Дурьлин вспоминал: «В 1910 году Борис жил летом один в квартире отца в здании Училища Живописи. Он давал уроки и вообще был предоставлен сам себе. Был конец мая. Зной. Помню, мы сидели с ним на подоконнике на 4-м этаже и смотрели сквозь раскрытое окно на Мясницкую. Она шумела по-летнему, гремящим зноем мостовых, под синим, пламенным небом»²⁶. И еще одно воспоминание связано с пребыванием Пастернака в комнате с окном на Мясницкую и почтамт: «Осень. Год 1922-й. Комната Асеевых — на 9-м этаже дома ВХУТЕМАСа на Мясницкой улице, напротив Почтамта. За тусклым серым окном мокрые крыши Москвы. Упрямый, бесконечный, несмолкаемый шум дождя....» — и т.д.²⁷. Итак, перед нами три эпизода с участием Б.Л. Пастернака: в июне 1904 года он наблю-

дает из окна своей квартиры на 4-м этаже грозу, переходящую в ураган; в конце мая 1910 года сидит с С.Н. Дурылиным на открытом если не том же, то соседнем окне; весной или летом 1922 года, незадолго до отъезда в Берлин, видит Мясницкую с еще более высокой точки — с девятого этажа.

Центральным тут является, конечно, лето 1910 года, потому что оно запомнилось мемуаристу не само по себе, а в связи с первыми опытами Пастернака в литературе: «Борис стал рассказывать мне сюжет своего произведения и читать оттуда куски и фразы, набросанные на путаных листках. Они казались какими-то осколками ненаписанных симфоний Андрея Белого, но с большей тревогой, но с большей мужественностью. <...> Герой звался Реликвимини»²⁸. Дело здесь, конечно, вовсе не в содержании этих фрагментов²⁹, а в самой ситуации пробуждения творческого начала, тесно связанного с окном на Мясницкую, ремонтирующийся почтамт и всем прочим. Если пуститься в совсем уж необязательные аналогии, можно было бы сказать, что как в дебютной прозе были «осколки ненаписанных симфоний Андрея Белого», так в стихотворении-воспоминании их место заняли отдельные словасимволы из вполне написанных и даже прославленных стихов Брюсова. Конечно, данное предположение никак не доказуемо, но сама возможность прочесть стихотворение Пастернака как описание превращения ребенка через какие-то промежуточные стадии в творящего человека, подобно тому, как бабочка, прежде чем стать собою, должна пройти стадии червяка (то есть гусеницы) и кокона, — вполне реальна.

И в таком случае на вопрос, задававшийся Вяч.Вс. Иванову его друзьями: «...а о чем все-таки стихотворение “Бабочка-бура”?»³⁰ — можно ответить: и о том, чему посвящена его замечательная работа, но «подсвечивается» все стихотворение изнутри еще и темой творчества, рождающегося не вдруг, не внезапно, а через долгое и мучительное становление, вдруг и внезапно завершающееся выпархиванием доселе спрятанного под совсем иной, непривлекательной личиной.

ТРАКТАТ ОБ ЭЗОТЕРИЧЕСКОМ НЕПРИЛИЧИИ

Текст Игоря Терентьева «Трактат о сплошном неприличии» заслужил до сих пор, насколько нам известно, лишь одну попытку интерпретации¹, учитывающую ранее появившийся комментарий². Вместе с тем существует ряд обстоятельств, заставляющих нас обратиться к попытке внимательного чтения данного произведения, поскольку довольно многие очевидные подтексты остались вне поля зрения как комментатора, так и исследователя.

Нельзя не признать, что ключевой для всего «Трактата» текст был верно определен комментировавшей его Т. Никольской. Речь идет об отсылке к «Уединенному»: «...Василий Розанов заметил у евреев — МИКВА: самая стыдная вещь, а в то же время Иегова — тоже миква. Обожествление позора и поругание божества...»³ Вот эта цитата из Розанова в ее почти целостном виде: «Ревекка NN, ставшая бывать теперь у нас в доме, вечер на 3-й, когда я с нею начал говорить о *подробностях* (мне неизвестных или неясных) миквы, сперва отвечала мне, а потом — с наступившим молчанием — заметила:

— Это *название* я произношу *впервые вслух*.

— Миквы?

Она сконфузилась:

— Это же *неприличное слово*, и в еврейском обществе недопустимо вслух сказать его.

Я взволновался:

— Но ведь миква же *святая*?..

— Да, она *святая*... Так нам внушали... Но ее *имя неприлично* и *вслух* или *при других* никогда не произносится...

Но ведь это же “открытие Пифагоровой теоремы”: значит, у евреев есть *самое это понятие*, что “*неприличное*” и “*святое*” может *совмещаться! совпадать!! быть одним!!!* Ничего подобного, конечно, нет и невозможно у христиан. И отсюда необозримое историческое последствие:

1) у христиан все “неприличное” — по мере того как “неприличие” *увеличивается* — уходит “в грех”, в “дурное”, в “скверну”, “гадкое”: так что уже *само собою* и без комментариев, указаний и доказательств, *без теории*, сфера половой

жизни и половых органов — этот отдел мировой застенчивости, мировой скрываемости — *пала в преисподнюю* “исчадия сатанизма”, “дьявольщины”, в основе же — “ужасной, невыносимой мерзости”, “мировой вони”⁴.

2) у евреев мысль *приучена* к тому, что “неприличное” (для речи, глаза и мысли) вовсе не оценивает внутренних качеств вещи, ничего не говорит о содержании ее; так как есть одно, вечно “под руками”, всем известное, ритуальное, еженедельное, что, будучи “верхом неприличия” в названии, никогда *вслух не произносится*, — в то же время свято.

Это не объясняется, это не указывается; это просто *есть*, и об этом все *знают*.

Через это евреям *ничего еще не сказано*, но *дана нить*, держась за которую и идя по которой *всякий сам может прийти к мысли*, заключению, тождеству, что “*вот это*” (органы и функции), хотя их никому не показывают и *вслух произнести их имя* — неприличие: тем не менее, они — *святы*.

Отсюда уже прямой вывод о “тайном святом”, что есть в мире; “о святом, что *надо скрывать*” и “чего никогда *не надо называть*”; о мистериях, *mysterium*. Понятно происхождение самого имени, и выясняется само “тело” мистерии. Ведь наши все “таинства” суть открытые, совершаемые при дневном свете, при народе: и явно, что *древние* “таинства” <...> на самом деле ничего общего с ними, кроме *имени и псевдоимени*, не имеют⁵.

Таким образом, первый план чтения «трактата» определен самим автором достаточно отчетливо и уже заслужил внимание Л.Ф. Кациса. В этой части мы позволим себе только несколько конкретизировать и дополнить его наблюдения.

Вместе с тем напомним весьма существенное положение Терентьева (подробнее мы будем говорить о нем далее), что «мир <...> был создан наобум» (с. 11). Потому будем все время иметь в виду, что наши (равно как и других исследователей) попытки семантизировать некоторые элементы «Трактата» могут на самом деле относиться к категории чисто случайных совпадений, ни в коем случае не входивших в задачу автора.

1. ЭРОТИКА

Розанов точно определил, что именно следует понимать под таимым и «неприличным», — «органы и функции». На потаенное название этих органов и функций, но такое, чтобы оно было достаточно явственно обнаруживаемым, в первую очередь нацелено произведение Терентьева.

Очевидна роль заимствованного у Ильи Зданевича слова «бзыпызы», где в одном случае (с. 8) для более явственной визуальной расшифровки слово это пишется с подсказывающей «опечаткой» («д» вместо «б»; напомним, что на титульном листе чуть ранее вышедшей книги Терентьева «17 ерундовых орудий» значилось: «В книге опечаток нет»⁶), что дает и третью согласную букву заповедного слова, тогда как гласные заменены особо выделявшимся футуристами «ы» (ср. крученыховское «еуы», означающее «лилия», в соотнесенности с библейским «он пасет между лилиями»).

Но только к этому «женская» стихия книги далеко не сводится. След ее можно увидеть и в особо выделенной вишнёткой на титульном листе букве «П», и в обозначениях мест пребывания директоров компании «41°», как они представлены на задней обложке:

Илья Зданевич (Пиза)

Алексей Крученых (Лодзь), —

причем ясно, что ни в Пизе, ни в Лодзи названные авторы не жили, а мирно пребывали в Тифлисе.

Первые же два стиха (имеются в виду стихи, подражающие библейским, а не поэтические) трактата название начального (то есть дающего всему начало) органа анаграммируют неоднократно: «...три папы, три бабы, три зуба: Крученых, Зданевич и Терентьев!!!» (С. 3; здесь, в начальных буквах первых трех существительных, как и в «бзыпызы», названный звук «б» замещает неназванный, но искомый «д»), и далее — уже выделенные Кацисом «упразднить, испразднить» в сочетании с фигурно выписанным «ПРА^вДУ МА^тКУ» (с. 3) не оставляют сомнения в смысле произнесенного и любовно набранного разными шрифтами.

И далее эта тема продолжится. На четвертой странице находим сквозную эротическую образность: «Оно (искусство. — Н.Б.) перевязано искушением, укусом змеи, куском яблока искусного любовницей, Евой, девой, крысой и многими чувствами!» — которая срывается в новую анаграмму, где сочетание «зд» дополняется смежными по глухости-звонкости «ст»: «Оно всегда пусто, густо, оно из уст, а также из-под куста!»⁷

Наконец, на седьмой странице происходит весьма существенное отождествление двух стихий в цитате из стихотворения самого Терентьева: «Поэзия моя Цвети сукина дочь!», где выделенные шрифтом буквы «ПЗИЯ» отсылают все к той же фонетической и графической⁸ реалии, поддерживаемой всем контекстом стихотворения, которое тут цитируется. Напомним его начало:

Ц ПОЭЗИЯ МОЯ ЦВѢТІ СУКИНДОЧЬ РОМУЛ и РЕМ У ЛУДЬ ФОРМЕННОЙ БЛЯХИ

Дальнейшие случаи анаграммирования, поскольку они не вносят принципиально нового, просто перечислим: «Знаменитый сдвиг⁹, это и есть сокрушительный удар в зубы и почти без боли» (с. 8; далее после строки точек следует: «Во имя чего и что такое дзыпызы»); выделенное в отдельную строчку: «Задорная курносина и ниспадающий сельдерей» (с. 11); «Мы не видим разницы жить в плане Закавказья или в плане — Зауми...» (с. 12). Есть, конечно, и случаи сомнительные, поскольку находятся в сфере языковых клише, — но вместе с тем и они, попадая в насыщенную звуками атмосферу текста, вполне могут восприниматься как интересующие нас. Пример — возникающее уже в самом конце текста сочетание «Дерево познания Добра и Зла» (с. 14). Если принять эту (повторимся, могущую вызвать сомнения) расшифровку, то в продолжении обнаружим либертинскую шутку: «...запрещены были, собственно говоря, не райские яблоки, а исключительное пристрастие к тому или иному дереву» (с. 15), то бишь не к плодам Древа Познания, а к единственному «бзыпызы» из множества.

Этому началу, женскому, должно, естественно, соответствовать и другое, мужское, увидеть которое тоже не так сложно. Л. Кацис находит его дважды: во фразе «Русский <язык> ничем не брезгает: Харкает, Ыкота и высочайше Юкает» (с. 3)¹⁰, а также в сочетании «наконечник души», поясняя: «...“наконечник” — “конец души”, восходящий к розановскому “боковому росту”». Поэтому неудивительно, что эта же цитата плавно переходит в “учение о факте”, на тогда еще

почти зачаточную литературу «факта» и раскрывая внутренний смысл этого слова» (с. 151). При этом сам «факт» понимается исследователем как «ф-акт», то есть половой акт: «Что же это за “факт!”? Ответ найдем снова в “юном, лунном” розановском сочинении “Люди лунного света”: “Идеал” и “луна” не знают компромиссов... Луна и ночь — *уединенны* <...> Солнце — супружество (совокупление), солнце — *факт* (курсив наш. — Л.К.), действительность”. Итак, появился очевидный ФАКТ!» (с. 158).

Однако с этим трудно согласиться. Нам представляется, что «факт» — вовсе не совокупление, а, по Терентьеву, синоним второй части искомого единства мира¹¹.

Для утверждения в этой мысли достаточно процитировать фрагмент трактата, когда после описания юбок и вечной женственности говорится:

«Сомнение во всех вещах и чревовещаниях вызвало мировую войну и революцию.

Появился ФАКТ!!!

Лишенный всякого смысла, бесполезный, злой, никакой, неудобный, простой, ябедный ГОЛЫЙ ФАКТ!

И он стоит¹², пока имеет еще цену для вас что-либо безумно красивое или доброе!

Он не увянет, пока при звуке любого голоса вы не дрожите от блаженства!» (с. 9).

На следующей странице читаем: «ГОЛЫЙ ФАКТ во всей своей пустоте будет увиден сквозь всеблаженную вонь¹³ прыснувшего бзыпызы», а еще через страницу — в том контексте, в котором трудно ошибиться: «Удар факта в мысль порождает судорожное зажатие ЕгО в тисках мозговой мякоти!», после чего следует еще и фраза о слове поэта, которое «торчит среди улицы на позоре как собачья свадьба рядом с кафэ». Таким образом, «факт» (часто голый) — стоит (торчит) и не опадает, реагирует на «всеблаженную вонь брызнувшего бзыпызы», ударом проникает в мякоть, — это и есть основания терентьевского «учения о факте».

Впрочем, не только факт (видимо, по созвучию начальных звуков с «фалл») обозначает мужское начало. Кацис справедливо обратил внимание на выделение заглавных Х, Ы и Ю. Но Терентьев и во многих других местах насыщает свой текст буквами Х и У в различных сочетаниях, время от времени подчеркивая их шрифтовыми выделениями. Это и «перепуханная курсистка», и имя Бога — «БорУХ», и — начиная с восьмой страницы — постоянное пристрастие к слову «художник» и его производным, где звучит еще и непристойное

в начале века «уд», «гносеОЛУХ» и просто «Олух Царя Небесного» (да еще набранный церковно-славянским шрифтом), «лебяжий пух вспоротых подушек» во время еврейского погрома (перефразирующий «дух лебяжий» в цитате из Кручных¹⁴). Это поддерживается и синонимами, как того же экспрессивного ряда, так и эвфемистическими. К первым относится объяснение смысла названия «41⁰» в «Пстихе 5»: «“41⁰” — это — 40 дней, 40 ночей, 40 000 братьев! 40 сороков, 40 лысых, сорочка, сором, храм¹⁵, а тут еще один лишний КОЛ ставится без колебания поверх всего и ничего подобного». Выделенное «кол», помимо оттенка гимназического, имеет вполне доминирующее метафорическое значение.

Обсценный синоним находим уже в первом стихе «новой Библии»: «Вот к сожалению дошли мы до черт знает какой МУДости!» (с. 3). А далее эвфемизм и обсценность уживаются в одной фразе: «В шишковатой голове Канта мудрость представилась» (с. 8), при том, что «шишка» является общеизвестной заменой «факта».

Наконец, по меньшей мере дважды Терентьев соединяет в пределах фразы оба органа, о которых идет речь. Во-первых, это набранное обычным шрифтом «Его лютая блюдность крови с Христом запазухой!» (с. 10), где начало «запазухой» представляет собою редуцированное «бзыпызы» (недостающие «б» и «д» находим в слове «блюдность»), а конец несет все три буквы «известного русского титула». Второй случай находим в том месте «Трактата», о котором нам еще придется особо говорить. Речь идет о том, что «если в системе Юпитера есть свой Бог, который явится судить нашего», то трое членов «41⁰» не предадут подсудимого:

Зланевич, Кручных и Терентьев, — не перебѣжим к

тому, а сядем с этим **в ЧетвероИ**

на скамью подсудимых как соучастники всего натворен-

ного...

И здѣсь, и наверху и в преднидѣ!!!

(с. 12).

Не можем мы исключить и того, что соединение мужского и женского имеется в таком пассаже: «Прекрасная еврейка, кровавая колбаса, вспарывается как курица несущая

золотые яйца и секрет еврейского невымирания найден: дети!» (с. 10). Образность, связанная с погромом, здесь преобразается в эротическую: вспоротые подушки (и, метонимически, вспоротые животы) почти кошунственно становятся подобием насильственно дефлорированной и сразу забеременевшей женщины. Но тогда «кровяная колбаса» имеет достаточно оснований восприниматься как факт-фалл¹⁶. Впрочем, мы не имеем полных оснований настаивать на своей правоте в данном случае.

Тема «функции», совокупления и соответствующего русского глагола, становится также вполне явственной. Собственно, об этом говорится и в статье Кациса: «Мир был сотворен при помощи тех же способов, что обычно сопутствуют сотворению человека» (с. 162). Но путь к этому выводу, как нам кажется, был автором анализа избран не вполне верный.

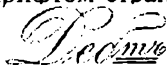
Прямыми, недвусмысленными словами описывает основной закон нашего (а стало быть, и любого другого) мира Терентьев в следующих словах: «Скоро все мужское семя, закупленное теперь фабриками для производства спермина¹⁷, вольтется в лоно Есфири с исключительной целью деторождения. Мужчины будут с ума сходить от желания иметь ребенка у Ревекки! <...> Голый факт во всей своей пустоте будет увиден сквозь всеблаженную вонь прыснувшего бзыпызы» (с. 10).

В этих строках, конечно, легко увидеть прежде всего «еврейский вопрос», как то делает и Л. Кацис, однако нам представляется более существенным вопрос «половой», оставляющий национальные особенности в стороне. Именно в этом месте «Трактата» розановские подтексты, как нам кажется, ощутимы особенно сильно. Совокупление, семя, деторождение (столь существенные, по Розанову, именно для еврейства) провозглашаются осью мира, его главной целью.

Но Терентьев не был бы самим собою, если бы не разбросал соответствующие сигналы по всему тексту. Л. Кацис уже выделил в качестве одного из образцов фразу: «Он <Бог> был **внѣ себя** от изумления!» (с. 11). Отметим только, что глагол, от которого образовано соответствующее деепричастие, выделенное шрифтом, по дореформенной орфографии писался через *есть*, а не через *ять*. А между тем, как нетрудно убедиться, искомое слово, орфографически безупречное, Терентьев мог легко получить, выделив шрифтом три, а не две последние буквы в слове «себя». Не имея на то полных оснований, мы все же склонны полагать, что, поскольку орфография «нецензурного» слова не принадлежала к числу незыблемо закрепленных, Терентьев мог сопоставлять его с глаголом «есть», что позволяет совершить переход к: «Пости-

жение мира совершается в желудке, а не в голове! Пищеварение отвечает на все проблеммы в совершенстве!» (с. 9—10)¹⁸.

Находим в «Трактате» и другие случаи. Так, искажение двух слов подряд: «вырезался <вместо “выразился”> Мари-нетя!» (с. 4) — рассчитано, на наш взгляд (хотя и не можем настаивать), на то, чтобы реконструировать в фамилии итальянского футуриста правильную форму последнего слога, являющегося инфинитивом искомого глагола. На двенадцатой странице находим выделенное и своим расположением, и каллиграфическим шрифтом странное слово



(то ли дебит, то ли дебют), но в этом выделенном слове есть еще и внутреннее выделение — те две буквы, что не являются заглавными и подчеркнутыми¹⁹.

Видимо, на этом можно и закончить разговор об этой стороне книги Терентьева, оставив дальнейшие, более углубленные изыскания любителям. Мы же перейдем ко второй стороне.

2. ЭСТЕТИКА

Мы помним, что ПоэЗИЯ была в нашем перечне полноправной представительницей ряда обозначений женского начала. А что же при ней является мужским? Только ли «факт»?

Обратим внимание, что в уже процитированной фразе про «удар факта» это последнее слово начертано весьма необычным способом, даже в этом нестандартном тексте выделяющим его, — перпендикулярно по отношению к расположению подавляющего большинства остальных букв. Это соответствует одному из обозначений фаллоса в тексте: «Сухая жердь, перпендикуляр без фонтана есть живая ось всеобщей композиции — острый — наконечник души!» (с. 7—8).

Таким же перпендикуляром (думается, не будет большой ошибкой предположить, что он иконически представляет эрегированный член) выделены еще два актанта текста: тот самый наконечник (в редуцированной, то есть лишь отчасти перпендикулярной форме), — и в самом начале, на первой же странице текста, — сочетание «русский язык». И тут, вероятно, мы не сделаем большой ошибки, если предположим, что именно русский язык является тем мужским началом, которое овладевает поэзией и оплодотворяет ее. Это подтверждается и определением, которое русский язык получает: «самый крепкий и разнообразный», где слово «крепкий» явно соотносится со стоящим и неувыдающим фактом. Дальнейшее

рассуждение о свойствах русского языка в отличие от английского, итальянского, польского, французского (не скопированное ли с хрестоматийного ломоносовского?) нас интересует уже гораздо менее. Существенное уже произнесено.

Но если поэзия предстает в тексте Терентьева не конкретизируемой, то русский язык заслуживает серьезного обсуждения в связи со свойствами его у различных творцов XX века. Терентьев нарочито не упоминает ни одного классического имени из истории русской литературы XIX и тем более предшествующих веков, а воссоздает лишь ближайший литературный контекст, и позиция в нем заставляет уделить этим суждениям некоторое внимание.

Прежде всего отметим, что — вполне в данном контексте естественно — Терентьев вычеркивает из живых фигур русской поэзии М. Кузмина и всю как поэтическую, так и прозаическую линию, связанную с ним. «Смотрите: вот вам отчаянные поэтов: что ни напиши, — выходит женская болезнь! Французское влияние на нашу литературу закончилось тем, что есть в одном слове: белитристика! Кузмин, разморенный ЦАЦАМИ скулит: “такая белая рука”!²⁰ <...> после всех Иоаннов Крестителей с пальчиками на палочке, после Юркунов и Дорианов, изящных букашечных мальчиков, козявок, Кузек и Кузминых, — мы говорим о простой холодной воде!» (с. 6—7)²¹.

Относительно слова «белитристика» Л. Кацис пишет: «Расшифровывать “трилистика” — “лепесток” — “три пера” мы не будем. Впрочем, ср. “трилистники” И. Анненского» (с. 150). Мы же все-таки попробуем предложить попытку расшифровки.

Уподобление литературного процесса женской болезни не ново и восходит еще, по крайней мере, к Пушкину («Припадками болезни женской / Словесность русская больна... Ей Каченовский застудил / *Теченье месячных изданий*»). Но Терентьев, как кажется, более конкретен, поскольку слово «белитристика» включает в себя не часто попадающееся в современном языке название болезни — бели, что поясняется Далем как «женская немочь, слизотечение». Отголоски слова «слизь» при желании можно расслышать в строках, непосредственно следующих за «белитристикой».

Но в любом случае понятно, что отсутствие необходимого соединения мужского и женского начал у Кузмина, Юркуна и других, презрительно обозначенных Терентьевым «Дорианами²², изящными букашечными мальчиками, козяв-

ками, Кузьками», нарушает устанавливаемую гармонию мира.

Остальная же литература, о которой идет речь, сбрасывается со счетов из-за своей немощности, причем не только в переносном, но и в самом прямом сексуальном смысле. И если относительно символистов такие высказывания не должны удивлять²³, то настороженное отношение к раннему футуризму выглядит в устах Терентьева достаточно удивительно.

Вот набор сведений о символистах, который получает читатель Терентьева из его трактата: «Декаденты, интуиты, Владимир Соловьев, Андреи Белые и Блюменталь-Тамарин — первые безумцы: их дело фортелять на костылях и костылять на фотепьяно. Это акробаты (по крышам прыгали²⁴) с Фрейдом и первыми футуристами (тоже безумцами) <...> Слабительное умирание Ал. Блока отмечено снежной пеленой, елями воздетыми как кресты, этими всеми туманными елеелями» (с. 6—7). Дополняется это не очень логично выглядящей фразой в том уже цитированном нами месте, где речь идет о деторождении: «Французский каблук потеряет малеющую пиканту вместе с амурными панталонами!» (с. 10). Не замеченная комментатором и исследователем цитата из хрестоматийного стихотворения Блока («Так вонзай же, мой ангел вчерашний, / В сердце острый французский каблук!») здесь еще раз подчеркивает слабеющие силы символистов и символизма²⁵.

Но и футуризм, прямо с самого начала книги, получает уничижительное истолкование: «Слово футуризм — означает поиноязычному свое некоторое, а для нас футюр=фитюлька! Правильнее говорить: фу ты, ну ты, ножки гнуты, футурнуть, турманом, футурок...» (с. 3—4). И далее, в продолжении первого уже приведенного нами определения символизма, читаем: «Впереди стоят окостенелые: Маяковский, Хлебников и Каменский!.. Где-то совсем у чертовой матери Брюсов Валерий в Блоке с Блоком или без Блока... Вся остальная публика распевает “Эх яблочко, куда — ты котися!” <...> Маяковский хвастает: “в моей душе ни одного седого волоса”, но это потому только, что выщипан и как каплуна подносит вареного “на блюде” в соусе из “соловьев и любовей”. У всех бельмо “беляжье”!» (с. 6—7).

И само соседство с символистами, и вполне недвусмысленные оттенки подчеркивают не только творческую, но и по-человечески непродуктивную несостоятельность футуристов классического периода.

Единственное исключение делается для примкнувшего к

«41°» Крученых, и то некоторые комплименты ему являются довольно сомнительными. Так, цитируя Крученых (мы приводили этот отрывок выше), Терентьев пишет: «В этом стихотворении бегство русского футуриста ОТ ЖЕНЩИНЫ? приобретает растянутое значение...» (с. 10). В связи с противопоставлением гомо- и гетеросексуализма, о чем мы говорили ранее, — комплимент более чем сомнительный.

Таким образом, лишь трое, приобретшие в качестве неотъемлемой части своего названия “кол” (=факту=фаллу), могут претендовать на звание действительных обновителей языка, не просто воплощающих его дух в стихах, а совокупляющихся с поэзией, производя на свет факты искусства.

Но далеко не только искусством как таковым ограничивается деятельность поэтов «41°». Они претендуют на большее.

3. ЭЗОТЕРИКА

Даже странно, что эзотерический аспект текста Терентьева не был замечен.

Внутритекстовые параллели начнем рассматривать несколько позднее, а пока отметим, что в июле 1919 года Терентьев напечатал статью «Вечер Жанны Матинион и Гюрджиева»²⁶, где вполне отчетливо продемонстрировал понимание того, каким образом могут быть связаны между собой эзотерика и искусство: «Рационализм всегда приходил лечиться к безумию во все века²⁷: одурие мистикой или ритмическая гимнастика, лишенная всякой идеологии на пустой площадке искусства. Далькрозом и теософией увлекались одновременно». Правда, дальше он оговаривает: «Хронологическое совпадение подало повод смешивать эти вполне разные явления», — но тем не менее трудно отделаться от впечатления, что особый интерес вечеру танцев для него придавало участие Г. Гюрджиева, столь знаменитого (особенно впоследствии) в мире современной эзотерики.

Точно так же, с отрицания влияния современных тайных наук, начинается в «Трактате» последний раздел, посвященный конкретизации уже высказанного положения о возможном создании нового мира: «Ни в какой степени мы не теософы, не индусы, не йоги, не Штейнеры! <...> Не признаем периодических дробей культуры и символических цифер на бледном челе учителя! Совершенство окружает нас спереди, сзади и сбоков! Мы не видим разницы жить в плане Закавказья или в плане — Зауми, мир Астральный ничем не выше обыкновенной Австралии или Австро-Венегрии....» (с. 12). Кажется, с традиционным оккультизмом в наиболее популяр-

ных его изводах начала века покончено окончательно. На самом же деле все только начинается.

Прямо на следующей странице Терентьев переходит к изложению своих воззрений на историю: «Вы знаете историческую смену сословий: 1. Жрецы <...> 2. Полководец <...> 3. Буржуа <...> 4. Пролетарий <...> 5. Художник» (с. 13—14). Невозможно отделаться от мысли, что эта схема уже где-то фигурировала. И действительно, поразительно напоминающие этот список слова находим в изложении плана задуманной Гумилевым «Поэмы начала»: «Действие происходит в сказочной Лемурии, предшественнице Атлантиды, и в основу его положена концепция автора о последовательной смене четырех классов — творцов (Друидов), воинов, купцов и народа»²⁸. Впрочем, вряд ли эта концепция целиком принадлежит самому Гумилеву, который был подвержен сильному влиянию различных оккультных учений²⁹. Схема истории человечества, нарисованная Терентьевым, не только буквально совпадает с гумилевской (с заменой друидов на просто жрецов), но и продолжает ее совсем в духе важного для Гумилева восьмистишия:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.

И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете³⁰.

По Гумилеву, в начале истории стоит поэт-друид, и его наследнику предстоит в будущем замкнуть круг истории своей властью. По Терентьеву, у начала стоят жрецы, описанные следующим образом: «Жрецы — полнота власти над людьми, над небом и всюду. Настоящее изображение этого жреца в литературу не попало. Это не Моисей, не египетский авгур, должно быть заегипетский. Нам известен уже вырождающийся тип, заискивающий перед божеством и наполовину» (с. 13).

А в конце его должен заместить идущий на смену исторической цивилизации художник: «...полнейшее ничтожество, во все века терпимый лишь как предмет удовольствия, человек лишенный всякого подобия власти идиот, безбожник, провокатор, нищий и лентяй»³¹ <...> берет ружье, натягивает большие сапоги, надевает первую попавшуюся корону, запихивает в карманы золото³², а в рот пирожок и отправляет-

ся на первое заседание мирового парламента... Это кот в сапогах!³³ Будущий правитель земли!» (с. 14).

Как видим, художник в его концепции совсем иной, чем у Гумилева, и тем не менее ему суждена безграничная власть над миром. А этим художником может стать только тот, кто вместе с основателями «41°» принимает участие в оплодотворении Поэзии.

Вспомним здесь уже процитированный ранее пассаж о возможном суде Бога с Юпитера над Богом нашего мира, где единственными небогоотступниками становятся именно они — Зданевич, Крученых и Терентьев: «Прогонят?! — создадим еще один мир — только и всего» (с. 12).

А здесь возникает еще один вопрос, которого мы уже отчасти касались: «Каким способом произведено сотворение мира?» (с. 11). Один ответ уже был дан — путем совокупления.

Но есть у Терентьева и еще один ответ, графически изображенный разнообразием шрифтов:

КАКИМ способО **М** произведено
сотвоРение **М**ира.

(с. 11).

Обратим внимание не только на бросающееся в глаза громадное М, объединяющее слова «способом» и «мира», но и на то, что предшествующее ему «о» также выделено, хотя и не так решительно.

И не только здесь мы видим это или близкое сочетание звуков среди выделений: «ум» (с. 5), «на обуМ» (с. 11), «вЧетвероМ» (с. 12), «кроме» (с. 12), — и, наконец, последнее слово текста: «кукишОм» (с. 15). Это «заповедное слово “ОМ”» (Гумилев) так описывается у Блаватской: «“ОМ”, говорит арийский Адепт, сын Пятой Расы, который этим слогом начинает и заканчивает свое приветствие человеческому существу, свое заклинание или обращение к не-человеческим ПРИСУТСТВИЯМ»³⁴. А ключевое в данном месте трактата Терентьева слово «на обуМ» становится лучше понятным, если мы вспомним, как следовало произносить «Ом»: «...“аа” (идет глубокое вдыхание); потом “е о у” (идет глубокое выдыхание); наконец, пресечение выдыхания “м” (закрывание губ); слово “О м” произносилось в три порции...»³⁵

Почему мы называли это слово ключевым для Терентьева? Да ведь он говорит об этом сам: «Мир, который явился новостью для самого Госп. Бога, конечно, был создан на обуМ!

Таким образом, «Трактат о сплошном неприличии» И. Терентьева предстает перед нами как эзотерический текст, где необходимость именно такого чтения подчеркнута автором различными способами — от прямых высказываний до чисто внешних, то есть особого рода шрифтовых выделений. И эта эзотеричность раскрывается по меньшей мере в трех взаимосвязанных планах: эзотерика эротическая, словесная и космогоническая, ни одна из которых не может существовать без другой, на что указывает теснейшая связь отдельных элементов текста между собою.

4.1. Борух

» (с. 6).

Сразу скажем, что на все вопросы, которые возникают по прочтении этого абзаца, мы не можем дать ответов, удовлетворяющих нас, но кое-что, как кажется, пояснить можно.

В своих комментариях Т.Л. Никольская пишет об интересующем нас имени: «Распространенное еврейское имя. В древнееврейских молитвах “Борух” употребляется в значении “благословенный”»³⁶. Значительно более подробно пишет об этом имени Кацис: «Эта последняя строчка римских единиц может удивить, но в ее сочетании со словами “Борух” и “сорок ОДИН”, похоже, мы имеем дело со сложно зашифрованной еврейской фразой: “Борух ата Адонай Элойхейну, Адонай эхад”, или “Эход” (ср. “доход”), т.е. здесь констатируется Единственность Всевышнего. Отсюда и строчка загадочных единиц. В свою очередь, Борух, переживший Василь Василича, это, похоже, намек на многочисленные предсмертные письма Розанова, в том числе и к еврейскому народу. “Приневоленность” же банкира связана, на наш взгляд, с происшедшей октябрьской революцией» (с. 146—147). И далее, с опорой на сопоставление отрывков из «Уединенного» (приведенного нами выше) и «Опавших листьев», Борух расшифровывается как имя вполне реального Б.Г. Столпнера.

Надо признаться, что такое толкование вызывает серьезные сомнения. Прежде всего, мы не можем быть уверены, что Терентьев был так уж сведущ в «еврейском вопросе», чтобы уверенно шифровать фразу, относящуюся ко Всевышнему (равно как не слишком убедительны для нас и другие сложные сопоставления положений «Трактата» со специфически еврейскими проблемами). Во-вторых, нуждается в специальном изучении вопрос о бытовании сведений о последних днях и смерти Розанова именно в Тифлисе. То, что ранние тексты Розанова были известны Терентьеву, — несомненно, но вот успели ли ко времени написания «Трактата» дойти до отрезанного от остальной России города подробные сведения о покаянных письмах Розанова, — непонятно. Наконец, если цитата из «Уединенного» несомненна, то отсылка в первому коробу «Опавших листьев» основывается лишь на исследовательском «похоже». Нам представляется, что вероятность такого сопоставления не исключена, однако и не очень велика.

Что же касается намека на расшифровку Боруха именно как Столпнера при посредстве «Ревекки NN», она же — по мнению исследователя — «Ревекка Ю-на», то стоит послушать текст Терентьева: «Безденежно желанная “вещь в себе” “сущность” по усам текла: наши поэты подлавливали ее в Монте Лизе, Монне Ванне, донне Анне, во всем анном, туманном,

сокровенном, енном, юном, лунном, потом сокращая и обгладывая эти заливные нюни нашли свое “ню!”³⁷ в обнажении, в “Же” почуяли струю “вечной женственности” и наконец безумно устали!» (с. 9). Весь этот пассаж отделен от имени Боруха двумя с лишним страницами, что по масштабам трактата — величина немалая. И речь идет, что довольно нетрудно увидеть, о вещах, к Розанову и розановской проблематике имеющих отношение очень незначительное, если вообще какое-либо имеющих. Очевидно, что Терентьев говорит здесь о существенных чертах символистского мифа (почему и появляется слово «безумно», ранее отнесенное к символистам), и слово «юный» в таком контексте, среди типизированно символистской лексики, вряд ли имеет смысл возводить к имени знакомой Розанову Ревекки Ю-ной. Следовательно, и привязка широко распространенного еврейского имени к конкретной личности теряет свою убедительность.

Но кто же тогда этот «БорУХ»? Если бы мы были склонны к гипотезам не слишком обоснованным, то предположили бы, что это просто-напросто игровая парафраза слова «Бог». Логика здесь была бы проста: по нормам русского произношения в косвенных падежах и производных от слова «Бог» звучит не смычное «г», а фрикативное. Тем более это привычно для Терентьева, родившегося и довольно долго жившего в Малороссии: фрикативное «г» в высшей степени характерно как для украинского языка, так и для южнорусских говоров. Соответственно звук этот позиционно оглушается не в [к], как следовало бы в случае смычного «г», а в [х] — [Бох], что, между прочим, является литературной нормой и до настоящего времени. Поскольку в иудаизме само слово «Бог» непроизносимо, то даже на письме оно обозначается как «Б-г» (в звучащей речи — «Б-х»), а русский футурист, отвлекшись от «серьезных» игр с ментальными комплексами, расшифровывает этого еврейского Б-га как обыкновенного БорУХа.

Однако поскольку мы к таким откровенно неверифицируемым гипотезам не склонны, то обратим внимание читателей, что единственным носителем имени Борух, известным среднему русскому интеллигенту, был Спиноза, имевший и другое, европеизированное и более популярное имя — Бенедикт. Представляется, что имя, регулярно переводимое в иную систему номинации, вполне могло спровоцировать терентьевскую литературную игру. Тем более правдоподобным это выглядит, что имя Спинозы прекрасно вписывается в историко-философские рассуждения вокруг «Трактата»³⁸.

Впрочем, не забудем и тот эротический намек, о котором мы говорили в первой части нашей статьи.

4.2. Обложка

Л. Кацис вполне справедливо придает визуальному смыслу обложки терентьевской книги существенное значение. Вот его суждение: «На рисунке мы увидим слегка измененный египетский ключ жизни; создан он из двух букв — “Т” и “Р” <...> они шифруют две фамилии, которые окажутся ключевыми: Терентьев — Розанов. Оставшееся от слова “трактат” — “акта” напоминает “акт” в любых его значениях: “обнаженное тело”, “половой акт”, “декрет”, “поступок” <...> огромное “О” как раз и является знаком Миквы (т.е. спуска в некоторое углубление, заполненное водой), соединяющим двух авторов: Розанова и Терентьева» (с. 140—141).

Надо признаться, что нам это толкование кажется натянутым. Прежде всего, как мы уже говорили, нет никаких свидетельств того, что Терентьев обладал какими-либо особыми знаниями в «еврейском вопросе», причем все равно, по Розанову или по кому-либо еще. Все связанные с этим места «Трактата» не превосходят объема знаний среднего русского интеллигента, читавшего Розанова, не особенно вникая в сугубо специальную проблематику его произведений. Полагать же, что круг («О») на обложке есть знак Миквы, можно будет лишь в том случае, если у нас появятся какие-либо прямые доказательства знакомства Терентьева со специфическими источниками или хотя бы его особого интереса к занимавшему Розанова вопросу о роли Миквы в иудаизме и еврейском быте³⁹. Гораздо проще и естественнее кажется предположить, что сексуальное неприличие всего «Трактата» было символизировано на обложке могучим стволем буквы «Т» и кругом «О», соседствующими лингамом и йони.

Но вместе с тем мы хотели бы предложить и еще одну попытку выделения смысловой доминанты в графике обложки: начало названия «Трактат о» анаграммирует слово «Таро», причем «Т», «Р» и «О» выделены наиболее крупным шрифтом. Роль карт таро в различных оккультных доктринах общеизвестна (см., например, специальный трактат П.Д. Успенского о них⁴⁰), потому имплицитное уподобление своего текста символическим изображениям, складывающимся в гадательные и предсказательные тексты, вполне соответствовало бы тому эзотерическому смыслу трактата, о котором мы говорили выше.

4.3. Гюрджиев

Вряд ли к числу хорошо известных можно отнести издание, в котором было напечатано письмо Терентьева к его шурину М.М. Карповичу, потому позволим себе его процитировать в довольно большом объеме: «...у Наташи ⁴¹ есть собственное дело для себя. Она учится танцевать в школе далькрозистки Жанны Матинион. Эта Жанна (я с нею немного знаком) — очаровательная, молодая и вполне здоровая дама — обучает молодых девушек ритму движений и в этом деле не переступает границы... т.е. не впадает в изящный психопатизм. Там у нее все просто и здорово. Хотя в последнее время появился некий грек, специалист по восточным танцам, который предложил Жанне обучить ее учениц дисциплине. По рассказам Наташи и Тани Калашниковой (она тоже далькрозистка и очень способная), танцы грека мне представляются соединением танца Саломеи с военным строем. Плохо то, что грек мучает барышень по 2—3 часа сряду и доводит некоторых (не Наташу) до обморока. Наташа в этом случае оказалась недисциплинированной и, когда устает, уходит домой. Когда Наташа (это между прочим) спросила Жанну, не спирит ли этот грек? — Жанна ответила: “Не знаю, не думаю только, чтобы спириты пили так много водки” (Жанна француженка)»⁴².

Нет сомнений, что Гюрджиев, тщательно скрывавший свое происхождение, был тем самым греком, о котором пишет здесь Терентьев. Таким образом, контакты Терентьева с оккультным движением приобретают характер не чисто случайный, а гораздо более определенный. Прежде всего это заметно в том, что уже к июлю, когда была напечатана цитированная нами выше статья, Терентьев понимает, что Гюрджиев не имеет отношения к спиритизму (впрочем, ведь и в цитированном письме он приписывает догадку о спиритизме не себе, а своей жене), но зато поминает в контексте увлечения далькрозизмом теософию, которая была значительно более уместна при разговоре о теориях Гюрджиева. Потому можно предположить, что знакомство автора «Трактата» с гюрджиевскими воззрениями было более существенным, чем кажется с первого взгляда. Впрочем, настаивать на этой гипотезе как на доказанном факте было бы, наверное, неоправданным преувеличением.

АВАНТЮРНЫЙ РОМАН КАК ЗЕРКАЛО РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Осенью 1923 года знаменитая впоследствии советская писательница, лауреат, орденоносец и пр., Мариэтта Шагинян написала приключенческий роман «Месс-менд», ставший едва ли не лучшим ее прозаическим произведением. Уже в 1920-е годы он получил немалую популярность, стал основой для немого кинофильма, да и потом не был забыт, хотя со временем оказался отнесен к разряду детского или в лучшем случае подросткового чтения. Вместе с тем из поля зрения серьезных исследователей выпало то, что роман этот является не просто «советским Пинкертоном», каким он был объявлен, не просто остросюжетным и временами остроумным авантюрным повествованием, не только утопией, характерной для литературы первых послеоктябрьских лет, но еще и романом «с ключом», откликающимся на проблемы, поставленные предшествовавшим литературным поколением¹.

В этом своем качестве «Месс-менд» далеко не является единственным. Как блестяще показал в свое время М. Петровский, «Золотой ключик» А.Н. Толстого, не очень сложная, да еще к тому же полупереводная, сказка для детей, несет в себе пародийный заряд, направленный на осмеяние и преодоление символистских штампов². То, что в серьезной форме проделывалось в «Хождении по мукам», насмешливо-мистифицированно преображалось в сказке.

Чтение «Месс-менд» показывает, что и этот роман также писался на фоне символистской мифологии, то подтрунивая над ней, то просто окликаая схожими именами, то всерьез пытаясь ответить на те же самые вопросы, которые были вынуждены решать писатели-символисты.

Начнем с мелочей. Так, хозяин нью-йоркской гостиницы для титулованных особ Сетто из Диарбекира описывается следующим образом: «Ни один Рокфеллер, ни один Морган, ни даже сам Николай Рябушинский не смели у него остановиться»³. Нормальная логика фразы должна была бы заставить написать: «...ни один Рябушинский», благо семейство знаменитых фабрикантов было весьма разветвленным и

многочисленным. Как кажется, иная логика была вызвана лишь одним: это имя появилось потому, что именно Николай Павлович Рябушинский был издателем журнала «Золотое руно», писателем и художником с претензиями на символичность своего творчества⁴.

Жестокий незнакомец, собирающийся убить жену американского коммуниста Василова, заманивает ее в свои сети: «Женщина! <...> Будь ангелом! Будь сестрой милосердия. Пожертвуй мне час, два часа, отгони от меня демона самоубийства» (с. 69). Память услужливо подсказывает, что «Демон самоубийства» — весьма известное стихотворение Валерия Брюсова.

В одном из драматических эпизодов поминаются «бомбы адского содержания» (с. 214). Конечно, основная игра здесь идет на трансформации фразеологизма «адская машина», но вряд ли можно упустить из виду, что писательница достаточно внятно отсылает читателей к «сардиннице ужасного содержания» из «Петербурга» Андрея Белого.

В рассказе мисс Юоны Мильки упоминаются лишь два представителя культуры, и оба они входят в число первостепенных для символизма — Шопенгауэр (правда, комически переименованный в композитора Шопена Гауэра) и Кнут Гамсун (с. 178—179).

Чуть более сложна с интертекстуальной точки зрения история кошки мистрисс Друк в тридцать пятой главе. Напомним, что она, выведенная из себя бесконечными слезами хозяйки, бежит из квартиры, падает на голову экономки доктора Лепсиуса, а потом, преследуемая толпой, взлезает на дерево, где и погибает, заклеванная вороной. Трудно представить себе, чтобы эта история имела какой-то подспудный смысл, — однако он есть и достаточно очевиден.

Вспомним, как описано бегство кошки Молли из квартиры мистрисс Друк: «...Молли <...> прыгнула в окно, оттуда на водосточную трубу, с трубы в чей-то цветочный горшок, с цветочного горшка кубарем по каменным выступам вниз, вниз, еще вниз, пока не вцепилась со всего размаху в пышную дамскую прическу из белокурых локонов, утыканных гребешками, шпильками и незабудками» (с. 135—136). Этот эпизод вызывает в памяти кота Передонова из «Мелкого беса» Ф. Сологуба: «Кот чихнул под кроватью <...> “Начи-хает тут чего не надо”, — подумал он <Передонов>, полез под кровать и принялся гнать кота. Кот дико мяукал, прижимался к стене и вдруг, с громким и резким мяуканьем, шмыгнул меж рук у Передонова и выскочил из горницы <...> со-

всем одичал кот, погладить не дается, ровно в него черт вселился⁵. Чуть позже одичание кота конкретизируется: «Кот у Передонова дичал, фыркал, не шел по зову» (с. 275), а кошка Молли, «фыркая и дрожа <...> двинулась на ворону» (с. 137). Не говоря уж об общей функции двух представителей животного царства (оба они своей реакцией обозначают неблагополучие в доме), отметим их стремительное бегство с превращением в нечто инфернальное. В случае передоновского кота — это черт (или еще резче: «Черт голландский!» — с очевидной фаллической аллюзией), кошка же мистрисс Друк в восприятии других людей становится вампиром («Она вгрызлась в мои внутренности! Она меня высосет!») или саламандрой⁶.

Последнее именование еще больше подчеркивает сходство с «Мелким бесом». Очевидно, что в романе Сологуба кот является реальной параллелью к инфернальной недотыкомке. В первом своем появлении она прячется от Передонова, так же точно, как и кот постоянно забивается под диван, чтобы его нельзя было обнаружить: «Иришка-то! со злобы еще новую штуку выкинула. Опять мальчишка прибежал, принес кота и бросил, а у кота на хвосте гремушки, — так и гремят. Кот забился под диван и не выходит» (с. 260). Ср. о недотыкомке: «...хорошо, если она совсем укатилась. А может быть, она живет в этой квартире, где-нибудь под полом <...> Передонов долго думал о том, где бы могла скрываться недотыкомка <...> Не в кармане ли унесла ее Варвара?» (с. 199), и далее он обращается к Варваре: «Ты, может быть, черта в кармане носишь» (с. 199), на что получает в ответ: «Это ты, может быть, черта в кармане носишь, а у меня нет никакого черта. Откуда я тебе черта возьму? Разве по заказу из Голландии тебе выписать!» (с. 200)⁷. Характерно, что при появлении недотыкомки единственный способ от нее избавиться — «Передонов догадался и зачурался шепотом» (с. 199). Кот требует такого же с собою обхождения: «Иногда Передонов чурался от кота» (с. 275).

Но и кошка мистрисс Друк более чем напоминает недотыкомку. Напомним приметы инфернального существа по Сологубу. С самого своего появления недотыкомка катится: «Недотыкомка зашипела тихо-тихо, сжалась в малый комок и укатилась за дверь» (с. 199) «И вот живет она <...> то по полу катается...» (с. 285). Вспомним вышеприведенную цитату о кошке, которая катится кубарем, а потом и просто превращается в колесо: «...что-то <...> колесом полетело на дорогу <...> покатила вперёд колесом <...> пролетающее колесо

<...> понесся вслед за колесом <...> колесо катилось и катилось» (с. 136—137). При этом кошка может оказываться в воздухе: «...оно <колесо> подпрыгнуло, укусило его в нос и, перекувырнувшись в воздухе, полетело дальше» (с. 136), равно как и недотыкомка, являющаяся в церкви, представлена взлетающей: «Порою, меж клубами ладанного дыма, являлась недотыкомка, дымная, синеватая, глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан...» (с. 261).

Заметим к слову, что и у кошки мистрисс Друк особо отмечены глаза: «...желтые глаза сверкали в полном безумии...» (с. 137) — и она связана с церковью: во время ее бегства «староста церкви сорока мучеников разрешил желающим за небольшое вспомоществование приходу усестись на балюстрадах церкви» (Там же).

Кошка Молли соединена (см. начальную цитату) с париком экономки доктора Лепсиуса, причем этот парик сперва являет собою довольно пышное сооружение, а потом превращается в составляющую уличного мусора: «...несчастливая Молли, запутавшаяся в локонах и незабудках мисс Смоуль, обезумела окончательно и покатила вперёд колесом, нацепляя на себя в пути бумажки, тряпки, солому, лошадиный помет и папиросные окурки» (с. 136), а в конце концов кошка описывается как пребывающая «в локонах, незабудках, бумажках и навозе» (с. 137). Напомним, что при первом появлении недотыкомки Передонов, пытаясь отыскать ее, натывается на предмет, изрядно напоминающий парик экономки: «Одно Варварино платье привлекло внимание Передонова. Оно все было в сборках, бантиках, лентах, словно нарочно сшито, чтобы можно было спрятать кого-нибудь» (с. 199), в дальнейшем она постоянно появляется в пыли (= мусору): «В клубах пыли по ветру мелькала иногда серая недотыкомка» (с. 263), да и самое подробное ее описание включает элементы, повторенные в описании Шагинян: «И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит за Передоновым, — измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою. Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким или ударом наотмашь» (с. 285). В «Месс-менд», непосредственно в занимающем нас месте, есть тряпки, ветки, флаги, собачка (бульдог депутата Пируэта), подразумеваемый столб пыли, поднимаемый катящейся колесом кошкой и включающий в себя сыплющуюся

с булочника муку; ленты функционально заменены локонами (ленты на Варваринном платье = локонам на парике), а тучки метонимически замещаются зонтиком. Таким образом, кошка мистрисс Друк становится недотыкомкой — естественно, в комическом ключе.

Комизм открывается настроенному определенным образом читательскому зрению, если вспомнить, что в эпизоде с кошкой действуют анекдотические новобрачные: жена, как оказалось, обманула своего мужа (он так и кричит: «Вы надули меня!»), подобно тому как Варвара обманывает Передонова, чтобы выйти за него замуж. Также и желание Передонова: «Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким или ударом наотмашь» — оборачивается словесной перепалкой, а затем и дракой между фруктовщиком Бэром и депутатом Пируэтом. Но завершение главы параллелью с «Мелким бесом» далеко от комизма: «Что касается Молли, то она лежит на земле с проклятыми глазами и сломанным хребтом. Мир ее праху! Она пожертвовала своей жизнью для развития нашего романа» (с. 138). Молли пожертвовала жизнью не столько для развития романной интриги, сколько для введения в нее интертекстуальных параллелей, что подчеркивается «проклятыми глазами» кошки, напоминающими нам о знаменитом эпизоде, когда Передонов прокалывает глаза королям и дамам в игральных картах.

Здесь можно было бы перейти на более абстрактный уровень уподоблений и вспомнить, что обыгрывание волосатости и облысения в связи с браком, явное у Шагинян, есть и у Сологуба (Передонов перед свадьбой отправляется делать себе особую «испанскую» прическу, а вскоре после нее пытается лишить волос своего кота, являясь в парикмахерскую с просьбой: «Хозяин, кота побрей, да поглаже» (с. 275); что опять-таки перед свадьбой Передонов «намечает» себя буквой «П», «чтобы Володин не мог подменить его собою» (с. 269), а мотив подмены в романе Шагинян постоянен, равно как и маркировка покорных положительных героям вещей буквами ММ; что героям рабочего движения в «Месс-менд» мешают наблюдать за зловещими заговорщиками обои: «Только обойная фабрика из Виндорфа подкузьмила. Ребята на ней еще не записались в союз, у них вещи не согласованы с нашими. Обидно это, тут ведь за обоями дверь...» (с. 26) — и обои в доме Передонова также играют чрезвычайно важную роль в романе: «Ветер шевелил обои. Они шуршали тихим, зловещим шелестом, и легкие полутени скользили по их пестрым узорам. “Соглядатай прячется там, за этими обоями”, —

думал Передонов» (с. 286), и с этого момента обои становятся предметом постоянного внимания героя⁸. Подобные случаи наверняка гораздо более многочисленны, но, думается, перечисление их уже не столь существенно на фоне очевидного факта, что «Мелкий бес» весьма активно использован Шагинян для своих целей.

Любопытна в смысле параллелей с символизмом история мисс Вивиан Ортон, изложенная на довольно значительном пространстве и потому не столь легко поддающаяся интерпретации. Суть ее в следующем: любовница (скорее даже гражданская жена) Рокфеллера-старшего погибает, а ее дочь решает отомстить, причем выступает одновременно в двух видах: с одной стороны, учительница музыки у дочери сенатора Нотэбита — горбатая, хромоногая, безобразная, неуклюжая старая дева, с другой — появляющаяся только в маске содержанка банкира Вестингауза, моментально становящаяся знаменитостью: «Можете себе представить, как любопытствовала нью-йоркская молодежь! <...> В конце концов из маски сделали нечто вроде тотализатора, держали на нее пари, клялись ею, гадали по цвету ее костюмов о погоде, удаче, выигрыше и пр., и пр.» (с. 32). В результате происков всемирной банды заговорщиков и противодействия им со стороны рабочего класса две личности сливаются, и уже настоящая мисс Ортон, побеждая мизогинию Рокфеллера-младшего, торжествует.

Как кажется, эта история основана на реальных перипетиях истории русского символизма 1910—1912 годов. Существование мисс Ортон в двух личностях — красавицы, интригующей весь Нью-Йорк, и никому не известной хромоножки, учительницы музыки, — конечно, есть травестированная история хромоногой учительницы Е.И. Дмитриевой, которая в то же время являлась интригующей весь художественный Петербург красавицей Черубиной де Габриак; подчеркнутая мизогиния Рокфеллера-младшего акцентирует роль М. Кузмина в этой истории (не очень понятно, могла ли Шагинян знать об этом, но Дмитриева предполагалась «спасительницей» Кузмина от его «порока»⁹); наконец, сама история отношений отца и сына Рокфеллеров с матерью и дочерью Ортон кажется довольно явным намеком на историю третьего брака Вяч. Иванова.

Мало того. Шагинян пишет: «...ни одна не питала такого влюбленного восторга, такого преклонения перед маской, как дочь сенатора Нотэбита, шалунья Грэс» (с. 32). Но имя это для знающих не было безразличным. Как пишет И. Андреев-

ва, впервые систематически проследившая несколько важных линий московского извода символизма в конце 1900-х и начале 1910-х годов: «В 1907 г. Муни влюбился в Евгению Муратову отчаянно, безоглядно и безответно. Он создал в стихах образ “Грэс”, “Грэси”, посвящал ей произведения, сделал ее главной героиней своих повестей, пьес, стихотворений. Но даже в записных книжках не называл ее имени, обозначая таинственной литерой “N”»¹⁰. Не будем пересказывать всей увлекательной работы И. Андреевой, но скажем, что далеко не только Е.В. Муратова входит в круг прототипов всей этой истории.

Вл. Ходасевич вспоминал:

«Однажды, в Литературно-Художественном Кружке, ко мне подошла незнакомая пожилая дама, вручила письмо, просила его прочесть и немедленно дать ответ. Письмо было, приблизительно, таково:

“Вы угнетаете М. и бьете ее. Я люблю ее. Я Вас вызываю. Как оружие предлагаю рапиры. Сообщите подательнице сего, где и когда она может встретиться с Вашими секундантами. *Мариэтта Шагинян*”. <...>

Я не был знаком с Шагинян, знал только ее в лицо. <...> С М., о которой шла речь в письме, Шагинян тоже не была знакома: только донимала ее экзотическими письмами, объяснениями в любви, заявлениями о готовности “защищать до последней капли крови”, — в чем, разумеется, М. не имела ни малейшей надобности»¹¹.

В качестве комментария скажем, что упоминаемая здесь М. — первая жена Ходасевича М.Э. Рындина, одна из знаменитых московских красавиц.

Сопоставьте эту сцену с той, что происходит в романе самой Шагинян: «...не успел Вестингауз поднять глаз, как навстречу ему устремилось дуло прехорошенького дамского револьвера и женский голос грозно произнес:

— Руки вверх! <...>

— Мисс Нотэбит, — взмолился Вестингауз, разглядев, наконец, кудрявого бандита, — я согласен поднять руки, как только они поднимутся. У меня слабое сердце. Опустите эту вредную игрушку вниз.

— И не подумая, — спокойно ответила Грэс, — я буду держать ее до тех пор, пока не узнаю от вас все, что мне нужно. Негодяй, тиран, деспот, дарданельский турок, куда вы дели Маску? Отвечайте сию минуту, где она, куда вы ее запрятали? <...> И этому человеку, — произнесла она уничтожающим тоном, — этому человеку принадлежала самая красивая женщина в мире. И я считала его деспотом! Фи!» (с. 96—97).

В прилагаемом к изданиям романа очерке «Как я писала «Месс-менд»» Шагинян говорила: «...несчастную любовь можно выхохотать до последней крошинки». Непосредственно она говорила о мисс Мильки, которая «обезьянничает с меня и выставляет в смешном виде мои самые святые чувства» (с. 234). Но думается, что и старые истории московской юности также нашли свое отражение в романе¹².

Но, пожалуй, самое существенное обстоятельство, обыгрываемое в романе Шагинян, связывает его с «Серебряным голубем» Андрея Белого. Это — превращение одной из линий романа Белого, подчиненных там более глубокому замыслу, в главную пружину авантюрного действия у Шагинян.

Но сначала напомним, что среди важнейших действующих лиц «Серебряного голубя» — столяр Митрий Миropyч Кудеяров и медник Сухоруков. Главный положительный герой Шагинян — столяр Микаэль Тингсмастер, который впервые появляется перед нашими глазами выступающим на металлургическом заводе, и потом среди его подручных оказывается «Лори Лен, металлист» (так называлась вторая, значительно менее удачная часть «Месс-менд»).

По дороге в Лихов Кудеяров так излагает одну из своих идей страннику Абраму: «То-то вот: ты и смекай: в сопсвенность свою идем, во владения наши, в церковь нашу — и в том тайна есть. Духовный наш путь в обитель некую обращатся: што воздух — дхнул, и нет его, воздуху; а вот как духовных дел святость во плотское естество претворятса, то, милый, и есть тайна. Естество наше — дух и есть; а сопсвенность ни от кого, как от Духа Свята... Естество, што коряга: обстругашь ты корягу; здесь рубанком, там фуганком — тят, ляп, вот те и карапъ.

— Вот то же мебель, — с запинкой продолжал столяр, и лицо его скроилось в строгую озабоченность выразить что-то, даже стало унылым, жалким, разводами какими-то все пошло. — То-то-то-то же имме... (столяр начинал заикаться, когда словом хотел приоткрыть чувства, его волновавшие; надо полагать, что от хворости заикался столяр).

— И ммме... мебель! — выпалил он, словно разорвавшийся снаряд, и из бледного стал просто свеклой какой-то, даже в пот бросило. — Аа... ана т-т-т-тооо же, — и приподнял палец, — вааажное, брат, дело... ты не смотри, што я ммме-ме-бель поставляю; со смыслом, с ммолитвой, брат, с молитвой (уже он овладел своей мыслью) строгаешь, иетта, песни такие себе распеваешь — вот то же — мебель: куда пойдет? По людям: ты с молитвой ее, а она тебе сослужит службу: вот

тоже, купчик какой, али барин на нее сядет, позадуматса над правдой; так помогают молитва... Вот то же и мебель... <...>

— Строить, брат, надо, строгать — дом Божий обстрогивать; вот то же: тут, брат, и мебель, и баба, и все: воскресение мертвых, брат, — в памяти, в духе перво-наперво будет: придут с нами покойнички полдничать, друг; так-то вот: особливо ежели сопсвенность их, покойничков, — тряпицу ли али патрет едак на столик поставить, да духом, духом их, духом — вот то же. Чрез то воплощение, можно сказать, духа нашего в человеке; как мы человечком родится; а ты — про воздух: што воздух — дхнул: нет его, воздуху... Вот то же... А мебель, оставь мебель... И мебель то же, — тоооже! — растянул он»¹³.

А вот что говорит Тингсмастер собратьям по классу: «Я говорю себе: Мик Тингсмастер, не ты ли отец этих красивых вещичек? Не ты ли делаешь дерево нежнее и красивее, чем бумажная ткань? Не щебечут ли у тебя филенки, как птички, обнажая письма древесины и такие рисунки, о которых не подозревают школьные учителя рисования? Зеркальные шкафчики для знатных дам, хитрые лица дверей, всегда обращенные в вашу сторону, шкатулки, письменные столы, тяжелые кровати, потайные ящики, разве все это не мои дети? Я делаю их своею рукою, я их знаю, я их люблю, и я говорю им: эге-ге, дети мои, вы идете служить во вражеские кварталы; ты, шкаф, станешь в углу у кровопийцы; ты, кресло, затрещишь под развратником; ты, шкатулка, будешь хранить брильянты паучихи; так смотрите же, детки, не забывайте отца!» (с. 11—12).

И, словно продолжение слов Тингсмастера, доносится до нас голос самого повествователя в романе Белого: «...будут люди с думой на стулья угрюмо садиться, но в труде вложенная в древо молитва из стула будет невидимо переливаться пламенем плавным в тех, что, задумавшись, на сработанных стульях сидели: всякие люди купят те стулья: повезут их в Москву, в Саратов, Пензу, Самару и во всякие иные славные русские города, привезут, уставят их люди, и сядут: и долго будут люди те думать, сидя на стульях, и о жизни стезе, и о том, что есть то, что есть; и вещи отделятся от своих случайных имен; и сидящий на стуле скажет: почему стул называется “*стул*”, а не “*ложка*”, и почему я “*Иван*”, а не “*Марья*”?

Работайте же, работнички, над предметами новыми: благослови, Господи, труд этих человеков!

Иной раз, среди стука молотка и жужжанья мух, эти строгие люди, обливаясь потом, заводили строгие свои пес-

ни...» (с. 222), — точно так же, как напевает Тингсмастер свою песенку (не будем настаивать, что она похожа на «строгие песни» голубей, работающих в столярной мастерской, но заметим, что переклички и не исключены).

Один из предметов, которые Тингсмастер делает с особым старанием, — шкатулка эбенового дерева, и задача мастера — «покрыть драгоценное дерево тончайшей резьбой, вызвать к жизни сотню-другую лапчатых птиц...» (с. 104). Напомним, что врасплох застигнутый Дарьяльский говорит Кудеярову: «Я вот... мне бы, вот... собственно, я за заказом: мне бы вот стул, деревянный, знаете ли, с резным петушком...», — на что слышит ответ: «Так ефта про стул — вот то же: можна... и деревянный стульчик — вот то же с резьбой; все ефта можна... И чтобы на спинке петушок, али голубок, и иетта, вот тоже, можна... Иетта не значит, значит, ничаво, тоись: штиль всякий бывает...» (с. 167).

Может быть, не случайно и то, что Тингсмастер держит почтовых голубей, предназначенных для установления надежной связи с трансатлантическими кораблями.

Следует, конечно, обратить внимание на то, что идея вещей-оборотней, несущих то ли духовное (как у Белого), то ли материальное (как у Шагинян) содержание (противопоставляющее их потребностям владельцев), приходит в голову людям, наделенным диаметрально противоположными характеристиками: в «Месс-менд» Тингсмастер — высокий белокурый красавец, безусловно вызывающий симпатию и у автора, и у читателей, один из главных спасителей мира от зловещего заговора «бывших», тогда как фамилия Сухорукова сама по себе свидетельствует о его физической ущербности, а Кудеяров описан так: «...сам колченогий, хворый, бледный, и нос как у дятла, и все кашляет...» (с. 22). Несколько позже, в разговоре с Абрамом, он признается: «Сссса-сссатар, я — стар; пойми, друг, — да к вере духовной — в года я пришел; больно я плоть свою прежде поганил — вредно мне женское естество — не по мне...» (с. 48). Между тем внешность Кудеярова, а отчасти и его магические способности передаются совсем другим персонажам романа Шагинян — зловещему Грегорио Чиче и его окружению, которые подвержены более или менее явно выраженной дегенерации, которая начинается с легкой хромоты и боли в позвоночнике, потом перекидывается на руки, делая их перепончатыми, сильно распухшими в суставах и деформированными, а в конце концов обращает человека в подобие дикого зверя. Нетрудно увидеть, что хромота Кудеярова и «сухая рука»

медника отлично вписываются в этот ряд симптомов. Пародийным же отзывом старческой импотенции Кудеярова становится, судя по всему, желание старого развратника Вестингауза, отправившегося в Европу, «сделать себе прививку Штейнаха» (с. 97).

Таким образом, персонажи Белого дают советской писательнице возможность превратить их в нескольких принципиально несхожих между собою героев. Все это конкретизирует и углубляет намек, сделанный самой писательницей в конце статьи «Как я писала “Месс-менд”»: «...это *пародия*. “Месс-менд” пародирует западноевропейскую форму авантюрного романа, пародирует, а не подражает ей...» (с. 236).

И на этом можно было бы и закончить, если бы не одно обстоятельство, заставляющее нас рассматривать «Месс-менд» не просто как пародию, а принять к сведению и дальнейшее признание писательницы: «Но судьба многих книг начинаться в насмешку и кончаться всерьез...» (Там же).

Мы имеем в виду описание жизнеустройства нового Петрограда, сделанное с некоторой долей возвышающей иронии, но и с большой дозой серьезности. Делает это описание товарищ Энно, которого, однако, легко можно спутать совсем с другим, реально существовавшим в то время человеком: «Василов и Ребров выскочили на гранитные плиты дороги и пошли навстречу белокурому, почти белому человеку с розовыми щеками и сияющими голубыми глазами, похожему одновременно и на старца, и на младенца» (с. 126). И этот человек произносит следующие речи: «Мы произвели величайшую в мире революцию, но мы были бы глупцами, если б не пошли дальше, мой друг. Завоевав орудия производства, мы пожелали сделать человека счастливым <...> мы поставили себе задачей осуществление утопии. <...> Счастье дают лишь две вещи: созидание и познание. Но до сих пор те, кто созидал, ничего не знали, а те, кто познавал, ничего не созидали. Уродливый ублюдок прошлого — рассеянный профессор и автомат-рабочий — должен был раз и навсегда исчезнуть! <...> постепенно, от городского интеллигента и до мужика, мы нащупали круговорот хозяйственной механики <...> ни один из наших рабочих отныне не приступает к своей работе без полного представления обо всех звеньях производства <...> Иными словами, мой друг, мы рассадил наше производство по схеме *оркестра*. От барабанщика и до скрипки — каждый выполняет свою партитуру в общей симфонии; но каждый слышит именно эту *общую симфонию*, а не свою партитуру» (с. 127—128).

Достаточно перечитать рядом с этим пассажем «Вагнер и Дионисово действо» Вяч. Иванова, чтобы понять, откуда явились идеи нового общества. Именно там идет речь об оркестре как хоре вагнеровской музыкальной драмы, о симфонии как основе драматического действия, о мистическом приобщении всех, вовлеченных в эту музыку, к «стихийным голосам Симфонии», о том, что «мы становимся идеальными молекулами оргийной жизни оркестра» и пр.¹⁴ Не менее показательна в таком контексте статья «Предчувствия и предвестия» с ее подзаголовком «Новая органическая эпоха и театр будущего». При этом следует сказать, что и идея бессмысленности революции, если она не становится основой религиозного переустройства мира, своеобразно преломленная в рассуждениях Шагинян, также была в высшей степени присуща Иванову — едва ли не больше остальных символистов (см. его статью «Революция и самоопределение России»¹⁵). Одним словом, послереволюционный Петроград у Шагинян предстает осуществленной утопией русского символизма, а круг символистских идей органически вписывается в состав советского мировоззрения¹⁶.

И в самом конце — еще одно соображение. Мы не можем быть уверены абсолютно, но очень похоже на то, что зловещий герой романа Шагинян в свою очередь повлиял на возникновение в «Москве» Белого столь же зловещего Эдуарда Эдуардовича фон Мандро. Об этом свидетельствуют и перевоплощения Мандро, связанные с переменами внешности и национальной принадлежности. У Шагинян ее персонаж характеризуется так: «Вы видели перед собой величайшего преступника эпохи. Он корсиканец. Его зовут принц Грегорио Чиче. Но у него есть множество оболочек. Он — польский аптекарь Вессон из местечка Пултуска, составитель и продавец страшнейших ядов! Он — рыжий капитан Грегуар, хозяин парохода «Торпеда»! Он — преступный профессор Хизертон, гноящийся в своем сумасшедшем доме под Нью-Йорком десятки здоровых людей. Он — всюду! В конторах, банках, армии, церкви, в лучших кварталах и последних кабачках. Его магнетическая сила неопишима. Его изобретения неисчислимы. Он вертит, как марионетками, европейскими фашистами, которые слепо ему повинуются, не зная, ни кто он, ни что он» (с. 224).

А вот что мы узнаем о Мандро: «Все Мандро да Мандро — ну-те: чушь он. Я знаю его хорошо; мы ж в Полесье встречались; вчера он — Мандро, а сегодня хер Дóрман; мосье Дромáн — завтра...»¹⁷ Помимо этого он еще и Ордман,

Мродан, д-р Дро, Мордан... Он масон и иезуит, мало того: «...в масонских кругах того времени встречался он с Муссолини» (с. 295). Он развратник и садист: «черноглазого мальчика раз изнасиловав в Риме, зарезал» (с. 294), не говоря уж об инцестуальных поползновениях; он пытается профессора Коробкина, пытаясь выведать секрет, способный перевернуть жизнь всего мира, при этом, как у Чиче, у него «жестяная рука», способная схватить «как клещами» (с. 355), а кульминационной точкой мучительства становится лишение профессора глаза. Но и в «Месс-менд», пытая Вивиан Ортон, подручные Чиче в первую очередь воздействуют ей на глаза: «Он не давал ее векам упасть на глаза <...> в зрачках ее сверкнуло безумие <...> в зеркалах отразились тысячи игл, обращенных остриями к глазам пленницы. Веки ее судорожно затрепетали, но человек оттянул их на лоб и, вынув шарики, вкатил их ей в глаза, укрепив веки над глазными яблоками» (с. 164—165) и т.д. Безумие, угрожающее девушке в этот момент, заставляет нас вспомнить о том, что после пытки Коробкин попал в сумасшедший дом.

Так сталкиваемся мы с любопытной закономерностью, основанной на стремлении увидеть свою эпоху через многочисленные зеркала, уже произведенные предшествующими поколениями писателей. Пародия легко смещается в сторону вполне серьезного осмысления действительности, потом подхватываемого теми, кто еще так недавно становился объектом первоначальной пародии. А вся эта система пародийных, «кривых» и одновременно в высшей степени верных зеркал свидетельствует о том, что ранняя советская литература теснейшим образом была связана с литературой предшествующего времени. И порождалось это не только личными пристрастиями, о которых Шагинян рассказала с приличествующими случаю оговорками в своих мемуарах «Человек и время», но и общими тенденциями литературного движения, в общих чертах описанными еще «формалистами»: для создания новой литературы необходимо не просто породить некие никому еще не ведомые формы, но переосмыслить опыт своих непосредственных предшественников.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ «СЕРЕБРЯНОГО ГОЛУБЯ»

Повторное чтение даже самого известного произведения почти всегда позволяет увидеть в нем то, что прежде было скрыто или на что своевременно не обращалось внимания. Вот так и недавно, готовя к изданию роман Андрея Белого «Серебряный голубь», мы перечитали его новыми глазами — и стали очевидны некоторые обстоятельства, позволяющие говорить о влиянии этой книги на позднейшую литературу. Думается, эти наблюдения не будут лишними для специалистов по литературе послеоктябрьского периода.

1. М. КУЗМИН

Одним из первых стихотворных опытов Кузмина после переворота октября 1917 года, как ни парадоксально, стал сборник эротических (а по тем временам — и просто порнографических) стихов «Занавешенные картинки», появившийся в свет в конце 1920 года. Тогда он прошел незамеченным и не удостоился сколько-нибудь подробного разбора. Ныне таких разборов насчитывается несколько¹, но все равно нельзя сказать, что его особенности раскрыты сколько-нибудь полно.

Стихотворение «Мими-собачка», как и большинство других в сборнике, кажется обычной безделушкой, стилизованной под фривольную живопись или поэзию французского XVIII века. Однако существуют обстоятельства, заставляющие задуматься, так ли это. И в первую очередь это вызвано тем, что в первоначальном, рукописном варианте сборника, носившем заглавие «Запретный сад», многие стихотворения были снабжены подзаголовками, приоткрывавшими «источники». Из семи стихотворений книги такими подзаголовками были снабжены четыре, и в качестве образцов указывались Буше, Беранже, Девериа, Барков. Еще один источник находится без труда, поскольку обозначен непосредственно в тексте — «Лука Мудищев». Без названных оригиналов, таким

образом, остались лишь два стихотворения — «Мими-собачка» и «Али». Не имея пока гипотез, с чем именно в истории мировой литературы и живописи связано второе стихотворение, выскажем свое убеждение, что первое восходит к «Серебряному голубю», который Кузмин не только читал, но даже отчасти и рецензировал².

В третьей главе, названной в журнальной публикации «Гуголево» (в отдельном издании название утратилось, что выделило эту главу наряду с пятой на фоне других, озаглавленных), дается описание баронессы Тодрабе-Грабен, и весьма существенную роль в этом описании играет ее собачка: «Дрожащий Евсеич, как с бумаги сведенное калькомани, отлипается от стены, выхватывает чашку и, споткнувшись о белую бабкину болонку, притворно взвизгнувшую, проливает чай на ковер...»³;

«.. Мими, Мими, беленькая Мими! Дай я тебе дам кусочек сахарцу; бабушка, у Мими скривился бант... Мимка, Мимка, я тебе поправлю бантик...»

— Рррр — гам, гам! — раздается из-под баронессинной юбки и оттуда высовывает нос маленькое существо — не собака, конечно.

— Ах, ты, дрянная собачонка: бабушка, она опять меня укусила за палец!

— Ррр-гам, гам! — раздается из-под баронессинной юбки.

— Мими!

— Ррр-гам, гам!» (с. 92).

«...Пухлые пальцы старухи тянутся нежно к своей к Мимочке, к болоночке, и как-то влюбленно останавливаются на поганой собачонке...» (с. 93).

Еще раз собачка появляется ближе к концу той же самой главы: «Старуха наклонилась к болоночке и жалобно воркотала: “Мимочка, болоночка ты моя, одна ты у меня, собачонка глупенькая...” <...> белая болонка вылетела из-под юбки ее ожесточенно и тотчас же полетела обратно под юбку, когда о пушистый белый болонкин хвост жалобно преткнулась тонкая чухолкина нога» (с. 129).

Стоит сравнить эти немногие строки с фрагментами стихотворения Кузмина: «Готов завидовать Мими, Пушистой, маленькой собачке» (= болонке); «Пустее нету пустолайки, Что лает, только подойдем»; «Из-под хозяйской из-под юбки Ее ничем не соблазнишь»⁴. Но показательнее всего, конечно, предпоследняя из приведенных нами фраз «Серебряного голубя», где эротическая природа отношения хозяйки к своей болонке уже не скрывается.

Вряд ли Кузмин не обратил внимания, что в писавшемся почти одновременно с «Серебряным голубем» его собственном романе «Нежный Иосиф» тетушка главного героя очень похожа на баронессу: она также весьма немолода, также неумеренно пользуется косметикой, у нее «шаткие ноги» (баронесса ходит с палкой), но главное — и та и другая до сих пор обуреваемы любовным томлением, только у героини Кузмина оно эксплицировано в нескольких сценах, а у героини Белого выражено гораздо менее откровенно, хотя и не уведено полностью в подтекст («...протянула в нос старушка, надменно трясясь, благосклонно, над склоненной головой Дарьяльского, и все же касаясь губами пепельных его волос, когда он ей целовал руку <...> Ни смешка, ни укора, ни даже роковой благосклонности семидесятилетней бабки тогда не заметил Дарьяльский...» — и далее — с. 95)⁵.

Совсем уж разительным делается сходство двух романов и стихотворения, если вспомнить, что во время диктовки у тетушки Иосифу видится такая картина: «...он увидел Лизетту, которая стояла в одном расстегнутом лифе перед зеркалом. С замиранием сердца смотрел он на розовую нежную грудь, видную через голубой раскрытый лиф. Но и наблюдатель, очевидно, не остался незамеченным, так как дама, улыбнувшись, но не оборачиваясь, сказала: “Кто-то идет к нам, Жужу!” — и в то же время маленькая собачка залаяла на притаившегося кавалера из-под юбок своей госпожи»⁶.

Обратим внимание, что Белый начал писать «Серебряный голубь» в феврале 1909 года, а над третьей главой работал с мая по август⁷, то есть вполне будучи в состоянии знать начало романа Кузмина, который печатался в «Золотом руне» с 1-го номера за 1909 год, и интересующая нас глава была опубликована именно в этом самом номере. При всей неровности отношений двух писателей невозможно сомневаться, что они следили за творчеством друг друга (о чем, в частности, свидетельствуют рецензии). В свою очередь, дописывая «Нежного Иосифа», Кузмин безусловно знал первые главы «Серебряного голубя», опубликованные в третьем, четвертом и шестом (в последнем печаталась интересующая нас третья глава) номерах «Весов». В этом случае простые совпадения превращаются в возможность генетической связи, заставляющую задуматься уже не об отдельных элементах, а о строении каждого из романов как целого.

Не будем напоминать читателям общеизвестный сюжет «Серебряного голубя», а скажем несколько слов о строении гораздо менее популярного «Нежного Иосифа». Этот роман,

начинаясь, как и «Серебряный голубь», в деревне, впоследствии переносится в Петербург, причем отчасти авантюрный сюжет романа довольно неожиданно для читателей вдруг обретает совсем иное измерение. Удачно сказал об этом Б.М. Эйхенбаум: «Беспокойные страсти и разговоры, душная атмосфера суетливой влюбленности и мистических исканий, лабиринты необычной, почти незнакомой психологии, прихотливые орнаменты слов, мыслей и чувств, за которыми скрывается тенденция. “Нежный Иосиф” особенно характерная вещь. К концу вся эта странная муть жизни пронизывается откуда-то изнутри идущими лучами экстатической веры и любви...»⁸

Но, кажется, еще точнее определил своеобразие романа Кузмина в не раз уже цитировавшейся дневниковой записи Вяч. Иванов, который был свидетелем работы Кузмина над последними главами и регулярно выслушивал чтение только что написанных глав: «Кузмин не только исполнил хорошо, что я ему советовал относительно последних глав, долженствовавших собрать и углубить роман (к сожалению, в начале испорченный несколькими пошлыми анекдотами), но и превзошел все мои ожидания. Что касается содержания выраженных идей — можно подумать, что я диктовал ему их. Мне кажется, что пора мистического общения не была для него неплодотворна»⁹. «Пошлые анекдоты» незаметно для читателя перерастают в роман о напряженных духовных исканиях, которые находят свое разрешение в умопостигаемом Риме, представляющем глазам никогда его не видевшего героя, а далее провидится «блистающий клир», смысл которого проясняется словами: «Святые, мы и ушедшие — одну составляют церковь, во всех живую и действенную»¹⁰.

Таким образом, как и роман Белого, роман Кузмина претендует на глубинное символическое обобщение, непосредственно вытекающее из вполне «реалистических» картин русской провинции. Только смысл этого обобщения принципиально иной: если у Белого, очень грубо говоря, речь идет о пагубном пути, завершающемся смертью, то герои Кузмина, проходя через тяжелые испытания и даже смерть, обретают истинную жизнь в Боге (неотрывную от жизни в дольнем мире).

И на этом фоне, как кажется, стоит обратить внимание еще на один фрагмент романа Белого, непосредственно следующий за описанием болонки. Сразу после описания утра в Гуголеве читаем: «Так в глубоком безмолвии совершается

каждодневный, но великий обряд этой уже отходящей в прошлое жизни, тогда как с открытой террасы новые несутся звуки новой России и горланится песнь далеко проходящих парней, и золотой поет визг тигриной гармоники: “За ваа-мий-ий-деет... свее-жий раа-аа-тникаав строой”. Потом все замирает в отдаленье. Но сидящие здесь новой России не знают, ни песен новой России, ни этих за липами потрясающих душу слов; и парни, и песня, и слова песни — ведь звучат те слова, и те песни далеко, далеко поют парни; и никогда тем словам и тем песням не долететь до тихого этого пристанища, парням никогда не попасть в этот сад; но то обман: и слова, и сама песнь — здесь, и парни — здесь: давно отравляет песнь этот старыми полный звуками воздух, расширяя ужасом черные баронессыны глаза; все уже давно баронесса узнала; и себя, и Россию обрекает она на гибель и роковой борьбы жертву...» (с. 94). Последние слова, прямо отсылающие к знаменитому революционному похоронному маршу, ясно показывают, что речь идет не просто о существовании двух параллельных реальностей России, но и об их столкновении — сначала в бунте крестьян против управляющего (в той же главе), а затем и в гораздо большем масштабе.

Ни «Бедный Иосиф», ни «Серебряный голубь», написанные уже после 1905 года, не прошедшего бесследно ни для Белого, ни для Кузмина, еще не знали бури 1917 года. Пустяковая «Мими-собачка» появилась уже после октябрьской революции и, более того, уже после разочарования Кузмина в первых ее итогах. Не будь параллелей с романами 1909 года, можно было бы, наверное, вообще оставить это стихотворение без внимания. Но, погруженное в самый сложный идеологический контекст, оно, как представляется, должно лишний раз подчеркнуть основное задание творчества Кузмина первых послеоктябрьских лет: противопоставить разрушительным переменам незыблемую ценность частной жизни во всех ее проявлениях, от крупного частного капитала (о чем идет речь и в «Ангеле благовествующем», и в «А это — хулиганская», — сказала...) до самого интимного, что может быть в жизни человека — его сексуальных переживаний, подробно описанных в «Занавешенных картинках». Беспощадное вмешательство в эту частную жизнь вызывает у поэта решительное отвержение, едва ли не высшим пунктом которого стало стихотворение «Не губернаторша сидела с офицером...», написанное к семилетию советской власти, где Богородица обращается к архангелу Михаилу:

Прожить нельзя без веры и надежды
И без царя, ниспосланного Богом.
Я женщина. Жалею и злодея.
Но этих за людей я не считаю.
Ведь сами от себя они отверглись
И от души бессмертной отказались.
Тебе предам их. Действуй справедливо.

Напомним, что в том же 1924 году Белый печатает книгу «Одна из обителей царства теней» — обвинительный акт Европе, а также начинает писать роман «Москва», где вступает на путь постепенного приспособления к советским идеологическим доктринам, то есть на путь, в конце концов жестоко, но верно оцененный Вл. Ходасевичем: «От полуправды к неправде».

Впрочем, не только полемикой встречает Кузмин сочинения Белого. И здесь, как кажется, нелишне вспомнить «Серебряный голубь» еще раз, но уже в связи с последней книгой стихов Кузмина «Форель разбивает лед». Книга эта анализировалась многократно, но, кажется, ни разу на фоне «Серебряного голубя». В идиллическом августовском «Восьмом ударе» читаем:

Закатное малиновое небо
Чертили ласточки, и пруд блестел.
Вдали пылило стадо. Вдруг я вижу:
Автомобиль несется как стрела
(Для здешних мест редчайшее явление),
И развевается зеленый плащ.

Как кажется, пейзаж этот составлен из двух мест «Серебряного голубя». Первое из них — глава «Ловитва», где описано, как «оба следят за ласточкой, как кружит, белогрудая, и кружит, и летит, и зовет, и пищит, — и туда, и сюда, и туда, и сюда: — *«ививи»*; грудью к пруду прильнула <...> и над этим теперь от зари яхонтовым знаком затанцевала в воздушном восторге плясавица-ласточка...» (с. 226). О ласточках и стрижах в романе Белого см. ниже, где речь идет о параллелях с творчеством Вл. Ходасевича, — здесь же следует просто обратить внимание на соединение в пейзаже пруда, ласточек и вечерней зари (яхонтовой, то есть рубиновой или сапфирной — у Белого, малиновой у Кузмина). Вторая же составная его часть — врывающийся автомобиль, также обнаруживаемый у Белого: незадолго до описываемого пейзажа он совершен-

но беспричинно и без всякого ощутимо оставленного следа врывается на страницы романа: «...по лиховской дороге вдруг закрутилось облако пыли¹¹ — и там, в облаке пыли, раздался испуганный, душу раздирающий рев <...> красный черт стоял неподвижно посреди зеленого луга, пыхтел и сопел, но уже без рева, щекоча носы керосиновой вонью. Это и была машина — та самая, про которую сказывали, что будто бы она без помощи лошадей людей возит...» (с. 180). Ср. у Кузмина: «Внизу машина уж давно пыхтела».

Отметим, что примчавшийся на несколько минут в Целебеево человек был «весь закрытый серым брезентом, с большущими черными стеклами на глазах», тогда как у пришельца в стихотворении Кузмина не только «американское пальто от пыли», но и «серый галстук», в пандан серому брезенту, а в следующем стихотворении «Форели», написанном белым пятистопным ямбом, появится «некий человек / В больших очках».

И здесь, может быть, не лишним будет вспомнить, что цикл Кузмина построен не только как последование двенадцати месяцев года с соответствующими пейзажами, но и как постепенное перемещение из мира «востока» в мир «запада» и обратно: начинаясь если не откровенно русскими картинками, то все же намеками на то, что действие происходит в России (в «непрощенных гостях» достаточно прозрачно обрисованы реальные люди из биографии Кузмина; красавица «Первого удара» сравнивается с полотном Брюллова), зато дальше появляются «богемские леса», «локаль», шотландский городок Гринок, Эллинор, Анна Рэй и Эрвин Грин и пр., а к «Десятому удару» снова начинаются аналогии с Россией, хотя и не прямые, чтобы в «Двенадцатом ударе» возникли Нева и мост — несомненный Аничков мост.

Но ведь и роман Белого предполагался как первая часть трилогии «Восток или Запад», а сам текст постоянно эксплицирует эту антитезу. Так и во вспомненных нами местах: автомобиль в Целебеево приезжает, конечно, не затем, чтобы послужить фабульным оправданием того, что скандал между Иваном Степановым и его сыном остался незамеченным, а чтобы подчеркнуть контраст между зеленым лугом мирного села и вторгающимся туда мировой цивилизации, представителем которой оказывается «господин с жидами-татарским лицом» (с. 181). Равным образом описание «ловитвы» с вьющимися на вечерней заре над прудом ласточками завершается открытым противопоставлением России и Запада, которое здесь цитировать слишком долго, однако хотя бы небольшой фрагмент приведем: «...уже весь сон запада прошел перед ним (Дарьяльским. — Н.Б.) и уже сон отошел;

он думал: многое множество слов, звуков, знаков выбросил запад на удивленье миру; но те слова, те звуки, те знаки — будто оборотни, выдыхаясь, влекут за собой людей, — а куда? Русское же, молчаливое слово, от тебя исходя, при тебе и остается: и молитва то слово...» (с. 227).

Таким образом, цикл стихов Кузмина приобретает еще одно измерение, не слишком заметное с первого взгляда.

2. НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

Своего рода откликом на революционные события является и не замеченная исследователями и комментаторами (в том числе и пишущим эти строки) аллюзия Н. Гумилева в одном из его последних произведений. Она позволяет, между прочим, лишний раз подтвердить высказанное нами предположение о том, что его цитаты и иные отсылки к текстам других авторов чаще всего имеют полигенетическую природу, включая параллели не только очевидные, но и значительно менее заметные¹².

Еще со времен В.Н. Орлова, пытавшегося уличить Гумилева в грехах перед советской властью, стало общим местом указывать, что строки из поэмы «Звездный ужас»:

Горе! Горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился, —

практически точно повторяют пророчество Исаии: «Ужас и яма и петля для тебя, житель земли!» (Ис., 24: 17)¹³.

Однако ту же самую фразу повторяет герой «Серебряного голубя», оказавшись в беспамятстве после хлыстовского радения вдалеке от избы: «Ужас и яма, и петля тебе, человек, — невольно шепчут его <Дарьяльского> уста...» (с. 266)¹⁴. Если мы перевернем страницу назад, то без труда найдем и другой сквозной символ поэмы Гумилева — звезды: «...на той одежде золотые звезды <...> далекие грезятся звезды близкими: тихо блистают звезды вокруг пресветлого юноши-дити...» (с. 265).

Все это могло бы показаться простым совпадением из-за обращения к общеизвестному источнику образности, если бы не другие места «Серебряного голубя», нашедшие отражение в различных текстах Гумилева.

Так, в непосредственной близости от того эпизода, фрагменты которого мы цитировали, начинается седьмая и по-

следняя глава, начинается фразой: «Красное, злое солнце пятиперстным венцом лучей кидалось на Целебеево из-за крон желтого леса...» (с. 271), и мы не обратили бы особого внимания на нее, если бы на протяжении главки «Речи вечерние» этот солнечный пятиперстный венец не претерпевал постоянных изменений, своими метаморфозами словно аккомпанируя зловещим разговорам Кудеярова и Сухорукова, и в конце концов не превратился бы в огненный столп. Последние слова главки таковы: «Еще вдали было ясно: пятиперстный столб над селом не угас» (с. 278). Вряд ли нужно напоминать, что «Огненный столп» — название последней прижизненной книги стихов Гумилева, название, тесным образом связанное с целым рядом текстов, как библейских, так и современных (или почти современных) поэту. В этом конгломерате источников, как кажется, «Серебряный голубь» не должен быть забыт.

Не должен прежде всего потому, что на пути к «Огненному столпу» Гумилев написал стихотворение «Мужик» и повесть «Веселые братья», также аукающиеся с «Серебряным голубем».

До сих пор исследователи обнаружили лишь три прямых источника гумилевского «Мужика»: очевидную для всех историческую ситуацию Распутина, «обворожающего царицу Необозримой Руси», убитого и впоследствии сожженного; стихи и биографический миф Н. Клюева¹⁵, а также иронический пассаж Ф. Ницше¹⁶. Как представляется, сюда же стоит добавить и параллели с романом Андрея Белого. Только герой стихотворения не сводим к какому-то одному персонажу романа (мало того, он совпадает с ними только в «низких» ипостасях). Так, в виде путника он проецируется на нищего Абрама, «Верного Столба» секты «голубей», вся жизнь которого — бесконечный путь: «...встречали его далеко за Лиховым, выдывали и за Москвой...» (с. 27); «Нищий идет — постукивает посохом; хорошо ходить так; идешь, и не знаешь, что осталось у тебя за плечами; идешь и не знаешь, что ждет впереди: за плечами — куча избенок; и впереди — куча избенок; за плечами — города, реки, губернии, и море холодное, и Соловки; впереди — те же города, и те же реки, и Киев город...» (с. 43). Он же — певец, причем поет не только псалмы (с. 27), но песни совсем другого типа: «Девицы-красавицы, светел теремок...» и пр. (с. 42, 63), в его взгляде есть магическая сила («...приснули темные очи его из-под опухлых век; приснула светом голубь-птица на пороге того дома: благодать снизошла в дом...» — с. 63). Но в то же время он —

и Кудеяров, обворажающий если не «царицу Необозримой Руси», то Феклу Матвеевну Еропегину, жену первого богача всего Лихова и округи. Гумилевские «страшные, как смерть, кабаки» отзываются целебеевской чайной, где плетется заговор против Дарьяльского и где так любит сидеть Абрам, узнавая тайны всей округи.

Еще более откровенно ориентированы на «Серебряный голубь» гумилевские «Веселые братья». Вообще создается впечатление, что Гумилев часто видит провинциальную Россию через оптику, впервые использованную Андреем Белым. Нам уже приходилось отмечать, что гумилевский «Почтовый чиновник» совершенно явственно перефразирует «Телеграфиста» Белого¹⁷, а в «Старых усадьбах» и «Туркестанских генералах» слышатся отголоски многих его стихотворений из «Золота в лазури» (раздел «Прежде и теперь») и «Пепла». Очень похоже, что и «Мужик» самым непосредственным образом должен восприниматься на фоне открывающего «Пепел» стихотворения «Отчаянье». Во всяком случае, первая его половина (до появления «мужика» в столице) напоминает Белого очень значительно, особенно две строфы:

Выйдет такой в бездорожье,
Где разбежался ковыль,
Слушает крики Стрибожьи,
Чуя старинную был.

.....
Путь этот — светы и мраки,
Посвист разбойный в полях,
Ссоры, кровавые драки
В страшных, как сны, кабаках.

Ср. у Белого:

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И ветер пронзительно свищет,
Ветвистым своим лоскутом,

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков¹⁸.

Обратим также внимание, что в следующем стихотворении «Пепла» — «Деревня» — появляется летающий змей, кото-

рый перекоцует в предшествующее «Мужику» стихотворение Гумилева «Змей», а третье стихотворение «Пепла» рисует путь с узелком за плечами (у Гумилева — с котомкой), на какое-то время прерывающийся в сумраке (ср. у Гумилева: «Путь этот — светлы и мраки»)¹⁹.

Напомним в заключение, что в рецензии на «Урну» Гумилев писал: «Но в чем же чара Андрея Белого, почему о нем хочется думать и говорить? Потому, что у его творчества есть мотивы, и его мотивы воистину глубоки и необычны»²⁰. И с этой точки зрения разобраться в точках схождения мотивов стихов Гумилева и Белого оказывается очень небесполезным.

3. ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

Вообще влияние Белого на поэзию постсимволистского поколения было чрезвычайно велико, и задача его точной характеристики еще настоятельно ощущается. Но пока отдельные точные наблюдения²¹ не сложились в единую систему, исследователи имеют право и даже обязаны увеличивать количество этих наблюдений.

Как известно, Вл. Ходасевич на протяжении всей своей творческой жизни с пристальным вниманием относился к литературной деятельности Андрея Белого²² и, несомненно, внимательно читал «Серебряный голубь»²³. В таком случае он должен был обратить внимание на сквозную деталь всего беловского текста: стрижей, постоянно присутствующих в разных местах романа. Начинается это уже с первой и второй фраз: «...кинула зычные клики целебеевская колокольня. Туда и сюда заерзали в воздухе над нею стрижи», и в конце этого абзаца они являются еще раз: «...клинкала в синюю бездну дня целебеевская колокольня, и юлили над ней, и писали, повизгивая, восьмерки стрижи» (с. 3). Так что именно с них начинается описание села Целебеева, в центре которого оказывается зеленый луг с хорошо известной символикой.

Но и в следующий раз они появляются в чрезвычайно значимом месте — сразу после того, как Дарьяльский в церкви разглядел Матрену: «Не помнит Дарьяльский, как вышел он на паперть; не слышал, как зычные клики кинула целебеевская колокольня и как повизгивали, ерзая над нею туда и сюда, стрижи» (с. 10—11).

Через некоторое время стрижам оказывается посвящен целый большой пассаж, подчеркивающий их чрезвычайно

существенную роль в романе: «Слушай — струй лепет и ток стрижей: смутно стрижи зовут над колокольной, что золотым своим резным крестом поднялась над селом; вьются стрижи над ней. Черные стрижи над крестом день, утро, вечер в волне воздушной купаются, юлят, шныряют здесь и там, взвиваются, падают, режут небо: и режут, жгут они воздух, скребут, сверлят жгучим визгом воздух, навек выжигая душу неутомным желаньем; и только к ночи уgomонятся; и не вовсе: и ночью, в час смиренного упокоения, когда вдали гамкают псы да перекликается петух, под колокольной что-то взвизгнет: хорошо знают во всей округе целебеевских стрижей. Но стрижей, друг, не слушай и на них не засматривайся: разорвут тебе сердце, и точно в грудь воткнут раскаленное сверло — захочется тебе бегать, росянистые отрясать кусты, в росянистые падать травы, прижимая к груди эти травы. Пропадешь за медный грош: иссохнешь. Ишь как юлят, стригут крыльями воздух — облепили крест» (с. 35).

При этом воздух, который режут стрижи, почти до неразличимости слит с водой: «Ясный солнечный день, ясная солнечная водица: голубая такая; коли заглянуть, не знаешь, вода ли то или небо. Ей, молодец, закружится голова, отойди!» (с. 8); «...вслед Дарьяльскому неслись дребезжащие звуки; они разбивали пруд на тысячи блестков: блестки-всплески, будто серебряные голуби — в воде ли, в небе ли — пропорхнули, когда ветерок пруд тронул рябью...» (с. 34). Внимательный читатель, конечно, обратит внимание на угрозу, исходящую как от неба-воды, так и от стрижей, — угрозу того, что «закружится голова», совершится переход от реальности села Целебеева к какой-то незнакомой, высшей. И стрижи играют во всем этом некую чрезвычайно значимую роль.

Даже если с самого начала роль эта не будет понята, Белый даст своему читателю возможность яснее представить, о чем идет речь. Сначала это случится в момент, непосредственно за которым последует расставание Дарьяльского с Катей: «Там, душа моя, — глубоко: там — студенó, студенó; и все у меня там мне неведомое. Неужели же не со мной, а как птица, что снялась в глубине с танцующего шпица²⁴ и улетела, неужели же так снялась с тела и улетела моя душа? там, заронясь в воду, текут облака — и подводная то неизмеримость, но то — вод поверхность; так почему же поверхность эта мне показала свою глубину, как и годы мои, что протекали на поверхности, — так и годы мои не здесь протекали, а там, в зеркальном отражении... Слушай струй лепет: гляди в светло зыблемое отраженье, более прекрасное еще, чем жизнь: зо-

вут струи — туда зовут, и там, там стрижи выются, кружатся, стригут крыльями воздух подводный; и моя душа — расстригающий глубину стриж. Куда она летит, моя душа, — куда? Она летит на зов; как не лететь ей, когда бездна ее призывает?» (с. 122)

И уже совсем внятно растолковывает истоки всего этого образа диалог ближе к концу романа:

«Взз-взз-взз», — пролетает ласточка.

Молчание: меркнет заря.

— Последняя ласточка! <...>

Оба следят за ласточкой, как кружит белогрудая, и кружит, и летит, и зовет, и пищит, — и туда, и сюда, и туда, и сюда: — «ививи»; грудью к пруду прильнула, под самый крест колокольный взвилась и над этим теперь от зари яхонтовым знаком затанцевала в воздушном восторге плясавица-ласточка: «ививи-ививи»...

— Ишь пляшет!

— Что царь Давид пред ковчегом завета.

И Петр думает: «Милая, милая, заветная ласточка, белогрудая»; летит легколетная ласточка... И повизгивает про Катю: «Ививи! Ививи», — ласточка унеслась к Гуголеву: «Ививи» — замирает над деревьями; тихо; расходятся по воде круги...» (с. 226).

В этом контексте ласточка противостоит голубку, то есть «серебряному голубю» и всему, что с ним связано: «Катя зовет его — слушайте: где-то воркует беленький голубок: где-то стрельнула по воздуху ласточка; «ививи» — раздается ее жалобный крик» (с. 256). При этом крик «ививи» в равной степени принадлежит и ласточке, и стрижу²⁵.

Птица, обращающаяся то стрижом, то ласточкой, совершенно явно восходит к известному стихотворению Фета, которое так и называется «Ласточки». Мы с уверенностью говорим это, поскольку цитата из стихотворения была знаменитой: в принципиальной статье «Ключи тайн», напечатанной в первом номере символистского журнала «Весы», Валерий Брюсов писал: «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения — нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажду зачерпнуть хотя каплю

Превращение фетовского образа в открыто символический, да еще свободно меняющий свои значения от брюсовского к беловскому, не могло не провоцировать и дальнейшего переосмысления.

Вспомним, что та же самая цитата была весьма важна и для Ходасевича, в мемуарной прозе сделавшего ее обозначением всей символистской эпохи. В воспоминаниях о Муни он говорил: «Мы были только неопытные мальчишки, лет двадцати, двадцати с небольшим, нечаянно зачерпнувшие ту самую каплю запредельной стихии, о которой писал поэт» (Т. 4. С. 70).

Но за пять лет до мемуаров Ходасевич написал стихотворение с фетовским названием, где, как кажется, попытался соединить не только очевидное, но и потаенное для обычного читателя значение, внедрив в фетовско-брюсовские смыслы еще и тот, который восходит к «Серебряному голубю».

Прежде всего на это намекают две первые строки стихотворения:

Имей глаза — сквозь день увидишь ночь,
Не озаренную тем воспаленным диском...
(Т. 1. С. 215)

Грозное красное солнце озаряет конец шестой и начало седьмой глав «Серебряного голубя». Но это солнце лишь внешне связано с иной реальностью, открывшейся глазам Дарьяльского: «...голубое рассветное с четырех сторон небо; внизу — темная бездна и там плывут облака; <...> а там — вдали, в глубине, в темноте большой, красный, объятый пламенем шар, и от него валит дым: то земля; праведники летят от земли <...> сверху — голубое небо; вдали — розовая заря; на западе мгла ночная да дым...» (с. 265). И этому соответствует картина реального Целебеева, предстающая пред очнувшимся Дарьяльским: «...белая колокольня еще в ночной мгле, а уже крест ее золотится так ясно...» (Там же). Колокольня эта, конечно, та же самая, вокруг которой летали стрижи.

И эта картина в каком-то смысле воспринимается как описание радения, «делания» «голубей», где кровь становится сквозной деталью: «...из кровавой, вспоротой груди, пурпуровую кровушку точащей, выпорхнул голубок <...> пурпуровая проливается кровь <....> кровавое отверстие его расклеванной груди изрыгает фонтаном кровь» (с. 264). В итоге — тела всех четверых участников радения остаются

обескровленными: «...и вот уже четыре расклеванных тела безгласно лежат — на полу, на столе, на лавке с бескровными, мертвыми, но пресветлыми лицами <...> одно белое тело, сотканное из блистаний, явственно обозначается посреди комнаты; и в теле обозначаются, будто разрываются, глаза...» (с. 264—265). Обратим при этом внимание, что глаза эти прорезаются после того, как у Матрены пропадают ее прекрасные голубые глаза: «...лицо ее синее, а глаз не видать; белки, изливающие под глаза синеву...» (с. 262).

Перед нами распространенное описание, соответствующее уже концу стихотворения Ходасевича, началу последней строфы:

Пока вся кровь не выступит из пор,
Пока не выплачешь земные очи —
Не станешь духом...

Невольно вспоминается начало той главки романа Белого, которую мы так обширно цитировали: «Духа сошествие здесь совершилось на пяти квадратных саженьях...» (с. 259). Напомним, что совершается оно при ярком свете: «...все те нити, невидные прежде, теперь засверкали тысячами великолепий <...> и ярче солнца светилась комната в тусклом свете четырех коптящих свечей. Ярче солнца, отдаваясь в трех лицах, лицо осветилось Митрия Мироновича Кудеярова, столяра» (Там же). Но этот свет, как и описано у Ходасевича, «не застилает ночи»: «...за порогом дома теперь, как есть, пустота, лишь внизу, далеко, глубоко под ногами, в тьме ночной, далеко поблескивают целеевские огоньки...» (с. 262).

Таким образом, ласточки Ходасевича оказываются теснейшим образом связаны не только со стрижами-ласточками Белого, но и со всей картиной ложного (но в то же время и истинного) преображения, свершающегося во время радения у Кудеярова.

Возможно, в этом контексте достойно упоминания, что «Ласточки» написаны 13—24 июня 1921 года, то есть приблизительно через две недели после того, как Ходасевич впервые услышал от Белого чтение поэмы «Первое свидание»: «Как-то раз вбежал он ко мне веселый и светлый, каким я давно уже его не видал. Принес поэму “Первое свидание” — лучшее из всего, что написано им в стихах. Я был первым слушателем поэмы — да простится мне это горделивое воспоминание» (Т. 4. С. 58). Меж тем «Первое свидание» впол-

не способно вызвать в памяти у хорошо помнившего текст романа человека, что действие там начинается в Троицын и Духов день: уже в третьей фразе говорится: «...душный от благовонья Троицын день...» (с. 3), и тогда же Дарьяльский впервые видит Матрену (своего рода «первое свидание»), а в Духов день Кудеяров с Абрамом отправляются в Лихов (что особенно обыгрывается в тексте — см. с. 45). В Троицыну ночь Дарьяльский идет из Целебеева в Гутолево, чтобы именно в Духов день расстаться с Катей, — одним словом, всячески подчеркивается, что действие происходит в два этих дня.

Но и «Первое свидание» отмечено Троицыным и Духовым днем, причем первый из них упоминается в самом конце поэмы («Сегодня, Троицыным днем»), а второй — в ее начале («Я в веселящий Духов день / Склонен перед Тобою, Боже»), причем эти стихи есть уже в первом из известных черновиков²⁷; таким образом, календарное приращение двух произведений в значительной степени совпадает, что вполне могло быть значимым для Ходасевича.

В заключение отметим, что приведенная чуть выше цитата из воспоминаний Ходасевича продолжается: «Да простится мне и другое: в те самые дни написал он и первую свою статью обо мне — для пятого выпуска “Записок Мечтателей”» (Т. 4. С. 58). То ли мемуариста подвела память, то ли точность хронологии представилась ему в данный момент неважной, но он явно запомнил, что статья никак не могла быть написана ранее «Ласточек», поскольку едва ли не половина «Рембрандтовой правды в поэзии наших дней» занята восхищенным цитированием: «...стихотворение умеркает тенями неяркости; вдруг “чуть-чуть” — свет, штрих, зигзаг поэтической правды (отстой многих жизненных лет); и — Рембрандтов рисунок: неяркость, но маркость — прием для “света правды”»²⁸ и т.д. «Серебряный голубь», «Первое свидание», «Ласточки», статья Белого оказываются соседями не только по словесным параллелям, но и в течении времени.

ИЗ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ РУССКОГО МАТИНИЗМА

Так случилось, что изю всех посвятителных орденов, действовавших в предреволюционной России, наиболее подробно очерчена деятельность ордена матинистов¹. Связано это, конечно, прежде всего с особой структурой его, где экзотерическая деятельность представлялась не менее важной, чем эзотерическая. В то время как масоны, розенкрейцеры (если считать, что они действительно существовали, а не были плодом воображения), иллюминаты, рыцари Грааля, тамплиеры и пр. предпочитали свою деятельность не афишировать, а печатные материалы, если они были, распространять исключительно среди своих приверженцев, матинисты обладали на протяжении довольно продолжительного времени своим печатным органом, журналом «Изида», достаточно открыто поддерживали связь с матинистами французскими, руководимыми Папюсом (чья оккультно-просветительская деятельность получила широкую известность и отразилась во множестве изданных им книг), и, наконец, вполне официально разрешали получать первоначальное посвящение у людей, чьи адреса можно было найти в открытой печати.

История деятельности ордена матинистов изложена в книге А.И. Серкова «История русского масонства 1845—1945», а также и в работе В.С. Брачева «Русское масонство XX века». Поскольку последняя из работ, принадлежащая профессиональному историку, профессору Петербургского университета, далеко не всегда вызывает доверие своими источниками, среди которых оказываются открыто идеологические публикации О. Платонова или журнала «Молодая гвардия», русско-харбинского фашиста В.Ф. Иванова или советского фашиста В. Бегуна², а в изложении особой новизны не замечается, обратимся для сообщения элементарных сведений по истории общества к работе А.И. Серкова, которая обладает и еще одним существенным преимуществом, — автор основательно проработал архивный фонд Казначеевых в РГБ, содержащий многочисленные воспоминания и письма, относящиеся к истории русского матинизма.

Итак: «В 1890 г. Папюс со своим другом Огюстом Шабосо создал Орден Мартинистов, в котором со времени образования и до кончины был Великим Мастером Верховного Совета. <...> Через десять лет после образования Ордена Мартинистов, в 1900 г., Папюс отправился в Россию для чтения лекций по магнетизму и оккультизму (затем он побывал в России в 1905 и 1906 гг.). Однако реальной целью поездки было привлечение влиятельных покровителей. Лекции Папюса в Петербурге заинтересовали великих князей Николая Николаевича и Петра Николаевича и великих княгинь Милицу Николаевну и Анастасию Николаевну ("черногорок"). Эта великосветская четверка также стала организатором встречи императора с Филиппом в Компьене 20 сентября 1901 г., в результате которой и этот лидер мартинистов был приглашен в Россию. <...> Филиппу в России активно покровительствовал отставной полковник граф Валериан Валерианович Муравьев-Амурский <...> После фактической высылки Филиппа из России он был назначен Главным Уполномоченным Ордена Мартинистов в России <...> В начале января 1906 г. гр. В.В. Муравьев-Амурский поместил в газетах (в том числе в "Русском слове" и в "Русских ведомостях") объявление о "вызове" лиц, желающих вступить в масонские ложи, и получил ряд откликов на эту публикацию. В числе написавших к нему был и Петр Михайлович Казначеев <...> Он сам <...> так вспоминал обстоятельства приема в Орден Мартинистов: "Масонством, мистикой и оккультизмом я интересовался уже давно, но только с 1905 года я вступил на путь практической деятельности. Прочитав на обертке одной из полученных мною из Парижа оккультных книг, что интересующиеся мартинистским орденом должны обратиться к Седиру, я написал ему письмо и получил ответ, что мне следует написать Папюсу. Я это сделал, и Папюс ответил мне, что если я желаю вступить в этот орден, то нужно написать делегату одного в С. Петербурге графу Муравьеву-Амурскому" <...> Летом 1907 г. в русском мартинизме начался первый кризис. В.В. Муравьев-Амурский порывает с Папюсом и Филиппом как с "черными" силами. <...> По-настоящему серьезная деятельность Ордена Мартинистов в России началась с назначением 2 мая 1910 г. Генеральным (Верховным) делегатом этого общества в Петербурге графа Чеслава Иосифовича Чинского. <...> 9 июля 1910 г. Ч.И. Чинский передал петербургскому градоначальнику заявление с просьбой о легализации Ордена Мартинистов в России, но, не дожидаясь разрешения,

начал практическую деятельность. Он познакомился с уроженцем Риги и выпускником физико-математического факультета Петербургского университета Григорием Оттоновичем фон Мебесом, <...> посвятил его в мартинистскую степень Неведомого начальника (высшая в Ордене), а также снабдил его почетным дипломом на степень доктора герметизма Парижской Высшей Герметической школы <...> Летом 1912 г., минуя Ч.И. Чинского, Г.О. Мебес получил разрешение на самостоятельную деятельность русского Ордена. Воспользовавшись этим, он в августе 1912 г. провозгласил независимость русских мартинистов, а ложу Аполлония — Великим Советом России <...> Ситуация окончательно определилась в конце 1912 г., когда Г.О. Мебес официально сообщил Папыусу, что в Петербурге утверждается Автономный разряд мартинизма русского послушания <...> В ответ Верховный Совет Ордена Мартинистов в Париже лишил петербуржцев всех званий, связанных с обществом, и фактически передал управление П.М. Казначееву»¹.

Закончим на этом и так чрезмерно разросшуюся, но необходимую для введения в суть дела цитату и обратимся к ряду неопубликованных документов, раскрывающих не внешнюю картину существования русского мартинизма в различных его изводах и организационных формах, а частные переживания одного человека, тесно связанного с мартинизмом, а также небезразличного для истории литературы.

Речь пойдет о Лидии Дмитриевне Рындиной, сведений о которой в литературе не так много, хотя в одной из своих ипостасей она была литератором. Ее перу принадлежат переводы (в том числе, что любопытно отметить, и подстрочки для переводов Эсмер-Вальдора стихотворений, печатавшихся в «Золотом руне», на французский язык), биографические очерки, рассказы эмигрантского периода, так и не собранные в книги⁴. Однако наиболее известное ее произведение — мемуарный очерк «Ушедшее»⁵, рисующий весьма любопытные черты литературной жизни, начиная с середины 1900-х годов, когда она перебралась из Варшавы в Москву, стала женой издателя и поэта С.А. Соколова и вошла в московский, киевский, а потом и петербургский артистический мир.

Главной ареной ее поприща была вовсе не литература, а сцена и — несколько позже — экран. Довольно быстро она совершила путь от актрисы летних дачных театров через трехстепенные роли у Корша к недурному положению в теат-

ре Незлобина, а затем стала едва ли не звездой немого кинематографа. Судя по всему, сравнения ее с Верой Холодной преувеличены, но спрос был несомненным.

Рядом с этим стояла и другая сторона ее карьеры — ей посвящал стихи и даже целые книги Игорь Северянин, среди ее любовников — еще только начинавший литературную карьеру А.Н. Толстой, небезызвестный в художественном мире журналист Зигфрид Ашкенази. Она входила в круг достаточно близкого общения Ф. Сологуба, а уж просто знакома была очень со многими московскими, петербургскими и киевскими литераторами. При этом в 1911 году она становится пламенной мартинисткой. После ее смерти известный литератор и менее известный во внешнем мире знаток эзотеризма во всех его проявлениях Ю.К. Терапиано писал:

«В наше время мартинисты собирались частным образом в квартирах у кого-нибудь из своих членов. Квартира С. Кречетова и Л. Рындиной в Москве, в Пименовском переулке, одно время в течение ряда лет служила местом собраний. В бытность мою в Москве в 1915 и 1917 гг. я не раз бывал там.

Мне пришлось неоднократно беседовать с Лидией Рындиной о разных оккультных вопросах, которыми она живо интересовалась, обнаруживая большую начитанность и интуицию в этой области. Свой интерес к духовным вопросам она сохранила и в бытность в эмиграции. Она продолжала живо интересоваться всеми новыми книгами в этой области и поддерживала связь с рядом оккультистов во Франции и с русскими мистиками, рассеянными по всему миру»⁶.

Не очень понятно, каким образом замешался сюда Кречетов, в 1915—1917 годах находившийся в немецком плену, но свидетельства о роли Рындиной в русском мартинизме сохранились в достаточном количестве, и мы попробуем хотя бы пунктирно, на основании сохранившихся материалов показать, как сопрягались в ее деятельности мартинизм и искусство, мартинизм и жизнь.

18 июня 1911 года Рындина записывала в дневнике: «Да, я упомянула о мартинизме и забыла, что я ничего о нем не писала. Чудо было и тут. Я все ждала его, верила, звала людей высших, и вот однажды в марте месяце приходит Сергей от Соколовых и говорит, что Паша — мартинист, это ок<к>ультный орден, есть люди и т.д., выдал ему под клятвой. Мне нужно было пробраться туда во что бы то ни стало, и я стала предпринимать все, что возможно, для этого. Раз, перебирая Пашины бумаги (на письменном столе), нашла брошюрку о мартинизме. Там были адреса секретарей,

я написала по одному из них, ко мне пришел брат — кто он, не знаю еще, не стремлюсь, верю, что когда будет нужно, узнаю. И вот я, как *они* говорят, “аспирантка”, жду посвящения, работаю, как могу, как хватает силы воли. О результатах — их так мало пока — напишу в другой раз»⁷.

Письмо Рындиной, пересланное, как видно из текста, самим Чинским, сохранилось в бумагах П.М. Казначеева. Вот его текст, чрезвычайно любопытный.

«Я пишу по этому адресу, п<отому> ч<то> случайно узнала его. Об Ордене Мартинистов я знала раньше, но у меня не было возможности ближе подойти к нему. То, что знаю об ордене, мне говорит о чем-то настоящем и едином — и я верю, что мне откликнутся. // Я в Москве и потому прошу мне дать совет, к кому я могла бы здесь обратиться, кто мог бы мне быть руководителем.

Работать одной так трудно — я часто теряю нить, куда идти, что теперь делать?

Одно время я подошла довольно близко к людям, занимающимся теософией, но больше те люди, которых я там знаю, мне дать ничего не могут, я их люблю — но учиться у них не могу. Я иду к Вам. —

Если это письмо будете читать Вы, Чеслав Иосифович, то я Вас попрошу не отталкивать меня и не думать, что я прихожу к этому от безделия светской дамы. — Нет, это — религиозные искания. Мир тот мне нужен — это мое святое святых. Я не жду чудес, а хочу видеть путь, по которому я должна идти. Чудес для меня нет — жизнь для меня только сон, к которому я прицеплялась всеми силами — чтоб осязать, чувствовать жизнь, людей. Я не хочу дольше затруднять Вас — если это нужно, помогите мне — мои желания скромны, и я прихожу к Вам с верой в Ваши знания и силы и говорю: поучите меня.

Лидия Рындина»⁸.

О том, что связывало Рындины с теософией, нам известно хотя бы частично. 21 января 1909 года А.Р. Минцлова писала Вяч. Иванову: «Но у меня к Вам серьезная, глубокая просьба, Вячеслав. Я умоляю Вас, в понедельник этот (день Сретения Господня, *великий день*), в 2 ч. дня приехать к Христофоровой, у меня будет Лидия Дмитриевна, Соколова, которой *необходимо* видеть Вас и поговорить с Вами. Я не могу допустить, чтобы ее изувечили *так*. — — — Эту жизнь надо спасти.

И я прошу Вашей помощи здесь, Вячеслав, т.к. она чувствует огромную симпатию и доверие к Вам — »⁹.

31 января Минцлова сообщает ему же, что Рындина была у нее на «приеме»¹⁰.

Менее чем через месяц после этих тревожных сообщений Рындина писала Иванову (почтовый штемпель 20 февраля 1909): «Мне стало как-то внутренне необходимо написать Вам, дорогой Вячеслав Иванович, и я решила воспользоваться Вашим позволением и спросить о Вас — сказать кое-что о Москве и о себе. // Я слышала от Н.А. Бердя<ева>, что возможен Ваш приезд в Москву еще в этом сезоне. Я Вас ужасно прошу: дайте тогда знать о себе — мне было бы тяжело знать, что Вы были в Москве, — Вячеслав Иванович, а я с Вами не увиделась. // У меня все время была тайная надежда попасть в Петербург, но, кажется, ей не будет суждено осуществиться. Гипноз дал мне себя знать. Оказывается, что я в продолжен<ие> полуторых месяцев <так!> ходила с воспалением легких — Мне было велено не чувствовать боли и сознать себя здоровой. И вот теперь гипноз отошел, и я оказалась с процессом в легком и лихорадк<ой>, которую я наконец почувствовала, она была больше месяца. А я-то удивлялась иногда, отчего у меня горит тело и что-то жжет внутри. Я без ужаса не могу вспомнить обо всем этом. — Каким благодеянием был для меня Ваш приезд. — Ваша лекция, где я увидела Ан<ну> Руд<ольфовну Минцлову> — И Ваша и ее поддержка. — Вы были первыми, не заинтересовавшимися опытами. — Все обычно, когда я говорила: “Я сомнамбула — но я хочу уйти”, — отвечали: “Уходите, только я еще посмотрю это, и там Вы можете уйти”, — а сил у меня не хватало, какая-то пустота внутри, и где-то глубоко, глубоко — ужас, а перед чем — неясно. Теперь, мне кажется, внутренне я тверда. Благодаря болезни, сижу дома, — несмотря на слабость, заставляю себя заниматься полчаса пластикой с балериной, — а остальное читаю и думаю, и мне кажется, что, оторвавшись от внешнего, я сильней чувствую себя и становлюсь тверже. Жду с нетерпением приезда Ан<ны> Руд<ольфовны>. О здорвии своем не печалюсь, слабая боль в боку не мешает мне жить, а сидение дома освобождает от многого, не нужного мне. — Думаю, что выздоровею, т.к. все предписанное мне доктором исполню, — смерти же тоже не боюсь. Я боялась бы только умирать постепенно от чужой воли, а умереть потому, что тело отжило и не может больше служить мне, не боюсь — будет, что нужно! Недели две я буду еще сидеть в Москве и в комнате, а там, если будет возможно, постараюсь куда-нибудь на солнце. Сделаю все возможное, чтоб жить. Мне ведь еще так мало лет, — может быть, я еще нужна. И

мне жаль Сережу. Теперь и он уже по-настоящему боится гипноза для меня. // Москва сейчас тяжелое зрелище. Рефераты анти-декаденские <так!> имеют бурный успех. Настоящие люди молчат — Белый в деревне. — Защищают декаденство (я говорю это слово умышленно неверно) какие-то фельетонисты Ермиловы и присн<ые>. Приехал Леон<ид> Андр<еев> (хочет основать театр с неким Фальковским — это Ваш Петерб<ургский>) — почти ежедневно среди каких-то ужасных людей. — Ничего, ничего нет сейчас здесь настоящего, атмосфера тяжелая, вспоминаю Ваш приезд и все, связанное с ним, как светлый луч. Привет Вам, Вячеслав Иванович. Спасибо. Лидия»¹¹.

Из письма не очень понятно, что именно имеется в виду под практикой гипноза, но очевидно, что каким-то образом он связывался в сознании Рындиной (как, видимо, и Минцловой) с патологическими изменениями личности. Именно в это время, как следует из дневника Рындиной, она находилась под сильным влиянием известного гипнотизера. 16 ноября 1908 года она записывала: «Увлечена гипнотизмом. Что-то меня тянет, не знаю. Павел Васильевич Каптерев, доктор — его имя и отчество. Сейчас это начинает спадать — недели три тому назад я была этим всецело поглощена, а сейчас не знаю, уже увлечена я или уже нет. Сейчас отвяло. Хочется хорошо уйти от этого — но хорошо»¹².

Уже в разгар событий, которые вызвали такое экзальтированное беспокойство Минцловой, 26 января 1909 года, Рындина писала в дневнике, характерным образом сопрягая имена Каптерева и Вячеслава Иванова: «В Каптеревы (гипнотизеры <так!>) чувствую, что вся симпатия сосредоточилась на мне как на сомнамбуле, а не лично мне и Сереже. <...> Пойду, верно, завтра в Кружок — читает Вячеслав Иванов»¹³.

В феврале 1911 года, то есть совсем незадолго до письма к Чинскому, она вспомнила это лицо в дневнике еще раз: «Каптерев в Москве лечит гипнозом, зарабатывает большие деньги. Что мне до него за дело, — это был шаг и только, отошла навсегда. И я верю лишь в будущее, а прошлое я должна помнить, оно все нужно. От его поцелуев до моих слов. И ему не дано понять это — тем лучше».

Более подробно свой эзотерический опыт она описала в первом сообщении, отправленном уже непосредственно П.М. Казначееву и датированном (по почтовому штемпелю) 7 марта 1911 года:

«Милостивый Государь, я очень рада, что на мое письмо откликнулись. Все, что будут мне говорить и писать, будет

тайною, даю слово. Конечно, я и не думала о посвящении. Правда, я еще не вполне знаю все, что составляет дело и цель общества людей О<рдена> М<артинистов>¹⁴, но то, что я слышала, говорит о том, что это большое, великое дело и путь бесконечный. Я рада, что могу писать сюда, что, может быть, сбудется мой давний сон и я войду во дворец истины мира. О, как бы я хотела, мне не жаль трудов, и только боязнь, что моя жизнь не позволит, и она будет кратковременна, и я не успею... Но буду верить. До сих пор я шла верно, премудрая рука вела меня и ничто не могло ни сбить, ни остановить меня. Я знаю, что меня охраняют, что у меня есть покровитель! Ни кто он или она? Ни куда я приду — я не знаю.

С эзотерической литературой я знакома по произведениям Анни Безант, Леадбитера, Штейнера — вообще главным образом теософов. Хотя читала много ведовских дел — Jull Besseque <?> (забыла, как его фамилия пишется), Sentini D'Orjol "Parfain magique". Ну, одним словом, настолько, чтоб знать, что такое эзотерика, но не больше. Спиритизм меня интересовал, но я не занималась им, хотя бывали случайно около меня и хорошие медиумы — я не хочу иметь дело с силой (какая она и как с ней владеть <так!> — я не знаю), которая мною владеет, а не я ею, а стоит ли она, чтоб ей подчиняться, я не знаю. Вообще я не хочу быть слепой. Была много на опытах гипноза. Много видела занятного, но гипнотизер был человек пошлый и дар, данный свыше, употреблял для денег или для фокуса. А это я презираю. Истинная мудрость выше всего. Это было для меня ступенью — я хочу выше. Дойду ли — не знаю, но верю»¹⁵.

Что давал ей опыт общения с мартинистами — не очень ясно. Да и вообще сама практика открытия чудесного во время различных занятий, медитаций выглядит (на наш взгляд, отделенный от непосредственного переживания) более шарлатанской, нежели сколько-нибудь связанной с реальной действительностью. Несколько отвлекаясь от темы, позволим себе процитировать циркулярное письмо, отправленное из мартинистского центра — ложи «Аполлония» — в качестве назидания провинциальным ложам.

«Au Délégué Spécial Ennous.

Выписка из протокола заседания ложи Аполлония в С. Петербурге 22 Июня 1910 года (препровождается в целях ознакомления Гг. Посвящающих и Посвящаемых с манифестациями, часто имеющими место при Мартинистских Посвящениях). Речь идет о посвящении сестры *Euphéma* в степень Associée Ордена.

Выписка в переводе на русск<ий> яз<ык> (Заседание велось по-французски)

Выписка

НВ. Во время обряда Посвящения Сестры Е<uphéma> присутствующие трижды были свидетелями проявления Невидимого Мира.

1. При чтении сестрой Е<uphéma> тетради Посвящения, когда она дошла до слов: “Природа действует силою рока.....”, электрическая лампочка, освещавшая <так!> непосредственно район Стола Посвящения, внезапно потухла. Свет остальных лампочек нисколько при том не ослабился и не усилился. Лампочка вновь возгорелась при чтении слов: “Из созерцания таинственного расположения Светильников.....”

2. Незадолго до самой церемонии посвящения эта же лампочка вновь потухла и возгорелась снова лишь в тот момент, когда сестра Е<uphéma> склонила левое колено перед Посвящающим для получения начертания Мистического Креста на лоб и удара шпагой по плечу.

3. В третий раз лампочка потухла при начале церемонии закрытия ложки <значком>¹⁶, а возгорелась при торжественном обращении Председательствующего к Невидимым Покровителям Ордена.

Примечание. До открытия ложки, а равно и по закрытии последней означенная лампочка (как и все прочие лампы в помещении ложки) светила ровно, что исключает всякое предположение об изменении силы гальв<анического> тока в проводах.

НВ НВ. Схожие явления (но *более резкие и частые*) имели место и при посвящении братьев Labezerin и Hyacinthus 30 Июня 1912 года в ту же степень Associé тем же Посвящающим.

С подлинным верно

Генеральный Секретарь Д. Butatar S.I.»¹⁷.

Сама же Рындина описывала (уже в апреле 1911 г.) свои первые опыты если не мистического откровения, то приоткрывания некоей мистической реальности таким образом: «...я благодарна за то внимание, какое я вижу от Вас. И если бы я могла действительно что-либо сделать для пользы других в О<рдене>, как я была бы счастлива. Но сейчас я чувствую свою слабость, чему мешает еще и моя болезнь. Но все же я работаю, как могу. Несколько времени тому назад я была безумно обрадована новой появившейся во мне силой. После нескольких упражнений по Бр<андлер>-Прахту, так не более <чем> через три по началу занятий, я задумала число

(без определенной цели) 5 — в это время я лежала на диване и смотрела на стену, и вдруг я увидела это число на стене, я испугалась даже, но потом я задумала другое — 8, и это я увидела, и т.д., и т.д. Я видела их ясно, ясно. Правда, контуры, линии не с ясностью чернил, а темного неясного цвета, — тогда я взяла 2 одинаковые белые карточки, на одной увидела, т.е. мысленно задумала число 5 и увидела рисунок, а на другую не смотрела; дала мужу и сказала, что я узнаю ту, на котор<ую> я смотрела, — он принял все это в шутку. Я взяла перепутанные им карточки и сказала на эту, что было верно; он знал, на какую, а я на одной видела следы, уже бесконечно слабее, чем в момент мысли, цифры 5, а другой был пуст. Это такое было мне счастье видеть отпечатанною свою мысль. Сейчас я буду работать, прервать работу может только моя болезнь (мой аппендицит), т.к. я верю в свой путь»¹⁸.

Видимо, именно эта способность чрезвычайно быстро входить в круг не только эзотерических штудий, но и прямых, действительных, подтверждаемых реальностью ощущений парапсихологического порядка очень скоро сделали Рынди́ну доверенным лицом Казначеева, боровшегося за влияние с Мебесом, который претендовал на единовластие в русской делегации ордена мартинистов и ориентировался на создание совершенно отдельной организации, независимой от парижского центра. В конце 1912 года, то есть всего через полтора года после того, как Рынди́на только вошла в круг мартинистов, ей выпала очень серьезная роль.

Еще 22 июня 1912 года Казначеев получил от петербургских руководителей ордена послание:

«Генеральному Делегату О.М. для Средней России

Высокомогущественнейший, Достопочтеннейший и Достопрославленный Учитель!

Во исполнение повеления Д. Росс. В. С. и с согласия и непротивления В.М. Д.П. и В.П. Р.С.С. объявляем Вам для руководства нижеследующее:

I. Признать русских братьев М<артинистов> аффилированными братству F.F.R.C.R. и находящимися под покровительством Такового.

Примеч<ание>. Сей I пункт совершенно конфиденциален и сообщается Вам как члену В<ерховного> С<овета>.

II. Изменить Пантакль О<рдена> М<артинистов>, употребляемый при церемониях и носимый на лентах, на следующий: восходящий треуг<ольн>ик <рисунок> — золотой; нисходящий <рисунок> — серебряный. Шесть сегментов, опи-

рающиеся на стороны правильного шестиугольника, поочередно серебряные и золотые, причем верхний сегмент Пантакля — серебряный. Крест покрывает весь Пантакль, вертикальная черта коего золотая, а горизонтальная — серебряная. Фон Пантакля по-прежнему — красный.

Примечание. В^{ерховный} С^{овет} озаботится об изготовлении Пантаклей нового образца, которые по своей цене будут предоставлены Бр. Бр.

III. Строго следить за тем, чтобы на Заседаниях лож ^{значком} и Групп русских М^{артинистов} не было уклонений от соблюдения ритуала, чинопочитания и обстановки, соответствующей случаю и способствующей мистическим настроениям.

IV. Оповестить всех Ббр. и Сс. о содержании пунктов II и III сей Грамоты.

V. О получении сего благоволите нас уведомить и сообщить нам Ваш временный летний адрес.

Примите уверения в братской любви и преданности.

Hyacinthus S I

D S C

Генеральный Секретарь: Sair S I

№ 10.

С.-Петербург

22 июня 1912 г.

Печать: Генеральный секретариат делегации О.М».

На этом письме Казначеев написал карандашом: «Не посылать»¹⁹.

В сентябре Казначеев получил секретное письмо, служившее, видимо, ответом на его послание, нам не известное, где говорилось:

«Что же касается аффилиации с F.F.R.C.R., то она осуществлена явно для Вел^{икой} ложи ^{значком} Apollonius и тайно для одной из иноземных Великих лож ^{значком} О^{рдена} М^{артинистов}. Разница в характере этих аффилиаций та, что в России право ее осуществления предоставлено всем тем ложам ^{значком} и Группам, которые в оном будут нуждаться, при единственном условии признания этими ложами ^{значком} и Группами своего иерархического подчинения Вел^{икой} ложе ^{значком} Аполлония в административном и ритуальном смысле, упомянутая же иностранная Вел^{икая} ложа ^{значком} считается аффилированной Братству F.F.R.C.R. лишь собственным личным составом (проводящим чисто розенкрейцерские стремления), но отнюдь не составом провинциальных лож ^{значком}, ей подчи-

ненных. Последние могут получить эти права лишь впоследствии. Уполномоченный Butatar, стоящий во главе автономного Суверенитета, просит ВМ ДП и ВП Учителя и Дорогого Брата Ennous уведомить временно Уполномоченного Нуасинthus S.I. о признании или непризнании им своего иерархического подчинения Вел<икой> ложи <значком> Аполлония. В случае признания им такового желательно иметь список лож <значком>, Групп и Свободных Посвященных, в свою очередь признающих и административно и ритуально авторитет Брата Ennous S.I.D.S.C. в пределах управляемого им Округа.

F.F.R.C.R. читается Fraternitas Famulorum Rosae Crucis Russicae, что знать должны лишь аффилированные Ббр. и Сс.

Butatar S.I. M.S.C».

Столь же решительно, как и в первом случае, Казначеев пишет на послании: «Не признаю»²⁰.

В декабре он получает письмо от Чинского на французском языке, где тот объясняет свое отношение к взбунтовавшемуся Мебесу:

«Увы, Дорогой Брат, со времени его вхождения в Орден я подозревал его в слишком амбициозных и эгоистических намерениях. Много раз я замечал ему это; тогда он подал мне прошение об отставке. Это было в марте прошлого года, и в то время я не мог принять этой отставки. Именно тогда ярость преследований Столыпина должна была меня коснуться. <...> Некоторое время спустя он испросил позволения представлять Орден. Я боролся вместо того, чтобы повиноваться Невидимым. Все остальное Вы знаете. Я понес наказание в самом дорогом, что у меня есть на свете, — наказание расколом в нашем Ордене.

Butatar — материалист; несмотря на свою метафизическую философию, это человек науки, это несравненный эрудит, но это вовсе не мартинист; он никогда не скажет Братьям: «Продвигайтесь по пути нашего Неизвестного Философа», но он скажет им: «Умрите, ибо никакой метафизический прогресс не вырвет вас из невзгод земного существования; вы можете достигнуть цели только наукой и ни в коем случае не сердцем, вы, нищие духом, простецы»²¹.

Но еще до получения этого письма Казначеев начал действовать, и одним из его важнейших агентов стала Рындина. Вряд ли мы будем когда-либо в состоянии установить, когда именно началось ее вмешательство, но уже и по фак-

там известным можно составить об этом некоторое представление. Весной 1912 года она побывала в Париже и доверила своему дневнику 24 мая 1912 года: «Вот хочу здесь записать, что за эти дни, эти месяцы случилось. Так много всего. Последнее, что я писала, было о м<артинизме>, да, теперь я уже давно в о<рдене>, живу очень много этим, много по этому поводу работаю в Париже — не над собой, а над делами всего братства. Вера у меня большая. И даже не вера в Бога, а уверенность в этом во всем “потустороннем”, как это принято называть. Как счастлива, что имела упорство выучить фран<цузский> яз<ык>. Как это мне сейчас нужно оказалось».

Трудно сказать, тогда или в какой-то другой раз она познакомилась с Папюсом, но, во всяком случае, ей было доверено эпистолярное общение с ним. В недатированном письме, написанном, по всей видимости, в середине ноября, она сообщала Казначееву:

«Дорогой брат! Не могу передать Вам ту печаль, которую я испытала, узнав о том, что происходит у нас в О<рдене>, но потом я обрадовалась, поняв, что все это испытания, чтоб мы бодрствовали, ибо верно близок час, когда придет к нам Свет. С радостью вступаю<сь> я за наш О<рден> — и верю, что невидимые покровители нашего О<рдена> нас поддержат. И не одному человеку уничтожить или изменить то, что создано веками. Гнилые груши спадают сами собой со здорового дерева. Я молюсь сейчас радостно. Привет Вам, мои дорогие братья, наконец настала минута, когда мы можем встать за наше дело — дело нашего О<рдена>. И теперь мы узнаем, кто истинно наш брат... Я счастлива — это долгожданное испытание пришло, его мы встретим радостно.

Жаль мне брата Butatar'a, тяжелая доля выпала ему — быть Искусителем, п<отому> ч<то> ничем иным я не могу объяснить его гордость и его ошибку. В Вашу твердость я верила и теперь иду по Вашим следам, дорогой учитель.

О том, что он (т.е. брат Butatar) назвал Вас “бывшим”, я могу только сказать — что отлучать может только давший власть, а у бедного брата Butatar'a нет власти и его гордость губит его сейчас; верю, что это временно и что, выполнив возложенное на него трудное испытание — быть “Соблазнителем”, он вернется к нам *очищенный*, и его труды и знания заблестят лучами более яркими, чем они блистали до его падения. *Будем ждать его* — а сейчас выполним работу, возложенную на нас. Я знаю, дорогой учитель, что все, что возложит судьба на Вас, Вы выполните со свойственной Вам

верой и знанием. Свои скромные силы приложу и я — верю, что так же сделают все наши братья.

Посылаю Вам черновик моего письма в Париж — п<ото-му> ч<то> не считаю себя вправе действовать скрыто — а Вы поделитесь им, с кем сочтете нужным. Думаю, что хорошо бы было, если бы помимо моего письма Вы послали бы письмо к Рарус'у, п<отому> ч<то> один мой голос может не быть так громок, как ему бы нужно было быть. Очень бы хотелось, чтоб наш *настоящий* Генеральный Делегат вышел из своего молчания и тоже бы присоединился к нам. Хорошо бы, если бы Вы дали мне его адрес. Вы ему, кажется, уже писали.

Привет Вам, мои братья, и моя искренняя любовь.

Thanephtis S.I.»²²

18 ноября (что позволяет датировать и обращение Рындиной) Казначеев отвечал ей письмом, которое частично опубликовал А.И. Серков; однако мы процитируем в первую очередь те фрагменты, которые относятся к занимающей нас теме, то есть расколу внутри ордена.

«Ваше письмо меня очень тронуло и обрадовало. Я узнал в нем отпечаток того соединения нежного женского сердца с душевной твердостью мужчины, которые привык в Вас видеть. Поддержка, Вами нам оказанная в Париже, дает мне уверенность в победе. — Если я о чем жалею, то только о прекращении своих личных дружеских отношений с Butatar'ом. Падение выдающихся братьев как следствие их гордыни составляет обычное явление в посвятителных обществах. “Люцифериады” всегда были и будут повторяться до бесконечности: я убежден, что в этом воплощении Butatar к нам не вернется. Следуя Вашему удачному сравнению: гнилой плод не может найти своего места на том дереве, от которого оторвался. Для примирения нужно раскаяние, а видели ли вы хоть <?> когда-нибудь, чтобы кто-нибудь раскаялся в гордыне? Верю в то, что Вы говорите о значении его поступка для О<рде>на: кто правильно понимает М<арти-низ>м, тот за ним не пойдет. Останутся кроме нас <?> те, кто, решив искать, проникся нашим<и> идеями»²³.

Для того чтобы яснее представить себе ситуацию, возникшую в русском ордене, процитируем и черновик письма Рындиной к Папюсу или кому-то еще из ведущих деятелей мартинизма международного. Поскольку оригинал нам неизвестен, воспроизводим черновой текст, который сама Рындина отправила Казначееву с пометой: «Извиняюсь за ошибки и трудности слога — перевожу с фр<анцузского> на рус<ский>». Итак, вот это письмо:

«Черновик

Дорогой брат, Этим письмом я обращаюсь к Вам с просьбой о совете и о помощи. Трудную минуту переживает сейчас русский М<артинизм>, и от Вас нужна нам поддержка. Временно выполняющий обязанности Генерального Делегата для всей России брат Butatar открыл, по его словам, новый орден, дав ему название R.-C., куда он решил присоединить всех русских М<артинистов>, оставив за ними это название (мартинистов) только для видимости, чтоб иметь доступ в ложи Парижа и т.д. Ту же связь исконную, что была у нас, рус<ских> М<артинистов>, с Парижем, порвать окончательно. Главой нового О<рдена> он выбрал себя. Обо всем этом брат Butatar написал делегату для средней России Ennous. На что тот очень опечалился и написал ему, что желает остаться, как был, М<артинистом>, а порывать со своими братьями, находящимися в других странах, не желает и думает, что нельзя давать наименование R.-C. своему изобретению, ибо это наименование освящено веками. С братом Ennous согласна наша ложа Св. Иоанна (в Москве), братья Киева и я тоже. С братом Butatar'ом — его Петербургский кружок, и то не весь. Мы написали нашему Генер<альному> Дел<егату> P<unag>-B<hava>, который только временно передал свои полномочья брату Butatar'у, и верим, что он выйдет из своего молчания и тоже поможет нам.

Ко мне обратились некоторые наши братья, чтоб я через Вас, дорогой брат, просила поддержки и помощи Верх<овного> Совет<а> и сказала бы это. Мы, рус<ские> М<артинисты>, желаем таковыми остаться и не желаем терять нашу вековую связь с братьями, рассеянными по всему земному шару. Мы верим, что наше дело — не рус<ско>-франц<узско>-немецкое, а дело мировое, и мы желаем идти по пути к царствию Божьему, где “несть эллин ни иудей” и т.д.

Тех мартинистов, что верят так, много, и если можно будет, мы пришлем Вам свои имена. В скором времени Председатель Верховного Совета получит письмо, вероятно, от Генер<ального> <Делегата> для Сред<ней> России брата Ennous с той же просьбой.

А мою скромную просьбу я адресую Вам, дорогой брат, веря, что Вы не оставите нас сейчас. М<артинизм> в России сейчас процветает. В Киеве жаждут открыть ложу и также не желают порывать с вековыми традициями и просили меня достать им хартию на право открытия ложи. Брат Butatar им не окажет помощи. Если Верх<овный> Совет примет нас под свое покровительство, какое было всегда, то я напишу, на чье

имя в Киеве прислать хартию. За этого человека будет говорить, кроме меня, брат Епuous и моск<овская> лож<а> С<вятого> Иоанн<а>.

Верим, что наши братья в Париже придут нам на помощь и эта трудная минута послужит нам не к распаду, а к истому процветанию Рус<ского> М<артинизма>. И мы все, братия, какой бы мы веры и национальности ни были, пойдем по тому светлomu пути, что указал нам вел<икий> St. Martin и другие учителя — помогающие нам теперь в астрале.

Не хочу осуждать брата Butatar'a, ибо он много работал и много сделал для Мар<тинизма>. Думаю, что сейчас, выступив в роли "Соблазнителя", он выполняет тяжелое испытание, возложенное на него Невидимыми, и верю, что пройдет это и будет еще более нужен для нашего дела, чем был.

Подпись»²⁴.

Как кажется, это письмо дает основание несколько скорректировать мнение А.И. Серкова, полагавшего, что «противодействие между Москвой и Петербургом было связано не с борьбой за власть, не с соперничеством авторитетов (характерно это современное словечко! — Н.Б.), а с разными подходами к деятельности общества. Г.О. Мебес приоритетными считал оккультные знания, а П.М. Казначеев — посвятельные традиции»²⁵. Несомненно, что в этом утверждении автор прав, но, как кажется, нельзя недооценивать и другой стороны: стремление Мебеса к формальной независимости от международного мартинизма во главе с Папюсом и, наоборот, желание мартинистов «московских» (употребляем это слово с естественной оговоркой, поскольку сюда же принадлежали и киевская ложа Апостола Андрея, и ложи провинциальные) сохранить всемирный характер своего братства. Такое противоречие не могло не развести эти движения по разные стороны баррикад, или, во всяком случае, не отвести достаточно далеко друг от друга.

Судя по всему, начало Первой мировой войны лишило «москвичей» столь безоговорочной уверенности в своей правоте. Еще летом 1913 года Рындина записывала в дневнике: «Да, Папюс, ты соврал. Два раза соврал. Про войну всеевропейскую, когда говорил, что она вспыхнет этой зимой, и вот прошла зима, войны нет, — и еще про меня: 2 года удачи сильной в делах». Даже в мае 1914 года, совсем незадолго до войны, она пишет: «До немецких м<артинистов> не могу добраться. Виноват Teder, скрывает их адреса, хочет все прибрать к своим рукам. Что-то еще я переживу в этой области?»

Но разразившаяся война заставляет ее вообще вычеркнуть мартинизм из своей жизни. Конечно, в реальности собрания продолжались (как о том свидетельствует Терапиано), но предметом саморефлексии они уже не становились, — и, судя по всему, как раз из-за того, что надежда на всемирное братство, преодолевающее раздоры между странами, не осуществлялась. Все-таки Папюс оказался прав.

Мы не обладаем дальнейшими сколько-нибудь подробными сведениями о мартинизме в жизни Л.Д. Рындиной. Все остальное, что нам известно о мистической стороне ее жизни, сводится к неким невнятным явлениям, вряд ли могущим относиться к какому-то определенному изводу формализованной орденовской деятельности. Поэтому последнее, что мы себе позволим здесь, — это несколько наблюдений относительно внутреннего отношения ее к тем «тайнствам натуры», с которыми ей приходилось сталкиваться в кругу мартинистов.

9 июля 1913 года она записывала в дневнике: «Странная вещь жизнь. Вчера conversation. Все братья М<артинисты> в одной цепи — и я гнусно кокетничала на пикнике с пошлыми актерами. Боже, прости мне! Боже, зачем мне эти испытания, зачем все это? Почему я не могу найти истины? Мне тяжело, я клянусь театру — столько горя и муки он дал мне. Где свет? Боже, где свет? Я страдаю от исканий <?>. Я не могу так жить».

Отбросим обычные для дневников начала века, особенно женских, мотивы раскаяния и самокопания, но не преминем отметить, что рындиноский мартинизм был сложным явлением, возникавшим на границе преданности доктрине Неизвестного Философа и весьма фривольного поведения, причем вполне осознанного. Нечто подобное мы констатировали в случае со спиритизмом Валерия Брюсова²⁶. И вряд ли случайно это соединение выявляется в мистической жизни типичной женщины «позднего декаданса». Известно, что ее муж, С.А. Соколов, оказавший на первых порах на ее развитие весьма существенное влияние, был одним из организаторов сеансов знаменитого медиума Яна Гузика в Москве в январе 1905 года. Эти сеансы проходили еще до того, как Рындина познакомилась с Соколовым, однако вряд ли можно сомневаться, что их обстановка более или менее адекватно выражала настроения той среды, в которой Рындина вращалась. А настроения эти были приблизительно такими: «Отношение к спиритизму и сеансам. Очень различное: от экзальтированного легковерия и иллюзионерства и от урав-

новешенного благоговения и серьезного желания увидеть и исследовать, — через различные оттенки искания истины и колебания на этом пути, далее, через низкопробный скептицизм и желание свести все к фокусу и подделке, — вплоть до праздного любопытства, насмешки и — увы! — даже некоторой склонности к флирту включительно...»²⁷

Кажется, дневниковая запись Рындиной свидетельствует об очень сходном отношении к мартинизму как способу практического существования.

И в этом контексте несколько иной оттенок принимает деятельность недавно описанного покойным А.И. Добкиным «Братства Русской Правды», в котором самое активное участие принимал тот же Соколов-Кречетов. Обратим внимание прежде всего на символику названия, если не прямо орденскую, то близкую к именованию масонских или парамасонских организаций.

Вторая существенная особенность Соколова типична для многих известных лиц, связанных с мистическими движениями. Вот как описывает ее А.И. Добкин: «При полной неспособности разбираться в людях и вести идейную борьбу, Соколов обладал едва ли не гипнотическим даром и заставлял себе верить очень многих на протяжении более десяти лет». Правда, далее орденское прошлое и боевое настоящее в восприятии современников противопоставляются — но, судя по всему, скорее по жестким идеологическим установкам на антимасонскую линию деятельности, связанную с представлением о большевизме как о проявлении жидомасонского заговора, чем по истинным причинам: «Летом 1932 была обнаружена провокация в самом Верховном Круге <Братства Русской Правды>. Выяснилось, что ближайший сотрудник Соколова — Кольберг <...> сам оказался на связи у ОГПУ. В результате последовавшего тайного разбирательства, длившегося свыше полутора лет, в ходе которого Соколову припомнили и его бывшее масонское прошлое, — Сергею Алексеевичу пришлось покинуть пост главы БРП»²⁸.

После смерти Соколова А.В. Амфитеатров писал в частном письме: «Злой воли в С<околове>-К<речетове>, конечно, не было, — напротив, самое благородное и великодушное патристическое стремление и благожелательство. Но его альнаскар-овщина, чтобы не сказать — хлестаковщина, повела к чудовищным последствиям, которые разложили БРП морально, лишили его доверия эмиграции и взаимодоверия братьев в недрах самой организации»²⁹. Правда, далее Амфитеатров, ссылаясь на полученное из третьих рук сообщение Рындиной,

приписывает все случившееся душевной болезни Соколова, однако представляется, что если это и является правдой, то лишь отчасти. В рамках рассматриваемой темы мы скорее склонны допустить, что сама структура различных эзотерических кружков (какие бы формы они ни принимали — реально существовавших или воображаемых мистических орденов, масонских лож или неформальных собраний) подталкивала к выявлению сходных качеств, и здесь более или менее все равно, чем они были вызваны — душевной болезнью, расчетливостью или напряженными совершенно искренними духовными исканиями. Выдвигаясь на роль лидера той или иной общины, человек приобретал ряд качеств, позволяющих глазу стороннего наблюдателя фиксировать явные противоречия между заявлениями и реальным положением дел.

Мало того, как показывает изучение реакций на свое прошлое прежних адептов того или иного оккультного течения, впоследствии от него отошедших, они сами начинают стыдиться и стирать в памяти собственные переживания. Полагаем, что в определенной мере то же было связано и с мартинизмом в том индивидуальном случае, который был нами рассмотрен.

«ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД»: ИСТОРИЯ ТЕКСТА

Последний прижизненный сборник стихов Михаила Кузмина «Форель разбивает лед», вышедший в 1929 году, до сих пор вызывает полемику среди читателей и исследователей. Отчасти причина состоит в том, что на протяжении последних лет не раз схлестывались мнения о том, что же именно представляют собою отдельные части этой книги — поэмы или сюжетные циклы. Нам уже пришлось высказать свое мнение, и оно почти сразу было оспорено в весьма резкой форме поэтессой Еленой Шварц¹.

Но далеко не только это является причиной споров. Полигенетичность источников, необычное соединение прототипической основы с постоянными темами всего творчества Кузмина, намеренная затемненность смысла многих фрагментов текста, традиция восприятия «Форели» авторитетными читателями (например, А. Ахматовой) на протяжении долгого времени являлись и продолжают оставаться предметами исследовательского внимания. Как нам представляется, более или менее комплексное изучение текста должно начинаться с описания истории его создания и эволюции, насколько они могут быть восстановлены по имеющимся ныне в нашем распоряжении материалам.

Стоит при этом отметить, что мифологизированность сборника, установившаяся довольно рано, отчасти диктуется и обстоятельствами создания составляющих его циклов. Прежде всего это, конечно, связано с цензурными проблемами: Кузмину нужно было прятать несколько смысловых пластов. Наиболее опасными в цензурном отношении, конечно, были мотивы, противоречившие официальным толкованиям современной истории, сложившимся за 12 лет существования советской власти. Кузмин уходил от этой опасности, затемняя смысл (что уже через несколько лет само по себе могло бы послужить поводом для преследований, — напомним, что в 1931 году арестованного поэта и театрального режиссера И.Г. Терентьева обвиняли не только в конкретной шпионской работе, но и в том, что он своим «формалистическим»

искусством отвлекал рабочих читателей и зрителей от проблем современности²⁾, лишая описания конкретных пространственных и хронологических привязок, а в самых ответственных случаях прибегая к автоцензуре. Наиболее ярким, конечно, случаем является изъятие пятого стихотворения цикла «Северный веер»: черновик всего цикла был уничтожен (вырван из рабочей тетради), а в беловом автографе на месте крамольного стихотворения уже стояли 8 строк точек.

Во-вторых, в постепенно формирующейся атмосфере советского ханжества Кузмин был вынужден вуалировать гомосексуальные аспекты своего творчества и вообще слишком откровенные эротические описания. Видимо, именно с этим было связано удаление вполне законченного начального стихотворения «Панорамы с выносками».

Наконец, смягчению или истреблению подлежали мотивы религиозные. Здесь Кузмин также мог прибегать к автоцензуре (так, слово «Бог» всюду пишется им со строчной буквы), но гораздо показательнее, на наш взгляд, пример с циклом «Лазарь», который представляет собою парафраз евангельского рассказа о воскрешении Лазаря и, казалось бы, немедленно должен был быть запрещен. Однако перенесение действия в современную Германию и соответственная замена имен (евангельские Марфа и Мария стали Мартой и Мицци, Эммануил — Спаситель — обрел фамилию Прошке) послужили отличной маскировкой.

Однако, судя по всему, эти меры если не полностью, то по большей части были обдуманы еще до начала работы и воспринимались как одно из существенных оснований возводимой конструкции. История же текста в наибольшей степени представляет авторские интенции Кузмина, возникавшие по ходу работы; именно в силу этого они должны быть осмыслены и описаны как последовательная эволюция, приведшая к окончательному результату. Отметим, что здесь мы разворачиваем ту картину, которая нам представлялась при подготовке тома стихотворений Кузмина для «Библиотеки поэта» в начале 1990-х годов³ и была в сжатой форме изложена в комментарии. Однако при подготовке статьи были заново просмотрены все доступные рукописи, что позволило внести ряд исправлений в предыдущие решения, а также дать историю текста в гораздо более явственном виде, с описанием тех ее этапов, которые для комментария к неакадемическому изданию представлялись излишними.

Орфография Кузмина, далеко не безупречная с точки зрения тогдашних норм, приводится нами к нормам совре-

менным (лишь эпизодически сохраняются особенности, способные свидетельствовать о произносительных вариантах). Пунктуация его вообще была чрезвычайно неустойчивой, поэтому мы обращаем внимание на пунктуационные различия лишь в тех случаях, когда они могут свидетельствовать об особенностях интонации внутри текста.

1

Большая часть автографов книги собрана (судя по всему, уже архивистами) в весьма объемистой единице хранения — РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 9, где сначала расположена машинопись всей книги, а за ней следуют более ранние варианты текста, с которых мы и начнем. И прежде всего, естественно, обратимся к ЦИКЛУ «Форель разбивает лед», — и потому, что он начинается одноименную КНИГУ, и потому, что он всегда привлекал наибольшее внимание читателей и исследователей, а также и потому, что его историю можно проследить с наибольшей полнотой⁴.

С листа 47 начинается тетрадь в линейку, в картонном переплете, основательно прореженная, но все-таки сохранившая все признаки прежней целостности, почему и можно доверять ее материалам (чего не скажешь о второй тетради). В левом верхнем углу первого листа стоит дата: 1927, а за ней черновой автограф апрельского стихотворения «Памяти Лидии Ивановой» (НБП. С. 675), только без названия. На обороте начинается черновой автограф посвященного О.А. Черемшановой (также апрельского) стихотворения «Был бы я художник, написал бы...» (НБП. С. 676—677), занявший три тетрадные страницы. Вслед за этим — черновик новогоднего послания к юбилею издательства «Academia», которое в окончательном виде будет завершаться строками:

Ну почему бы, скажем, к случаю
Вам не издать мою «Форель»?

Но завершено и закончено оно будет только в декабре, как и положено новомуднему тексту⁵.

Следом идет текст перевода Боккаччо («День третий»), причем слева переписаны стихи по-итальянски, а справа — перевод. Наконец, с листа 52 об. начинается и интересующая нас «Форель». Естественно, в этом тексте нет посвящения, которое было добавлено позже, по просьбе А.Д. Радловой⁶.

«Первое вступление» здесь называется «1-ый поклон» и насчитывает следующие разночтения: в ст. 2 первоначально следовало: «Зеленое небо учит»⁷; в ст. 4 странно выглядящая глагольная форма «брянчат» представлена во вполне традиционном виде — «бренчат»⁸, что, видимо, позволяет подозревать в книжном тексте опечатку; наконец, ст. 10 автор начал: «Ударь во», потом зачеркнул, написал: «Резче звук — возврат дружбы», потом цифрами обозначил необходимость перестановки слов. Отметим также, что в автографе из альбома А.Д. Радловой А.Г. Тимофеев зафиксировал разночтение в ст. 7: «Небо — аквамарином» вместо «Солнце аквамарином», которого наши источники не дают⁹.

Во «Втором вступлении» (оно аналогично называлось «2-й поклон»), судя по всему, первоначально предполагались еще две строфы: для них было оставлено место между первой и второй и предпоследней и последней строфами, потом и там и там оно было перечеркнуто косым крестом. В ст. 11 первоначально был иной эпитет — не «темных разговоров», а, скорее всего, — «хриплых» (но в чтении мы не можем быть уверены). Наконец, в предпоследней строке Кузмин начал писать: «Я не остав<лю>», потом зачеркнул и написал:

Не пропущу я даром
Прделки¹⁰ вам такой.

Отметим также, что в печатный текст НБП вкралась опечатка, не замеченная ни нами, ни рецензентами — ст. 17 должен, конечно, читаться: «А вы и не рождались»¹¹.

В «Первом ударе» первоначально вступительное четверостишие было зарифмовано. Мы приводили его в примечаниях к тексту (НБП. С. 768), но сейчас удалось точно прочитать слово, остававшееся под вопросом. Таким образом, это вступительное четверостишие звучит так:

Крещенский холод. Перламутр плечей
Рукоплесканьям бархатно смеется.
И люстра — колокольчики саней —
Пучками радуги в бинокле бьется¹².

Потом Кузмин отказался от рифмы и перешел к белому стиху. Приведем выявленные разночтения. Ст. 5 начинался: «Брен<чит?>» (разобрать слово удастся с трудом), но строка закончена не была. Ст. 9 читался: «[Случаются] Встречаются

они и на экранах». В ст. 13 первоначально следовал окончательный вариант: «Теперь она внимательно и скромно», но потом Кузмин зачеркнул последнее слово и написал «томно», но снова зачеркнул и возвратился к первому варианту. Ст. 22 первоначально начинался: «Я не люблю», потом принял свой окончательный вид. В ст. 25 первоначально было написано: «Луна не просто», но потом последние два слова были зачеркнуты. В ст. 31 первоначально был другой эпитет: «Последний стыд и высшее блаженство», а следующая строка начиналась не с «а», но с «и».

Знаменитый «Второй удар» начинался первоначально строкой: «Кони бьются, несут в испуге»¹³. Ст. 4—6 первоначально читались:

Что до страшной ночной расплаты!
Выше, выше твои карпаты... <так!>
В старом роге заветный мед?

Ст. 11 первоначально читался: «Свет лампадки у изголовья», ст. 13 начинался: «Галереи и сн<ег>», потом начатое слово Кузмин зачеркнул и нашел окончательный вариант. Ст. 26 он начал: «Ах, прив<ольны>» (как в основном варианте), потом зачеркнул и написал: «Ах, раздольны они и строги»¹⁴. Ст. 28 и 29 первоначально следовали в обратном порядке, причем во втором из них первоначально читалось: «Мы не знаем кровавой мести». Воспользуемся случаем отметить ускользнувшую, кажется, от внимания комментаторов ассоциацию. Слова: «За шпалерой скребутся мыши <...> ковры» — достаточно явно отсылают к сцене из «Гамлета», когда принц убивает Полония, прячущегося за ковром, с криком: «Что там? Мышь!» (Действие 3, сц. 4; пер. Н. Полевого).

Варианты «Третьего удара» минимальны — ст. 9 первоначально читался: «Узнать хотел бы... Очень жаль», а в последней строфе двустушия следовали в обратном порядке, причем нынешнее второе начиналось с «И», а не с «Так».

Чуть более значительны разночтения «Четвертого удара», но все они касаются стихов 6—7, первый из которых читался: «И фраза с фразой говорит», а второй сразу обрел свой вид. Кузмин попытался исправить его на: «В объятьях флейты арфа спит», но отказался от попытки.

В «Пятом ударе» «передняя» (ст. 3) первоначально была «прихожей»¹⁵.

Довольно много работы вызвал «Шестой удар», еще лишенный подзаголовка «Баллада». Ст. 9 сначала выглядел:

«Служанка ужин подает», потом Кузмин зачеркнул этот вариант и написал промежуточный: «Давно служанка со стола», чтобы остановиться на варианте «Давно собрали со стола»¹⁶ (в беловом автографе РГБ и в печатном варианте — «убрали»). Ст. 14 первоначально звучал: «Не ты ли Анна Рэй?», но потом рифмующиеся имя и фамилию автор перенес в последнюю строку четверостишия, на его место вписав строку окончательного варианта: «Кто здесь хозяин. Эй!»¹⁷. В ст. 15 он сперва написал «принес», потом исправил «н» на «в», не обратив внимания, что получается странная форма «привес». Начальные слова ст. 25 следовали в обратном порядке («Звонят везде колокола»¹⁸), ст. 31 начинался типично балладным «Тут», в ст. 37 был изменен глагол («Я видела: не чтешь святынь»¹⁹ превратилось в окончательном тексте в «не чтишь»). Ст. 44 первоначально выглядел: «Распятого Христа». Ст. 47 читался: «Знать, ты не видела людей»²⁰. Ст. 48—51 и 52—56 писались в обратном порядке и были поменяны знаками переноса, причем ст. 52 начинался: «Везде разлит». Вместо ст. 65—66 вначале следовало:

Морщины съезжились, и стан
Стал гибок и высок,

потом двестише было зачеркнуто и вместо него появилось:

И благороден, и высок,
Морщин нет и следа.

Ст. 77—80 первоначально выглядели довольно странно:

И вспомнилось, как много лет,
Тому уж много лет,
Скончался юный баронет,
Тут в замке баронет.

Потом вторую строку Кузмин вычеркнул, переставив на ее место измененную четвертую: «Тут в замке на горе», а на место четвертой вписал новую: «На утренней заре». Следующий стих выглядел: «Красавцем он в гробу лежал», впоследствии первое слово было зачеркнуто и приведено к виду: «Цветочком он в гробу лежал». Мелкий вариант был в ст. 84: «С таким бы мне поспать». И, наконец, в ст. 90 остался не исправленным вариант: «Креститься ей невмочь»²¹.

В «Седьмом ударе» в ст. 4 Кузмин сперва написал: «Испу<ганным>», потом исправил, не заметив грамматической

неправильности «Обиженный глазком». Ст. 5 первоначально читался: «Рукою прикрывает». В ст. 9 сперва читалось: «Потом перекрестился», что затем было исправлено на «Перекрестился, милый», а ст. 10 — «А был бы поумнее» (этот вариант остался неисправленным и в таком виде попал в первую машинопись). Наконец, в ст. 21 изменилось направление движения: «Держи скорей направо» превратилось в окончательное: «Держи скорей налево».

В «Восьмом ударе» ст. 2 был начат: «Стек<ло>», но тут же исправлено на окончательный — «кристалл». В ст. 7 вместо «Закатное малиновое небо» первоначально было: «Безоблачно малиновое небо». Три стиха, вычеркнутые после ст. 17, уже были опубликованы (НБП. С. 770):

[Прости, мой друг, что] я пришел, прости.

Я погибаю и пришел проститься.

Нет, не проститься. Помощь, помощь, помощь!

Ст. 18 читался: «Вот я пришел, приехал... погибаю!». Ст. 21 сперва был: «И будет роза — розой, небо — небом»²². Ст. 24 Кузмин начал: «Мозг», потом зачеркнул и написал: «Кровь, фосфор, желчь, мозги и лимфа. Боже!»²³. Ст. 25 начал писаться «А где ж зеленый» (то есть перо слегка опередило логику), так же, как и в ст. 28, который начинался: «Амери», то есть тем, что стало началом стиха следующего: «Американское пальто и галстук»²⁴. В ст. 31 был первоначально другой эпитет: «И кепка, цветом бл<е>дной Rose-Champagne», причем окончательный его вариант («нежной») вписан уже карандашом, то есть позже, чем шла непосредственная работа над текстом. Следующий стих оканчивался совсем иначе, чем в окончательном тексте: «Останься здесь! не просьба — предложение», после чего поэт написал слегка отличающийся ст. 34: «Его черты покрылись мелкой дрожью»²⁵, а уже после передумал и вписал ст. 33, поначалу в слегка отличающемся варианте: «Я погружаюсь каждый день все глубже». В ст. 35 первоначально был иной порядок слов: «Как будто рядом был с ним вивисектор». Ст. 39 давал иное хронологическое указание: вместо «Дней через пять» читалось: «Через неделю получил письмо», а в следующем стихе было: «И тот же непонятный штемпель Гринок». Ст. 45—46 давали интересный первоначальный вариант:

Ведь надобно признаться, детским взором
Упрямым, —

после чего Кузмин остановился и нашел окончательный вариант: «Ведь надобно признаться, было б глупо / Упрямо утверждать...»

В «Девятом ударе» ст. 2 начинался иначе: «Так приятней время проводить». Ст. 3 читался: «Что прошло, о том я не тоскую»²⁶. В ст. 5 был иной эпитет: «Не разгул — крылатое веселье»²⁷. Ст. 11 Кузмин попробовал начать «И волнует», но потом понял, что глагол не подходит, и исправил: «И щеко-чет эпидерму нежно». Наконец, ст. 2 и 3 с конца стихотворения первоначально читались:

Тебя зовет издадека,
Не позовешь к себе пока.

Второй стих из только что приведенных был изменен на: «Не примешь в душу ты пока», что осталось в альбоме Радловой, но уже в первой машинописи приведено к окончательному чтению.

Два варианта «Десятого удара» были уже приведены нами ранее (НБП. С. 770), но заслуживают внимания и остальные, поскольку стихотворение подвергалось довольно значительной правке. В первоначальном варианте ст. 7 читался: «Губ пересохших, побледневших лбов»²⁸. В ст. 17 реплика «некоего господина»²⁹ начиналась: «Как вижу» (а не «Как видно»; заменено не было и так попало в первую машинопись и в автограф РГБ). Ст. 32 читался: «Я быстро согласился, хоть казался». В ст. 35 вместо «только» читалось «лишь», не влезавшее в размер. Ст. 38 в первоначальном варианте был: «Но в качестве случайности, конечно». Ст. 39 сперва читался: «Мы шли квартала три, и он все время», после чего следующий был начат «Мне что-то говорил». В ст. 42 вместо «мушкетов» планировались «пищ<али>», но потом Кузмин от них отказался. В ст. 53 он сперва написал «Я все хочу най<ти>», но потом пришел к окончательному варианту: «Я все ищу вторую половину». Ст. 57 читался сначала (с ошибкой в счете стоп — вместо пяти их стало шесть): «Вошли мы в узкую каморку; посредине», а следующий: «Стоял аквариум, покрытый пылью». В ст. 60 слова шли в ином порядке: «В воде вилась форель меланхолично»³⁰, как и в ст. 73: «Я с отвращением и ожиданьем»³¹. В ст. 85 было иное управление: «А рыба бьет тихонько по стеклу». Ст. 87 читался: «Американское пальто и серый», но потом *enjambement* исчез: «Американское пальто и галстук». Ст. 95 был начат: «Я твой», а ст. 97 поначалу открывался словами «И вновь», чтобы потом принять оконча-

тельный вид: «И радугой расходятся слова». Автограф из альбома Радловой дает вариант ст. 86: «И тихий треск, и синий звон слились».

Минимальна правка в одиннадцатом и двенадцатом ударах: в первом из них ст. 13 выглядел: «И снова можешь сердцем пламенеть?», что было тут же исправлено на «...духом...», во втором ст. 9 начинался: «По Неве» вместо «Вдоль Невы», а ст. 13 выглядел: «Два веночка на фарфоре»³².

Немного вариантов и в «Заключении» (названо в черновике «Уход»³³). В ст. 5 первоначально читалось: «А вот что получилось. Верно я»³⁴, да в ст. 7 следовало: «Накинулись толпой воспоминанья» (так же читается и в первой машинописи, и в альбоме Радловой).

Под черновиком стоит дата: «Июнь 1927. 19—26» и далее, начиная с листа 76 об и до л. 76 следует снова перевод Боккаччо, чтобы уступить место циклу «Для августа». Мы же перейдем к более поздним вариантам «Форели», сохранившимся в той же единице хранения. Но предварительно скажем несколько слов о судьбе чернового текста. Судя по всему, он был именно в таком виде отдан в перепечатку³⁵. Экземпляр этой машинописи (условно называемой «первой») также сохранился в архивной единице (л. 1—34)³⁶ и, к сожалению, на довольно долгое время сделался источником сомнительных чтений в различных изданиях. Нормальная реакция текстолога — считать машинопись более авторитетным текстом, чем автограф, и ей следовали первые публикаторы интересующих нас текстов. Так, на эту машинопись совершенно определенно ориентировался читатель, чьи копии были учтены Вл. Марковым и Дж. Мальмстадом в авторитетном «Собрании стихов»³⁷. Однако в данном случае расхожее мнение совершенно неприменимо: внимательное сличение машинописи с черновиком, беловыми автографами, второй машинописью и окончательным текстом показывает, что машинистка, получив в руки черновик, была то ли не слишком внимательна, то ли плохо читала почерк Кузмина, почему в ее работу вкралось много опечаток, искажающих текст, но внешне осмысленных. Классический пример — строка из «Третьего удара»: «Оранжерейное светло». В машинописи она приведена к более логичному виду: «Оранжерейно и светло», где неологизм растолковывается контекстом, тогда как Кузмин имел в виду совсем иной неологизм — «светло» не как наречие, а как существительное, и этот гораздо более резкий вариант показался бессмысленным, а потому был исправлен³⁸. Особенно много непрочитанных строк и отдельных слов в

цикле «Для августа» (они заменены точками). Приведем несколько примеров таких неверных чтений текста «Фореи» из первой машинописи.

«Первый удар», ст. 28: «И вот, я помню, тело мне скосила» (вместо «сковала»); «Седьмой удар», ст. 5: машинистка не разобрала, что, изменив первоначальный вариант, Кузмин поменял и лицо глагола, так что получилось: «Напрасно прикрывает»; там же, в ст. 22 не слишком привычное «наплывешь на мель» было заменено на ясное: «И поплывешь на мель»; «Десятый удар», ст. 24: «И осмотреть собрание небольших» (здесь явно машинистка не разобрала почерк и не обратила внимания на ритмический сбой); там же в ст. 43 непривычное слово «подъеденные» было прочитано как более обыденное «Поеденные молью парики»; ст. 73 оказался в виде: «Я с отвращеньем обернулся и...» (вместо «Я с отвращением и ожиданьем», как в черновике, или «Я с ожиданием и отвращеньем», как в окончательном тексте), в ст. 87 появилось странное слово: «И радуют, расходятся слова» (вместо «И радугой...»). Наконец, в «Двенадцатом ударе» ст. 7 читаем: «Изумленья и ошибки» (вместо «Измененья и ошибки»). Характер разночтений, как кажется, дает ясное представление о том, что они в подавляющем большинстве случаев представляют собою ошибки чтения черновика, а не самостоятельные авторские варианты. Однако нельзя не учитывать и то, что в ряде случаев (они зафиксированы выше) эта машинопись дает варианты, более близкие к окончательному тексту, чем в беловом автографе из альбома Радловой.

Трудно сказать, когда и как появились иные допечатные варианты текста, которых нам известно три. Это два автографа, — один был подарен А.Д. Радловой (записан в ее альбом), и присутствие в нем большого числа вариантов, имеющих в черновике, но не попавших во вторую машинопись и печатный текст, показывает, что он был переписан «по горячим следам» непосредственной работы; другой (по всей видимости, более поздний), происхождения неизвестного, сохранился в числе отдельных поступлений в ОР РГБ³⁹ — а также машинопись, хранящаяся в той же архивной единице хранения, что и черновики (условно назовем ее «второй»). Она заслуживает специального описания.

Этот экземпляр входит в состав машинописного сборника на больших листах «М. Кузмин. Форель разбивает лед. Стихи 1925—1927»⁴⁰. Судя по датам, он был приготовлен еще до завершения работы над циклом «Лазарь» и, возможно, предназначался для представления в издательство «Academia»

(ср. в начале нашей статьи цитату из новогоднего послания Кузмина). О том, что сборник был сделан не для «внутреннего употребления», свидетельствует подсчет строк, делавшийся Кузминым на полях, а о том, что он не стал окончательным экземпляром, представленным в 1928 или 1929 году в «Издательство писателей в Ленинграде», — некоторые дефекты (в частности, не всегда вписанные слова латинского алфавита).

Но сам по себе текст имеет очень немного разночтений по сравнению с печатными изданиями. Так, называется он (напечатано на машинке):

«ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД.

Два вступления,
Двенадцать ударов
и Заключение.

М. Кузмин⁴¹

Июль 1927», —

а сверху, над заголовком, от руки вписано: «А. Радловой».

Из представляющих интерес вариантов отметим прописную букву в слове «Мадонны» («Второй удар», ст. 11), неприглядное глазу современного читателя написание слова «мистрисс» («Шестой удар»; в черновике — с одним конечным «с»), «Быть может, душу я сгублю» (первая строка последнего четверостишия «Шестого удара»), «И развивается зеленый плащ» («Восьмой удар», ст. 12; скорее всего — незамеченная опечатка); «Быть может, близнец? — Близнец?» («Десятый удар», ст. 55; также скорее всего опечатка, пропущено слово «взглянете»); в ст. 57 того же удара слово «посередине» напечатано без конечного «не». Наконец, самый серьезный вариант (но тоже, вероятно, являющийся опечаткой) находим в завершающем двестишестидесяти «Одиннадцатого удара», где «ангел превращений» выглядит как «ангел превращенный»⁴².

Вполне возможно, что эта машинопись была сделана с белого автографа РГБ. На это указывает практически идентичный вид заголовка рукописи (которая представляет собою два несшитых блока, вложенных в обложку и исписанных зелеными чернилами, которыми сделана правка во второй машинописи), только в автографе союз «и» вынесен в отдельную строку и после него стоит тире, то есть:

и —

заключение,

чем последнее слово оказывается особенно выделенным. Отметим, что в этом автографе посвящение никак не выделено из остального текста заглавия.

В этом автографе, как и в машинописи, Кузмин считал строки (отмечая каждую десятую). Из особенностей следует отметить большое количество пунктуационных различий, от рассмотрения которых мы отказались, но здесь они относятся к знакам, стоящим в конце строк, причем отточие свободно заменяется восклицательным знаком и наоборот, то возникает, то пропадает тире, непоследовательно оформлена прямая речь. Впрочем, оставляем анализ этих особенностей специалистам по истории русской пунктуации. Мы же отметим (помимо уже обсуждавшихся ранее) незначительные разночтения.

В ст. 7 «Пятого удара» местоимение «Вы» писалось с прописной буквы. Ст. 56 «Шестого удара» Кузмин начал писать: «Гляди», потом зачеркнул и пришел к основному. Это явная описка, поскольку «глядит» идет в следующей строке. Также очевидна описка в ст. 80, где после: «И голос Аннушке шептал» — Кузмин написал: «С такой бы вот поспать», но тут же исправил род.

Больше всего разночтений в «Восьмом ударе», где ст. 32 звучал: «И кепка цвета нежной "rose champagne"». В том же фрагменте в третьей от конца строке «высший смысл» был лишен кавычек. В «Десятом ударе» ст. 20 читался: «Или верней, "искатель пр"», потом начало слова «приключений» было зачеркнуто и появилось окончательное «ощущений». Здесь весьма любопытны кавычки, в которые оказалось заключено сочетание «искатель ощущений». Вероятно, Кузмин каким-то образом соотносил эти слова с названием романа Жюль Сандо «Искатель приключений» — недаром даже и писать он начал сперва «приключений». Там же, в ст. 37, в кавычки оказалось заключено слово «случай» — возможно, как скрытая отсылка к напечатанному лишь много лет спустя после смерти тексту Кузмина «Пять разговоров и один случай» (1925). В ст. 56 пунктуация указывала на иное, чем в окончательном тексте, членение текста на реплики: «Быть может, взглянете? близнец... — Близнец?», тогда как в основном варианте: «Быть может, взглянете? — Близнец. — Близнец?!». Слово «шкап» в ст. 65 выглядело в его современной нормативной форме — «шкаф». В ст. 72 на месте слова «колечки» было довольно странное в данном контексте «височки».

В «Двенадцатом ударе» строфы шли без отбивок, а в третьей с конца строфе читалось (что тоже наверняка плод опис-

ки): «Ни печали, ни забот»⁴³. В заключении в ст. 7 находим промежуточный вариант: первоначальное «Накинулись толпой воспоминания» здесь было исправлено на «Нахлынули толпой воспоминанья», чтобы в окончательном тексте стать «Толпой нахлынули...».

Подводя итог вновь проведенному исследованию истории текста, мы считаем нужным сказать владельцам тома стихотворений Кузмина в «Новой библиотеке поэта»:

1. В «Первом вступлении» ст. 4 должен читаться: «Ломко бренчат, как лютня».

2. Во «Втором вступлении» следует исправить опечатку в ст. 16: «А вы и не рождались».

3. Ст. 28 «Восьмого удара», вероятнее всего (мы не можем быть абсолютно уверены до обнаружения корректуры книги), должен читаться в виде точного пятистопного ямба, зафиксированного всеми автографами: «Кровь, фосфор, желчь, мозги и лимфа. Боже!».

4. Наконец, есть достаточно серьезная вероятность, что в ст. 16 слово «человек» следует исправить на «господин».

2

Следующие циклы в КНИГЕ «Форель разбивает лед» — «Панорама с выносками», «Северный веер» и «Пальцы дней» (созданы в 1925—1926 годах) — писались Кузминым едва ли не набело. Во всяком случае, разночтения там минимальны.

От «Панорамы с выносками» сохранились два автографа — черновой и белой. Черновой находится во второй тетради, хранящейся внутри той же единицы хранения (начиная с л. 160), но в виде разрозненном. Нам трудно сказать, почему тетрадь сохранилась не в целостном или хотя бы относительно целостном виде, но, видимо, одна из причин — желание уничтожить черновик цикла «Северный веер» с опасными строчками. Но об этом ниже. Пока же обратимся к сравнительно немногим разночтениям «Панорамы с выносками».

Прежде всего напомним, что первоначально цикл состоял из 11 стихотворений, а не из 8, как в окончательном варианте⁴⁴. Первым следовало стихотворение «Свет мудрости, укрощающий страсти (Таро)», сохранившееся в черновике и опубликованное в примечаниях к сборнику «Новой библиотеки поэта»⁴⁵, от второго (долженствовавшего следовать после нынешнего 8-го) осталось лишь заглавие: «Значение букв не всякому дано понимать», об 11-м стихотворении никаких сведений у нас нет. В дальнейшем мы сохраняем окончатель-

ную нумерацию стихотворений, то есть не учитываем «Света мудрости...», добавившегося к ней.

Вместо затейливого названия первого стихотворения первоначально следовало элементарное: «Зверинец», затем замененное русским вариантом окончательного заглавия, и в ст. 4 «японский рак» был «персидским».

В «Первой выноске» (второе по порядку стихотворение, писавшееся, однако, позже третьего) ст. 13 читался: «А молочный <?> прелестник». В самом конце (возможно, по ошибке) была еще раз повторена строка: «Совка, совка, бровь не хмурь».

В третьем стихотворении, «Мечты постыжают действительность»⁴⁶, в ст. 19—20 множественное число первоначально было единственным: «И сверканье резвой влаги / Разливается в моря», а ст. 41 первоначально выглядел: «Вдалеке пре<красный?>» (в окончательном тексте — «Живописен дальний замок»).

«Уединение питает страсти» (четвертое в цикле) дает следующие варианты. Ст. 7 первоначально начинался: «Зайду в моленну»⁴⁷; ст. 10 выглядел: «Само клепало не отгонит грешных дум», ст. 12 начинался: «Завейся ту<чей>», потом был переделан на: «Завейся столбом, мошкара», и лишь потом знаками перестановки Кузмин привел его к окончательному варианту. Ст. 20 читался: «Помоги нам, святой Боже!»

В «Выноске второй» ст. 3 сначала выглядел так, как в окончательном тексте: «Я знаю, друг мой милый», потом Кузмин исправил: «Я помню, друг мой милый», а потом вернулся к первому варианту. В ст. 3 следовало: «Мяукает на печку», а ст. 19 начинался: «Но все», потом Кузмин пришел к окончательному варианту.

Стихотворение «Темные улицы рожают темные мысли»⁴⁸, получившее широкую известность своей связью с реальными событиями, претерпело наиболее значительные изменения. В примечаниях к сборнику «Новой библиотеки поэта» уже опубликован один из вариантов (см. с. 772; он находится отдельно от основного текста, на л. 160 об), но и другие представляют собою интерес. Так, в ст. 12 редкое слово «имагинация» было заключено в кавычки; в ст. 19 первоначально следовало: «И сумочку рука ее качает», ст. 22 читался: «Не говор — шепот. Эхо — не следы», а в ст. 22, вместе в небольшим словообразовательным вариантом, были существенные разночтения в пунктуации: «Где ты неломанная дико, бровь!»

Седьмое стихотворение дает всего два варианта: ст. 5 выглядел «Веселеньким денечком», а ст. 8 — «Незримо проведет».

И, наконец, в «Выноске третьей» есть два разночтения, одно из которых в ст. 10: «У конюших тела золотеют, как рай», а второе (в последнем стихе) нам, к сожалению, прочитать не удалось.

Беловой автограф дает (не считая явных описок и мелких пунктуационных разночтений) варианты в стихотворении 4 («Уединение питает страсти»), где последние две строки уведены влево. В названии шестого стихотворения Кузмин колебался до последнего: и в самом тексте, и в оглавлении оно читается: «Темные улицы рожают темные чувства», но и там и там последнее слово зачеркнуто и исправлено на «мысли». Восьмое стихотворение разбито на строфы из шести стихов.

От цикла «Северный веер» сохранился лишь беловой автограф, где первое стихотворение разбито на четверостишия, а последнее, наоборот, написано без деления на строфы; в 6-м стихотворении последняя строка читается: «Лает, чтоб вас не ждали»

В черновой рукописи цикла «Пальцы дней» отсутствует первая страница (повторимся: мы не можем исключить, что она была на листе, завершавшем «Северный веер» и при уничтожении его черновика также исчезла). Однако нам достоверно известно, что до нас не дошли 18 стихов (Кузмин, волнуясь о гоноре, тщательно подсчитывал количество написанных строк), то есть весь «Понедельник» и первые две строки «Вторника».

Далее перечислим немногочисленные первоначальные варианты, встречающиеся в цикле. Во «Вторнике» после ст. 18 сперва следовало:

А роза в заревом востоке
Кают цветет, —

но затем Кузмин пришел к окончательному варианту.

В «Среде» ст. 4 начал писаться: «Задумчивых», но потом превратился в «Рулевой задумчиво-юный». «Четверг» остался вовсе без исправлений. В «Пятнице» ст. 3 читался (и не был исправлен): «Кто благую весть поймает»⁴⁹, а ст. 9 — «Очи скорбно кружатся». В «Субботе» ст. 5—6 выглядели: «Чтоб насладились вновь / Преддверием мы рая», и ст. 17: «На то седьмой и есть». Наконец, в «Воскресенье» слово «Вас» пятого стиха писалось с прописной буквы⁵⁰, ст. 7 выглядел: «На всех неудобные воротнички»⁵¹, а ст. 16 (не исправлен на окончательный вариант) — «Беспрерывно играли гаммы».

Нам известны два беловых автографа. Первый из них, использованный в НБП, хранится в собрании А.М. Луценко (Санкт-Петербург). В нем ст. 2 дает любопытные пунктуационные разночтения: «Вставай, лунатик! в путь-дорогу»; во втором стихотворении следуют отбивки после ст. 12 и 18; в третьем — после ст. 28 и 36; в пятом стихотворении ст. 6 первоначально начал писаться: «Ду<хом>», ст. 10 читался: «На море дымятся флоты», а последняя строка последнего стихотворения звучала иначе: «Туманятся будущие лучи». В беловом автографе РГАЛИ первое стихотворение написано без деления на четверостишия, ст. 6 пятого стихотворения читался: «Духом умиляется», но потом был исправлен на окончательный вариант.

3

Значительно большее количество любопытных вариантов и разночтений дают два последних цикла книги — «Для августа» и «Лазарь», от каждого из которых сохранились черновой и беловой автографы, а от первого — еще и машинопись. Ее, однако, мы принимать во внимание не станем, поскольку она отличается теми же особенностями, что и первая машинопись цикла «Форель разбивает лед», вместе с которой была изготовлена. Только в «Для августа» несравненно больше вообще не разобранных машинисткой мест, обозначаемых многоточиями, а также неправильных чтений, которые перечислять нет смысла.

Итак, перейдем к черновику «Для августа». Прежде всего отметим, что стихотворения в нем обозначались не арабскими, а римскими цифрами, а посвящения не было ни в черновом, ни в беловом автографе.

В первом заголовок «Ты» был зачеркнут, а в самом тексте следовали первоначальные варианты ст. 6 — «Который был довольно пьян», ст. 15 — «Тут удержаться ты не мог», ст. 21 начинался: «Как мы», потом следовал пропуск для слова, которого Кузмин не нашел и придумал окончательный вариант: «Да сколько лет, да как живем», после чего следующий стих начал союзом «И» вместо «Да»; ст. 23—24 — «Тут Томас Ман и Генрих Ман / И лезет тихо к вам в карман»; ст. 27 был: «Вам пятьдесят, пора бы знать», а ст. 29 — «Уже бывалый воробей».

Второе стихотворение первоначально было обозначено «А я», и в нем ст. 23—24 читались: «И ясно отмечаешь / И при-

быль, и ущерб» (причем вариант первого из приведенных стихов зачеркнут не был), а ст. 34 — «И ведьма, как-никак».

Третье сперва называлось «Сад». В нем ст. 13 читался: «А спутника нашел себе случайно», ст. 16 — «Не слышал у него я голос», ст. 20 — «На Вознесенском есть», и потом исправлено на «близко дом»; ст. 24 первоначально читался: «И бедная летит улыб<ка>», потом было вписано вместо «летит» — «скользит», но потом вся строка зачеркнута и приведена к окончательному варианту; ст. 27 начинался: «Глаза, фигура...», и, наконец, последний стих — «Так радостно на сердце лег».

В четвертом стихотворении варианты затронули лишь последнее четверостишие, которое сперва выглядело:

Куда пропал ты, беспечальный
И чистый воздух медных скал?⁵²
На пароходе тип скандальный,
На Вознесенском грязный дом?

В пятом стихотворении всего два разночтения: в ст. 9 — «Пароход я из окна постерегу» (оставлено без исправления) и в ст. 13 — «Все прелестно, неизвестно».

После этого следует примечательный момент: Кузмин останавливается и записывает посторонний текст. Непонятно, имеет ли он какое-либо отношение к развитию (вероятно, лишь предполагавшемуся) сюжета или нет, но имеет смысл его привести: «Заговор от течения крови написать кровью человека. Для испытания написать на ноже и убить что-нибудь живое, кровь не пойдет. “Тур и олень ораста в мори, хотеста писок сеяти, коли тот писок изнидет, тогда кровь потечеть сему рабу”. От запора воды: “Обоньпол Иордана 3 ангелы один вяжет, другой решит, третий вопиет: ‘Свят, свят, свят господь Саваоф’”».

После этого он снова переходит к стихам. В шестом стихотворении первый стих читался: «Постучали осторожно». В ст. 12 была, возможно, описка: «На Конюшенный налет». В ст. 26 было множественное число вместо единственного: «Легче бабочек из шелка». В ст. 29 присутствовало более привычное слуху выражение: «Что же стали? Кот басистый» (вместо «Кот-басила»). И, наконец, ст. 39 начинался: «И скорее», чтобы потом стать: «Деньги есть. Айда на Остров».

Сонет, следующий под номером 7, насчитывает едва ли не более всего вариантов. Ст. 3 читался: «Секреты небывалой спальной»; ст. 4 был в двух вариантах: «И планетарный перелет» и «Межпланетный перелет». Ст. 5 был начат: «И

все». В ст. 6 был иной эпитет: «Воспоминаний дробных счет». Ст. 8 был начат: «Сулят беречь» (что продолжало: «Сереет снег, тончает лед»). Ст. 9 читался: «Хрусталь на ломкое стекло»⁵³. Может быть, кто-нибудь более удачливый сумеет прочесть первый вариант ст. 11, что нам не удалось. И, наконец, последние два стиха читались: «Зазывный вопль гавайских труб / Продребезжит как трепет губ».

Восьмое стихотворение также подверглось довольно обширной правке. В нем ст. 4 читался: «Что из цилиндра кажет шиш»; следующий стих — «Тебе милей, конечно, урна»; ст. 8 был: «Забравшись за простой багаж»; ст. 9 — «Попахивает свежим дегтем»; ст. 13 начинался: «И нам тепло, и нам», а следующий: «И хорошо», потом — «Свободно»; ст. 17 начинался: «Луна», а следующий имел два последовательных варианта: «Его ласкает где угодно» и «Его целует как угодно». Ст. 25—28 претерпели ряд изменений, довольно трудно поддающихся интерпретации. Напомним, что в окончательном варианте они выглядят так:

Вдруг... Как?... смотрю, смотрю... черты
Чужие вовсе... Разве ты
Таким и был? И нос, и рот...
Он у того совсем не тот.

Первоначально первый последовательно читался: «Вдруг показались мне черты», «Вдруг ясно вижу, что черты», «Вдруг показалось, что черты», а следующий начинался: «Знакомые», но потом Кузмину что-то не понравилось, и он перешел к иному варианту: «И нос, и рот... Да разве ты / Таким, каким», — но четверостишие не закончил и, постепенно меняя, привел его к окончательному виду. И последняя правка: ст. 34 начинался: «Рука худая», потом фигурировала «нога», в конечном итоге переименованная на «грудь».

Наиболее примечательные варианты девятого стихотворения указаны в комментарии к сборнику «Новой библиотеки поэта», однако, вероятно, для большей выразительности следует привести его в полном виде, чтобы были нагляднее принципы автоцензуры поэта, стремившегося если не вовсе элиминировать, то затушевать гомоэротические темы:

— Вы мне не нравитесь при лунном свете:
Откуда-то взялись брюшко и плешь,
И вообще, пора бы шутки эти
Оставить вам. Голландия⁵⁴ скучна. —

— Но, детка, вы же сами захотели
Остановиться в этом городке.
Не думал я, что в столь прелестном теле
Такой упрямец маленький сидит.
— Тогда хотел, а нынче не хочу!
Вы лишены духовных интересов.
Что надо вам, легко могли найти⁵⁵
В любом из практикующих балбесов
От двадцати до двадцати пяти.
А я, а я!.. брюссельская капуста
Приправлена слезами. За окно<м>
На горизонте растушеван густо
Далекий дождь... Как молоко, канал⁵⁶.
Зарозовела на глазах фиалка⁵⁷—
Так самого себя бывает жалко!
— Вы сами можете помочь невзгодам,
Ведь⁵⁸ дело не в Голландии, а в вас!
— Нет, завтра, завтра, первым пароходом,
А вас освобождаю хоть сейчас! —
Забарабанил дождь по старым крышам⁵⁹,
Все стало простодушней и ясней.
Свисток теперь, конечно, мы услышим,
А там посмотрим: утро вечера мудреней.

После этого стихотворения Кузмин снова отвлекся, занявшись переводом цикла Генриха Гарта «Природа», состоящего из шести частей.

Лишь после этого он переходит к последнему стихотворению цикла, названному в черновике «Все». Там можно восстановить следующие ранние варианты: в ст. 5 и 6 вторые части строк читались: «...волна играет. / ...чиста лазурь»; ст. 15 — «Идем легко, как пара в дышле»; ст. 22 сперва был: «Как вывески нам говорят»; ст. 37—38: «Такой поступок, такой отказ / Зовется это», но потом зачеркнуто и приведено к окончательному виду: «Назвать я мог бы первейшим сортом»; ст. 46—47: «Какая черствость! и кто, и боже! / Апофеоз, апофеоз». И, наконец, уже приведенный в комментариях к НБП вариант ст. 48: «Нептун уж космы пробором чешет».

В беловом автографе нет посвящения, ст. 21 первого стихотворения читается: «Да сколько лет, да где живем». Второе стихотворение не разбито на четверостишия. В ст. 4 третьего стихотворения читаем: «У тех, что ходят и сидят». В девятом стихе четвертого — множественное число заменено единственным: «Звенит, звенит невыносимо». В пятом сти-

хотворении второй стих первоначально читался: «А хотелось бы день целый провести», а ст. 19 — «Скрипнул блок. Запахло элем». В шестом стихотворении ст. 17—29 разбиты на четверостишия. Ст. 18 восьмого стихотворения выглядел сперва: «Его целует как угодно». Наконец, в последнем — вся часть от ст. 13 и до 36-го сдвинута влево. Отметим, что в НБП мы неверно прочитали дату завершения цикла: Кузмин столь похоже писал четверку и девятку, что вместо 19 сентября 1927 года мы прочитали «14».

4

Последним, в августе 1928 года⁶⁰, был написан самый протяженный цикл всей книги — «Лазарь», от которого также сохранились черновой и белой автографы⁶¹, причем последний дает минимальное количество вариантов. В нем в стихотворении 3 ст. 17 читается: «Час, полтора просидит, плачет она неподвижно». Четвертое стихотворение на четверостишия не делится. В десятом — ст. 16—22 сдвинуты вправо.

Разночтения же черновика достаточно значительны. К ним и перейдем.

В первом стихотворении ст. 9 читался: «Походка та же, тот же рост, походка» (вместо «прическа», что выглядит простой опiskeй, тут же исправленной). Ст. 10 и 17 первоначально пришли Кузмину в голову в окончательном варианте: «Оттенок тот же сероватых глаз» и «Мне опуститься вновь в небытие», потом он попробовал их изменить на «Оттенок прежний сероватых глаз» и «В небытие мне снова опуститься», но что-то не понравилось, и он снова вернулся к первым. Ст. 21 читался: «Охриплой горлицею стон затих».

Второе стихотворение обошлось без изменений, но в третьем, первоначально названном «Марта и Мицци» (а не наоборот, как в окончательном тексте), их оказалось довольно много, что, видимо, объясняется относительной свободой элегического дистиха, которым стихотворение по большей части написано. Так, ст. 4 читался: «Киноактеры, певцы, летчик, борец, инженер», ст. 7 — «Мицци — та не хозяйка: только бы ей веселиться», ст. 13—14: «Мицци, за что ни возьмется, мигом легко одолеет⁶², / Мигом забросит одно, мигом другим занята», ст. 17: «Час, полтора у себя плачет она неподвижно» (не исправлено на окончательный текст); ст. 19: «Выйдет, как после болезни, сядет, глядит неподвижно»; ст. 32: «Розою вся покраснев, старшая, Марта, сестра» (не исправлено на окончательный вариант); ст. 34: «Всех я браню

за любовь, — вот полюбила сама» (также не исправлено); ст. 36: «Вилли тогда еще к нам в комнату быстро вбежал»; ст. 42: «Не рассудивши того, что ты получишь в ответ»; ст. 46: «Слушает песни мои, молча краснеет, молчит» (явная ошибка, легко исправленная). И, наконец, ст. 50 поначалу выглядел: «Глядит себе на двор».

В четвертом стихотворении правки немного. Ст. 18 сперва начинался: «Моя Эдит», потом: «Убита бедная Эдит», чтобы прийти к окончательному варианту: «Моя Эдит, моя Эдит». Ст. 27 был начат: «Вдруг». И, наконец, ст. 33 начинался: «И адрес», но потом изменился на: «Прокрикнул адрес кое-как».

Зато пятое стихотворение правкой обильно. Начинается она уже со ст. 2: «Отчего», потом измененного на окончательный: «Что вы не гуляете по липкам». Ст. 3 первоначально выглядел: «Отчего вы не катаетесь», но завершен не был, и Кузмин его переделал на: «Что не веселитесь вы в Давосе» (в окончательном варианте: «Что не забавляетесь в Давосе». В ст. 7 изменен порядок слов: «Слушая с волнением прокурора», а ст. 8 претерпел более значительные изменения: «Будто он объявит приз на скачках». Ст. 9—12 первоначально следовали в ином порядке и с вариантами:

[Что] [И] Видно, что убитую [они] жалеют
Жалко и убийцы молодого
Замелькали дамские платочки
Шляпы

Потом Кузмин дописал последний стих, исправив начало: «Котелки сползают на затылок», и поменял двуступишия местами, чуть-чуть исправив третий стих: «Видно, и убитую жалеют». Ст. 16 начинался: «Проведен сегодня». Вариант ст. 19: «Отвечает, на судью не глядя» — не был исправлен в черновике. Ст. 20 читался: «И срывается родимый голос», ст. 23 начинался: «Увидал бы», но потом слова были зачеркнуты и вместо них возник окончательный вариант: «Рядом пожилого господина», в следующем стихе был изменен эпитет: «...в финской шапке» (а не в «волчьей»). Ст. 25 читался: «Мицци крепко за руку обнимает», ст. 32—33: «Отнимаются четыре чувства / Умирает» (и далее стих не продолжен), ст. 35: «Разорвутся связки и суставы» (в черновике исправлено не было); ст. 41: «Золотая кровь польется в жилы», ст. 43: «Чувства возвратятся хороводом» (также не исправлено), ст. 47: «Все писцы внезапно засу<етились>», ст. 53: «А за ним идет посадский шкет» (в окончательном тексте — «А за ним до-

машинная хозяйка»), ст. 57: «А четвертый — долговязый сыщик» (не исправлено на окончательный вариант, как и следующее разночтение), ст. 64: «Начинаю понимать я числа?», ст. 69 был начат: «Звонким», но потом изменен на «Золотым ручьем протечь из снега». Наконец, в ст. 76 читалось: «А в кармане мале<нький>», что впоследствии стало: «А в кармане у него конвертик».

Шестое стихотворение было озаглавлено лишь окончательным подзаголовком: «Слепорожденный». После ст. 6 Кузмин поторопился и написал: «Я рос и вырос сиротою», потом сделав этот стих одиннадцатым. В ст. 19 он сперва написал: «Что нет», потом «нет» зачеркнул и привел стих к его окончательному виду. Ст. 29 читался: «Провел рукой — передо мной» (в черновике исправлено не было, как и в следующем случае), ст. 32: «А сердце бьется, словно птица». В ст. 38 сначала следовало: «Повсюду», но потом пришло к окончательному виду: «Собака гонится за мной», а в ст. 39 — «Я слеп, я ничего не вижу» (и на этот раз не исправлено). Ст. 54 следовал в несколько другой модальности: «Черты не начали кричать?», а в ст. 57 было: «Есть у тебя и друг и дом». Наконец, последний стих читался: «С тех пор его я не видал» — и уже карандашом, а не чернилами было исправлено последнее слово.

Седьмое стихотворение также называлось только подзаголовком. «Хозяйка», и звали эту хозяйку (ст. 1) Мина, а не Минна⁶³. Без исправления в черновике остался ст. 5: «А Фриц мой знал прекрасно в людях толк», а следующий за ним выглядел: «Недаром шутцманом он про<служил>». Ст. 10 был начат: «Своей жене». В ст. 15 была более привычная форма: «Открыла меблированный я дом». Ст. 18 начинался словами: «Я в это дело» (а не «Я в этот дом»). В ст. 25 также начало было иным: «Ведь», но потом Кузмин обошелся без этой частицы: «Руководить жильцовскою оравой». Ст. 31 читался: «Каких я ни видала квартирантов», ст. 42: «Степенным быть поспеешь на погосте» (и в черновике исправлено не было, равно как и в следующем случае), ст. 46: «Меж прочими к нам заходил и Вилли», ст. 49: «И по-семейному все время проводили», ст. 51: «Его сестра, и друг его, блондин». Ст. 53 был начат: «И ничего я чу....», но потом Кузмин отказался от этого и сказал: «И ничего я не подозревала». В ст. 55 было: «Решила лечь. А Вилли был у нас», в ст. 63: «Ломлюся в двери сильно кулаком», в ст. 65: «Что, может, не ушел еще любовник». Ст. 66 начинался: «Ах, ах, как только» (и потом следовало еще не разобранным нами слово), ст. 68: «Бутылки вижу».

Восьмое стихотворение было озаглавлено более похоже на окончательный вариант всех заглавий, где описывались выступления свидетелей: «Шкет (3-ий свидетель)», да и разночтений там было значительно меньше. Ст. 14 читался: «Так фонарь, так стоянка трама», ст. 50 начинался: «Что с тобою», следующий за ним — «Ах, в болезни креп<чает? нет?>», и последний — «А чего-то немного жаль».

В девятом стихотворении разночтений вообще не было, за исключением названия. «Сыщик», да и в десятом их тоже немного: ст. 14 начинался: «К часовщику», ст. 16 читался: «И тиканье часов дух успокоит», ст. 20 претерпел несколько несущественных изменений: «[Один] [Ли<шь>] Ведь одного [ведь][чуть] лишь нет». В последней строфе ст. 1—2 были переставлены.

Чуть больше разночтений в стихотворении 11, где ст. 6 выглядел сначала: «Печальный гонец из младенческих рощ», потом он стал «Прозрачный» и лишь потом нашел истинный вид. Ст. 7 начинался: «Обгонит, но мимо», в ст. 12 менялся эпитет: «И братом любимый предательский взор», ст. 14: сперва был записан в его окончательном виде, потом было начато: «И сторона», но потом снова возникло: «И место здесь глухое». Ст. 27 читался: «Но сердце Вилли не отдам», а ст. 41: «Теперь такая пустота».

Двенадцатое стихотворение (по ошибке Кузмин повторил номер 11) вызвало больше всего работы, отразившейся в черновике. И работа эта началась с заглавия, которое сначала звучало: «В тюрьме», а потом — «Посещение». Ст. 1 выглядел: «В окне под потолком виднелась липа», ст. 4 — «Как будто умерли и на том свете», ст. 7 начинался со слова «Все». Основательно был переделан ст. 17, первоначально выглядевший: «И длинную бутылку от рейнвейна». Ст. 26 был: «Ну хорошо. Известно мне и то». Ст. 32 начинался со слов: «Зачем нам повторять». В ст. 37 начало звучало: «Меня покинули. Все». Неисправленным остался вариант ст. 48: «Я уж давно такой не видел корки!». Ст. 52 начинался: «И вас я что-то помню». В ст. 55 было иное имя — Иоганн. В ст. 57—58 сперва читалось: «Вас ждут. Вы стали новым <человеком?> / А Джойс Эдит уже и жизни не», — потом первая была исправлена на: «Вас ждут. Все заново», а вторая на: «И можете начать вы снова жизнь», чтобы лишь потом прийти к окончательному варианту: «Вас ждут. Вы сами знаете — вас любят / И заново начать возможно жизнь».

В последнем, тринадцатом (или по ошибочной нумерации Кузмина в черновике — двенадцатом; вряд ли он, склонный

верить всяким приметам и предзнаменованиям окончил бы цикл на этом номере, если бы не ошибся) стихотворении разночтения невелики, но, по крайней мере, одно из них довольно значимо.

Ст. 6 начинался: «Сестра, другая, друг», ст. 23: «Она травинки». Ст. 26 поначалу читался: «Какой нам выдался удел», в ст. 33 находим: «Все <потом незаполненный пропуск> торжественная», в ст. 35: «Весь сад». Но самое, безусловно, существенное — вариант последнего стиха: «И как тускнеет небосклон» вместо «желтеет».

5

Пройдя по страницам рукописей книги «Форель разбивает лед» и проследив ход работы М. Кузмина над одним из самых известных своих произведений, мы могли почувствовать, как проходил его творческий процесс. Прежде всего обращает на себя внимание, что Кузмин принадлежал к типу поэтов, которые большую часть процесса работы над текстом проводят мысленно, доверяя бумаге только сравнительно поздние варианты.

Далее следует отметить, что даже по сравнению со своими ранними произведениями он работает на бумаге значительно меньше. Среди набросков 1910-х годов находим временами правку весьма значительную, здесь же она сводится по большей части к заменам отдельных слов, их перестановкам или к устранению значительных кусков уже достаточно отделанного текста. Сравнительно большая правка в стихотворениях 1920-х годов встречается, как кажется, лишь в черновых автографах стихотворений «на случай». Это свидетельствует о том, что Кузмин стал гораздо чаще обдумывать свои стихи, прежде чем доверять их бумаге. Зато увеличивается количество беловых автографов и машинописных копий (совершенно явно, что не все из них дошли до нас). По всей видимости, испытывая затруднения с публикацией, начиная со второй половины 1910-х годов Кузмин обращался к практике распространения автографов или машинописей своих стихов, с одной стороны — продолжая традиции начала 1920-х годов⁶⁴, с другой — отчасти предвещая самиздат позднего советского времени.

Наконец, last but not least, следует отметить, что в случае с «Форелью», в отличие от прочих, Кузмин стремился сохранить свидетельства большинства этапов своей работы над текстами.

Для Кузмина было обыкновенной практикой работать в специальных тетрадах. Создавая для внешних наблюдателей образ богемного и беспечного художника, на деле он весьма бережно относился к своему творчеству. Сохранившиеся в целостном виде три таких рабочих тетради⁶⁵ показывают, что тексты произведений сопровождались там разнообразным «конвоем»: выписками (как аналогичными тем, что были в 1922 году напечатаны под заглавием «Чешуя в неводе», так и конспектами исторических исследований, нужных для работы над тем или иным замыслом), списками (полученных и отправленных писем, своих произведений за определенный период), планами неосуществленных произведений⁶⁶, адресами и телефонами и пр. К сожалению, тетради эти охватывают лишь незначительные периоды творчества Кузмина, остальные же в целостном виде неизвестны. Они могли оставаться в архиве поэта после его смерти и пропасть во время изъятия рукописей при аресте Ю.И. Юркуна, но могли быть уничтожены и самим Кузминым. Свидетельством тому может стать то, что среди материалов его архива, хранящихся в РГАЛИ (Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 6, 8), есть вырванные из тетрадей листы, явно составляющие последовательность. Вместе с тем нигде среди этих вырванных листов нет остатков таких тетрадей, как сохранившиеся в ИРЛИ, — а именно в них он работал и в конце 1900-х годов, и в начале 1920-х, а также по большей части вел свои дневники. Это дает нам основания предположить, что тетради стандартные Кузмин берег (и лишь продал две в ГИИИ), и судьба большинства из них неизвестна, тогда как тетради разнокалиберные безжалостно рвал, лишь иногда оставляя отдельные листы среди прочих материалов.

Среди сохранившихся выдирок никакой системы обнаружить не удастся, тогда как в данном случае Кузмин совершенно явно решил сохранить для истории практически все (за исключением, как мы говорили, весьма опасного «Северного веера») стадии работы над произведением, что, скорее всего, служит явным подтверждением его принципиальной оценки «Форели» — единственной из всех его стихотворных книг — безоговорочной гимназической пятеркой⁶⁷.

ИЗ ИСТОРИИ ВАРШАВСКОЙ ГАЗЕТЫ «ЗА СВОБОДУ!» КОНЦА 1920-Х ГОДОВ

Нельзя сказать, чтобы история варшавской газеты «За свободу!» (с 17 июля 1920-го по 4 ноября 1921 года — «Свобода»; после закрытия 5 апреля 1932 года преобразована в ежедневную газету «Молва», выходившую в свою очередь до 31 января 1934-го) была вовсе не изучена. Ей посвящена довольно обширная статья Т.Г. Петровой в «Литературной энциклопедии русского зарубежья»¹, ряд основательных публикаций альманаха «Минувшее» и журнала «De visu»², а также упоминаемая ниже статья автора этих строк. И вместе с тем очевидно, что вопросов, на которые можно дать определенные ответы, в истории этой газеты — не только как источника, но и как литературного и идеологического предприятия, действовавшего в достаточно тяжелой обстановке страны-лимитрофа на протяжении более десяти лет, — еще очень много. Остается лишь надеяться, что какие-либо основательные историко-литературные и просто исторические разыскания позволят составить представление о ней приблизительно в тех же объемах, как о других изданиях русского зарубежья (прежде всего это рижская газета «Сегодня», затем газета и журнал «Звено», журнал «Числа» и некоторые другие). Предлагаемые вниманию читателей два этюда касаются довольно существенных граней деятельности газеты и ее рецепции в других странах русского изгнания. Мы рассмотрим здесь обе необходимые составляющие содержания русской газеты в эмиграции — культурную, интересующую нас в первую очередь, и общественно-политическую. При этом мы избрали не тот период, который рассматривается чаще всего, — первые годы существования газеты (приблизительно до процесса Б.В. Савинкова, после которого газета пережила серьезнейший кризис, поскольку именно в Савинкове редакторы видели одну из своих серьезнейших надежд), а значительно более поздний: в это время за газетой не стояло ка-

кой бы то ни было реальной политической силы, она превратилась в исключительно идеологическое и даже несколько идеалистическое предприятие, тем не менее и в новых условиях сохраняя пыл и темперамент прежних лет.

1. ГОД 1927: ВЗГЛЯД ИЗ ВАРШАВЫ И ИЗ ПАРИЖА

Уже довольно давно, 10 лет назад, мы предприняли попытку на одном примере описать основное направление деятельности варшавской газеты «За свободу!», основываясь на материалах полемики между нею и парижским «Звеном», развернувшейся в 1927 году¹. Она начиналась как чисто литературная, и первоначальными ее участниками были Игорь Северянин и Георгий Иванов. Но затем публицистическим вмешательством Д.В. Философова с варшавской стороны и З.Н. Гиппиус с парижской полемика оказалась переведенной в совсем иное русло, которое трудно определить иначе, кроме как «идеологическое» или «политическое». В то время нам казалось, что для характеристики этой полемики вполне достаточно самих напечатанных в газетах материалов, все же остальное будет выглядеть лишним. Однако со временем, после публикации некоторых новых текстов (с серьезными комментариями) и обнаружения материалов рукописных, стало ясно, что только печатные источники далеко не исчерпывают проблему, и она может быть рассмотрена в значительно более широком плане. Некоторыми итогами размышлений нам и хотелось бы поделиться.

Напомним, что речь в давней работе шла о ряде публикаций: статье Д.В. Философова «Гроб повапленный»⁴; ответе Игоря Северянина на воспоминания Георгия Иванова, снабженном анонимным послесловием, вероятнее всего принадлежавшим тому же Философову⁵; отвечающей на это редакционное послесловие статье Антона Крайнего (то есть Гиппиус) «Неловкость»⁶; еще одной реплике Северянина «Новая простота»⁷; обзоре парижского журнала, сделанном Андреем Лугановым⁸; ответном «Письме в редакцию» Гиппиус⁹ и заключительной в этом контексте статье Философова «Большому кораблю — большое и плаванье»¹⁰.

Во всем этом, как нам представлялось тогда, отчетливо прослеживалась линия размежевания «За свободу!» как откровенно политизированного органа печати, настаивающего на превращении литературы в оружие борьбы с большевиками

и всякого рода революционаризмом в Европе, — с парижским «Звеном», казавшимся варшавской газете символом и средоточием «искусства для искусства». В первой из названных статей Философов так прямо и говорил: «Журнал “Звено” не что иное, как гроб повапленный, *одно из самых реакционных явлений в нашей паскудной эмигрантской жизни*. Трагедия жизни, трагедия России, крик распятой России, — все это там заглушено поддельными персидскими коврами, изящными подушками искусственного шелка, все это там удушено дешевыми духами квази-эстетики». При этом подобных оценок удостаивалось не только «Звено» как издание, но и его постоянные авторы — Г. Адамович, Г. Иванов и даже З. Гиппиус, обвиненная в том, что одна из ее ипостасей, Антон Крайний, превратилась в Антона Среднего или осторожного ангорского кота, умеющего так ходить по столу, заставленному хрусталем, чтобы ничего не задеть и тем более не разбить.

В заключительной статье Философов предельно прояснял свою (и газеты) позицию: «3-го марта скончался М.П. Арцыбашев. 7-го июня Коверда убил Войкова. Потом высылки, потом убийство Трайковича... Через три месяца после двух бесед в “Зеленой Лампе” Англия прервала дипломатические сношения с Москвой. А за месяц до выхода “Нового корабля” тихоновская церковь примирилась с большевиками. Для нас, эмигрантов, эти события имеют потрясающее значение. <...> Пусть и Мережковский и Гиппиус поймут, что им надлежит или умолкнуть, отойдя в сторону, на что они имеют полное право и за что их никто не осудит, или говорить громким голосом, “поверх” Милюковых и Адамовичей, без обиняков, без тактики. Играть сейчас в бирюльки таким людям, как они, — как-то непристойно».

Прочтя эту статью, Адамович откликнулся в письме к Гиппиус от 12 октября таким пассажем: «Читали ли Вы заметку Философова о “Корабле”? Мне, конечно, лестно “Адамович и Милюков”, и, кажется, после этого меня даже в “П<оследних> Нов<ост>ях” зауважали, — но я искренно недоумеваю: что я дался Философову? “Барин, ты меня не трогай, я иду своей дорогой, я и сам социалист”. И если убийство Коверды “мировой факт”, то Бог с ним, с миром. Во всем этом много раздражения и нервов, — но больше ничего. Я все время думаю, как писать, и вообще “как” все — будто мир рушится, надо итоги, “завещание”, или все благополучно — не пойти ли с князем Волконским в балет? По духу противоречия и там и здесь хочу “возражать”. Но если

все катастрофы сводятся к Коверде, то я решительно за балет. По крайней мере, скромно и честно»¹¹.

Но это была уже чуть ли не последняя реакция парижских наблюдателей (и лишь отчасти действующих лиц) этой истории.

Впервые Гиппиус решила вмешаться в происходящее еще в мае. 9 мая она написала В.Ф. Ходасевичу: «Читали ли вы “Шепелявую тень”? Воспользуюсь случаем для отповеди. Но Игорь — даже художественная глупость!»¹² Ясно и то, почему Гиппиус так решительно откликнулась: в совсем незадолго до этого вышедших ее воспоминаниях «Живые лица» Северянин представлен именно в таком качестве бездарной и глупой «обезьяны», обнажающей основные пороки своего «оригинала» — Валерия Брюсова¹³. Нам неизвестно, были ли Гиппиус известны уже давние к тому времени статьи Ходасевича о Северянине, отразившие его заинтересованность новым поэтом и решительное в нем разочарование, но хотя бы по отношению к Брюсову она, видимо, чувствовала в нем своего единомышленника, пусть и не полного.

При этом Гиппиус вовсе не собиралась выходить за пределы вполне конкретного разговора о двух сопоставляемых текстах — Георгия Иванова и Северянина. Мало того, издание, в котором сотрудничала она сама (то есть «Звено»), именно в этот момент заслуживает с ее стороны достаточно резкую критику, умеряемую лишь эпистолярным расчетом: более близкие к «Звену» авторы получают суждения смягченные, а, скажем, не сотрудничавшему в «Звене» Ходасевичу она могла высказать свои принципы максимально откровенно: «Звено... ах! При концентрации все стало видно. Образовался какой-то Кугель, только что упавший с луны. <...> Данный Кугель, быть может, и вам не по вкусу, но это не касается принципа», — и буквально в следующей фразе она заостряет свою позицию так, чтобы невозможно было не обратить на это внимания: «По принципу же я *не прежде всего* литературщик...»¹⁴

В письме к Г. Адамовичу, не только сотрудничавшему в «Звене», но и бывшему одним из его ведущих авторов, она, казалось бы, повторяя те же суждения и определения, все-таки строит высказывание по-иному: «...оно <«Звено»> произвело на меня впечатление Кугеля (*Театр и искусство*), но еще Кугеля, упавшего с луны. Боюсь, что всякий журнал, теперь вздумавший воскресить *Весы* и *Аполлон*, или дягилевский *Мир искусства* — обязательно будет лишь Кугелем с луны, — только»¹⁵.

Следующая реакция последовала вскоре после появления северянинской «Новой простоты». 10 июня Гиппиус написала Адамовичу: «...я имею время послать вам вот эти две “Свободные” вырезки. Одна — для вас, в виде некоего доказательства, что поэзия “дает радость” — хотя бы понимаемая так, как Хирьяков мою лягушку понял. Вторая вырезка — для Г. Иванова, адреса которого я не знаю (и вам будет любопытно прочесть). Если он уехал в Ригу — пошлите ему в виде предупреждения: ведь именно там, т.е. где-то близко, поджидает его “нежный и вуалевый” поэт для “скорого и личного свидания мужчин”»¹⁶.

Оставленный при публикации без комментария пассаж несомненно относится к упомянутой нами заметке Северянина, где говорится: «На подобные же фразы я привык отвечать мужчинам *лично*, что конечно и сделаю при первой же — возможно скорой — встрече с Г. Ивановым. В заключение не могу не изумиться Антону Крайнему, взявшему под свою авторитетную защиту людей, подобных упомянутому Иванову...»¹⁷

Но в том же самом письме Гиппиус находим довольно неожиданное в таком контексте известие: «Из *Свободы* я получила заманчивые обещания с предложением писать и — два условия: писать *только* у них, уйдя из всех *Звен*, *Новостей* и *Записок*, а второе — писать *не* как ангорский кот. Я отказалась»¹⁸. Здесь видно, что напряжение печатной полемики выливалось в подспудную противоречивость внутренних отношений, и, видимо, не только между ближайшими в прошлом идеологическими соратниками, но и между другими деятелями, замешанными во всей этой истории.

Философов объяснял свою позицию по отношению к Мережковским следующим образом: «Относительно них могу Вам сказать одно — я их лучше знаю, чем Вы, и знаю, что они всегда были такими, при всех обстоятельствах, на обедах покойной “Речи”, на собраниях в Вольно-Экон[омическом] О[бществе], в редакции “Русской Мысли”, в религ[иозно]-философском собрании и т.д. Поэтому многочисленные на них нарекания в сущности неосновательны. Их надо брать такими, какие они есть. Карикатурой на них, и очень удачной, можно считать неисправимого Константина Дмитриевича Бальмонта»¹⁹. Самое пикантное здесь то, что всего двумя с половиной годами ранее обвинения, очень схожие с теми, которые адресовал Философов Мережковским, предъявлял М.П. Арцыбашев самому Философову: «...для этого господина не существует ничего, кроме его собственной персоны. Рос-

сия, большевизм, газета и все прочее для него — звук пустой. Важно только то, что дает ему возможность устанавливать и закреплять личные связи. <...> В зависимости от направления ветра он может быть правым, левым, националистом, демократом и всем, чем угодно. Это совершенно пустая душа»²⁰.

Не имея пока доступа к архивам Д.В. Философова, попробуем проанализировать сложившуюся ситуацию с точки зрения Г.В. Адамовича.

Именно летом 1927 года он вступает в исключительно насыщенную переписку с З.Н. Гиппиус, когда они оказываются на юге Франции неподалеку друг от друга. Несомненно, эпистолярные отношения дополнялись диалогами во время личных встреч, но даже и того, что отложилось в архивах (и опубликовано лишь частично), достаточно для воссоздания некоторого контекста.

Так, около 20 июля (точной даты в письме нет) Адамович в обычном для его писем полушутливом, полуэнигматическом тоне говорил Гиппиус: «Конечно, “болезнь — вина”, я не сомневаюсь. Т.е. не болезнь, а разговор об этом с другими (Впрочем, как и молитва: слабость, т.к. унижительно, т.е. нельзя признаваться. Я когда-то жил на одной квартире с Георгием Ивановым и позвал его, из другой комнаты, вечером: “Поди сюда”. — “Подожди, я молюсь Богу!”!! В простоте душевной он был прав, пожалуй, — но я глубоко возмутился)»²¹. Таким образом, в переписку вводится тема религии как глубоко интимного, совершенно эзотерического начала, которое не может без вреда для внутреннего содержания быть обнажено перед любым другим, даже самым близким человеком и даже в самых элементарных своих положениях. Тем самым Адамович раскрывает глубинную подоснову своей этической и эстетической системы ценностей, которая в то же самое время воспринимается в варшавской газете как абсолютно лишенная какого бы то ни было общественного и религиозного смысла.

Для Философова позиция «Звена» (совершенно очевидно, не только названных в тексте авторов, но и Адамовича, воспринимаемого в качестве идеолога и наиболее яркого выразителя основных представлений «Звена» о жизни) выглядела в этой ситуации так: «Хотите говорить о религии? Идите к Маркову П. Религия — это реакция, или, в лучшем случае (по Бицилли!) самообольщение слепорожденного <...> Если вы говорите о религии не с точки зрения Анатоля Франса, который признает все культурные ценности или, как Валерий

Брюсов, равно любит все пристани и все гавани, вы нарушаете все законы Р<усского> Д<емократического> О<бъединения>, оскорбляете П.Н. Милюкова, Е.Д. Кускову и превращаетесь в Маркова II <...> Человеку в партикулярном платье говорить о религии в салонах г-д Вейдле, Бицилли и Мочульских — просто непристойно»²². В этой полемике, отчасти внутренней, отчасти выплеснувшейся на газетные страницы, Гиппиус была скорее на стороне Адамовича, написав ему: «Можно стыдиться греха и даже считать его унижительным, но ведь это все в другом порядке; то же, о чем вы говорите (недаром соединили тут с молитвой!), называется *целомудрием* и вытекает из тонкого — непременно тонкого! — ощущения праведной человеческой самости. Слово “целомудрие” — очень хорошее слово, необыкновенно широкое и, при широте, не теряющее своей глубины. Оно распространяется на любовь, решительно на всякую, на материнскую, на какую угодно (и на молитву, еще бы!). Я отлично понимаю, что вы возмущались простодушным: ”Подожди, я Богу молюсь!...”»²³

Желание целомудренности, конечно, странным образом соединялось в сознании союза окружавших Мережковских с несколько шокирующей открытостью в «последних вопросах». Напомним уже классический эпизод из воспоминаний матери Марии о Блоке: «Мы не успели еще со всеми поздороваться, а уже Мережковский кричит моему мужу:

— С кем вы — с Христом или с Антихристом? <...>

Слышу бесконечный поток последних, серьезнейших слов. Передо мной как бы духовная обнаженность, все наружу, все почти бесстыдно»²⁴. Исследующая в настоящее время историю «церкви» Мережковских М.М. Павлова поделилась с нами своим впечатлением от приоткрываемых дневниковыми письмами Т.Н. Гиппиус отношений внутри этого образования: они основаны на предельной открытости в любых самых интимных вопросах, от исповедей о любовных переживаниях и действиях до признаний в сокровенных религиозных чувствованиях. Так что проблема целомудренности религиозных переживаний, которую так решительно отстаивает Гиппиус, несколько ранее решалась ею диаметрально противоположным способом.

Иная сторона полемики касалась проблемы существования определенного типа средств массовой информации. В статье Философова говорилось: «О, эрзац-Аполлон, именуемый ”Звеном”, культурен и “свободен” до последних пределов... Но это теория. На практике совсем другое»²⁵. В связи с этим он вспомнил слова, якобы принадлежавшие Вяч. Ива-

нову: «Не важно *что*, а важно *как*», — характерно, что и Гиппиус их приписывала Иванову²⁶. Тем самым деятельность Вячеслава Иванова, одного из наиболее активных участников первого года «Аполлона», была распространена на весь вообще журнал; на самом деле это, конечно, далеко от истины, но существенно констатировать, что в сознании Философова или, во всяком случае, в его публицистической практике было именно так.

И здесь Гиппиус выступает его единомышленником, хотя и не доходящим до крайностей. В письме к Адамовичу от 19 июля она говорила: «Вы пишете так о *Звене*, как будто еще не отказались от мысли и меня "деморализовать". Но это вам не удастся. Помимо моих исключительных личных несимпатий к à la *Аполлон* и à la *Весы* (что вы сурнуазно подчеркиваете), есть ведь и объективная непреложность времени или времен. <...> Все-таки и в свое время *Весы* были остро-полемичны, резки и широки, — терпимы к "товарищу Герману", вашему покорному слуге, который и тогда не оставался липнуть в сахарной воде "искусства", когда ему этого не хотелось. <...> Вот вам мотивировка моего, немного резкого, конечно, мнения о *Звене*...»²⁷ Это вовсе не означает, что любая вообще попытка обращения к наследию прежних времен объявляется ею заведомо обреченной на провал (кстати сказать, Адамович принял в письмах сравнение «Звена» с журналом Кугеля и не раз его повторял, — очевидно, не видя в том ничего зазорного). Меньше чем через месяц читаем в ее письме к Адамовичу: «...не могу начать свою статью даже; так захватывает меня почти каждая книжка старая *Нового Пути*. "Угол" Розанова — какой блеск! Не говоря о содержании — захватывает просто по языку, по его какой-то волшебной убедительности. И в стихах... точно какая-то плоть была, и у того, и у другого, неожиданное лицо сквозь слова сквозило...»²⁸

Адамович отвечал на первое из приведенных нами мест следующим рассуждением: «А "Весы" и "Аполлон" — были хорошие журналы, и хоть убейте меня, я не пойму, как может то, что было хорошо в 1907 году, стать плохим в 1927. Не верю в "скоропортящестъ" таких вещей, и одно из двух: или всегда было плохо, или еще и теперь хорошо. Товарищ Герман явно склоняется к первому: "Была тогда острая полемичность..." — была бы и теперь. Но с кем? Глас вопиющего в пустыне — все. Не спорить же со Слонимом, — да и не о чем: он в своей плоскости прав. Вообще нужна полемичность тона, вот хотя бы "плоскостей", чистых против

нечистых, “аристократов” с плебсом, и так как полемики не выходит, то и получается — в лучшем случае с одной стороны брезгливая гримаса, а с другой раздражение. Я все-таки за “Звено” отчасти отвечаю — и если бы *par le temps qui court* ему удалось бы *раздражать*, я был бы доволен». И вряд ли случайно после этого появляется «За свободу!» и имя Философова в контексте уничижительном, но показательном: «Вот злобу “За свободы” я учитываю как “завоевание и достижение”. Но, конечно, Философов — слишком высокая марка, т.е. в конце концов “свой”. Надо бы, чтобы дрожь возмущения убывала <так!> бы и всех Слонимов, а их ничем не проймешь»²⁹.

И здесь, пожалуй, появляется именно та нота, которая и определяет отношение парижской ветви эмиграции к своему варшавскому собрату. 28 июня 1929 года Адамович обращается к той же Гиппиус: «Статью Философова о Степуне я не видел, — но слышу уже не раз, что она блестяща. Сохраните ее для меня, пожалуйста. Я вообще поклонник Философова (был, — т.к. теперь не читаю) — это наименее разделенная любовь в моей жизни! Говорят, он теперь обижает Даманскую вместо меня. Все это радотаж — не будьте в претензии»³⁰. В виде комментария добавим, что эти строки представляют собою ответ на слова Гиппиус из письма от 22 июня: «Как жаль, что вы не читали критику Философова в *Свободе* на этот высокого комизма роман Степуна! Я сохраню статью, она прелестна; и какие цитаты!» — но гораздо более существенно в контексте наших рассуждений непосредственное продолжение: «Положение Философова имеет свои печали, но как отраднo вздохнуть полной грудью! Сказать, видя голого короля, что он голый!»³¹

Приведем для дополнения картины и еще один фрагмент письма Гиппиус, к Философову относящийся: «Когда человек рожден в калоше, — ничего, но когда он неожиданно садится в нее, как Философов со своей статьей о Газданове, то я огорчаюсь. Какой-то атавизм проявил, точно эстет из *Мира Искусства*, когда они с Дягилевым поощряли всякого молодого парня за “дарование” и ожидали “новшеств”»³². Как кажется, здесь и обнажается самая суть той проблемы, которая нас интересует: если обвинения и одобрения столь свободно меняют адреса, то прав Адамович, говоря, что Философов (а через него — и деятельность газеты «За свободу!») — «в конце концов “свой”». Полемическая направленность варшавских выступлений, сколь бы резки обвинения ни были, воспринимается как «старинный спор славян между собою»,

а не как возведение непреходимой стены между людьми, изданиями, воззрениями. Различия в тактике не воспринимались авторами, получавшими обидные характеристики в «За свободу!», как решительные расхождения в движении к общей цели.

И в этом отношении позиции Адамовича и Гиппиус, сколько мы можем судить, решительно отличались от других — скажем, от Георгия Иванова.

Вернемся опять к началу статьи и вспомним, что началом дискуссии послужили рецензии Игоря Северянина на его воспоминания, печатавшиеся в «Звене». В давней своей статье мы пытались показать, как он отвечал открыто, но, кажется, была с его стороны реакция и еще более радикальная, относящаяся к осуждению позиции «За свободу!» вообще.

Одним из вполне постоянных авторов «За свободу!» был поэт и прозаик А.А. Кондратьев, наверняка Иванову знакомый по предреволюционному Петербургу. В конце 20-х годов он опубликовал в газете целый мемуарный цикл, на который младший поэт вряд ли мог не обратить внимания. Мы уже говорили, что Иванов заведомо читал «За свободу!» в связи с откликами Северянина, и трудно предположить, что он не обратил внимания на печатавшиеся там же и практически в то же время воспоминания об Анненском, Сологубе, Викторе Полякове³³. Сами по себе воспоминания Кондратьева не могли вызвать у него особого гнева, но сопряжение своего имени с характеристиками, появлявшимися в «За свободу!» (пусть даже принадлежавшими вовсе и не Кондратьеву), не могло не задевать. Судя по всему, эти характеристики были вполне в ходу даже у близких его знакомых того времени. Так, прозвище «Шепелявая тень» буквально преследовало его в переписке Гиппиус с Адамовичем. Уже в августе 1927 года Гиппиус говорила: «Когда придет шепелявая тень...»³⁴ Адамович вторил ей в августе 1928 года: «Получили ли Вы том шепеляво-теневого “радотажа”?»³⁵ (то есть «Петербургские зимы»), и дальше это продолжалось: «Шепелявую тень получила, тотчас прочла...»³⁶, а еще через год даже: «Какие прекрасные стихи нашей Тени!»³⁷

Едва ли не прямым следствием нападок «За свободу!» выглядит кризис, о котором Адамович сообщает Гиппиус 12 октября 1927 года: «...Ивановы здесь и совсем близко от Вас, на rue Raupouard в элегантном пьедатерре. Он собирается менять литературный жанр, ему “на Невском надоело”. “Звено” прозябает, или, вернее, тоже что-то хочет менять — стремится “выявить свой лик”»³⁸, — одним словом, Иванову было за что обижаться на варшавскую газету, даже если он

и делал вид, что ему все безразлично. И вот в 1930 году он нашел повод отомстить. Во втором-третьем номере «Чисел» появилась уже достаточно широко известная заметка «К юбилею В.Ф. Ходасевича: Привет читателя»³⁹, подписанная именем А. Кондратьева, вызвавшая настоящий литературный скандал. Сам Кондратьев, и, кажется, вполне искренне, недоумевал: «Если Вы улучите момент мне написать и Вам будет уже известно, чем руководствовался Георгий Иванов, подписываясь моим именем, не откажите сообщить. Порой мне не хочется верить, что это он...»⁴⁰ Его корреспондент, ставший впоследствии авторитетнейшим историком литературы и печати русского зарубежья, Г.П. Струве, комментируя этот пассаж, писал: «...чем руководствовался Иванов, выбирая подпись, неизвестно. Едва ли эта подпись была случайной. Иванову не могло не быть известно о существовании писателя А.А. Кондратьева <...> Иванов едва ли мог не знать, что Кондратьев еще жив, но даже если он думал, что его нет в живых, подписываться его именем было по меньшей мере странно»⁴¹. Писавший об этом эпизоде Е.В. Витковский считал, что «Г. Иванов неудачно взял псевдоним, ибо возмутился настоящий, живший в Варшаве А. Кондратьев, автор нашумевшей задолго до революции «Сатирессы»»⁴². Не обращая особого внимания на то, что Кондратьев жил вовсе не в Варшаве, скажем, что шаг этот можно назвать неудачным лишь потому, что он не был в то время понят, и, скажем, Юрий Терапиано, об этом эпизоде специально писавший, даже и фамилии Кондратьева не запомнил, назвав его «Е. Клементьевым»⁴³.

Нам представляется, что, подписываясь именем Кондратьева, Иванов хотел одновременно бросить камушки в два огорода: не только уязвить Ходасевича, что ему превосходно удалось, но и намекнуть, что все это — проделки тех же самых авторов «За свободу!», которые так свирепо набрасывались и на него самого, и на Адамовича, иногда и на Гиппиус с Мережковским, и на других авторов русского Парижа. К тому же в этом «Привете читателя» не столь уж трудно заметить попытку воспроизведения не стиля, конечно, Кондратьева, но присущей ему манеры мемуариста, отразившей ту особенность его характера, которую В. Зоргенфрей определил словами «благодарный не без лукавства»⁴⁴. Камушек второй, однако, не долетел, или мы о произведенном им эффекте не знаем ничего.

Одним словом, деятельность газеты «За свободу!», постоянно бывшей в поле зрения парижских писателей, на протяжении довольно продолжительного времени воспринималась

как весьма существенная для всей картины состояния не только прессы, но и умов в русской эмиграции. Именно поэтому она заинтересованно оценивалась такими активными участниками литературного процесса (и нередко — объектами критики варшавян), как Мережковские, Адамович, Георгий Иванов.

Еще в 1924 году Б.В. Савинков и А.В. Амфитеатров (пожалуй, с некоторым преувеличением, но не без оснований) сообщали друг другу: «"Свобода" в Париже — мечтание. Для этого надо не только кланчить, но и выкланчить <...> Наша газеточка серенькая, но в России читается нарасхват. В этом-то ее и цена»⁴⁵, — на что Амфитеатров вторил: «Арцыбашев для "За свободу" — драгоценность. Благодаря его нахрапу газета проломила брешь берлинского и парижского бойкота чрез замалчивание. Так орет, что не услышать и мимо пройти, не ответив, нельзя»⁴⁶.

Впрочем, для определенных кругов «За свободу!» надолго осталась газетой неупоминаемой. В том самом интересующем нас 1927 году М. Алданов получил от А.В. Амфитеатрова вырезки из газеты с положительными рецензиями на свои произведения. Исполняя самим на себя принятую обязанность благодарить за рецензии, он раз за разом пишет Амфитеатрову, однако не упускает случая подчеркнуть: «...я не получаю ни "За Свободу", ни "Руля"». А когда в руки ему попадают не просто вырезки, а цельные номера, он деликатно обходит вопрос о газете и ее политическом направлении, реагируя только на письма самого Амфитеатрова⁴⁷.

И здесь, вероятно, было бы перспективно сопоставление позиции «За свободу!» с позициями прибалтийских газет. Конечно, невозможно было себе представить, чтобы нередко дававшая свои статьи в газету «Сегодня» З. Гиппиус где-нибудь печатно выступила с ее критикой, но письма сохранили чрезвычайно резкую оценку того, как она характеризовала газету в 1930 году: «Читали ли вы Спаржины упражнения насчет всех нас в *Сегодня*? Наверно нет, да и я, к сожалению, пропустила; уж очень трудно каждый день развертывать эту адскую газету, иные номера так и выбрасываются»⁴⁸. В то же время, при всем критическом отношении к «За свободу!», газета читалась, статьи вырезались, хранились, пересылались друг другу. Как мне кажется, именно это определяло позицию достаточно широкого круга парижской эмиграции по отношению к печати стран-лимитрофов. Открытое противостояние большевикам, пусть даже такое, с оттенками которого невозможно было согласиться и необходимо было по-

лемизировать, воспринималось гораздо положительнее, чем стремление к уравниловке и относительной примирительности, проистекавшим из общего курса правительств прибалтийских стран.

2. ГОДЫ 1928—1929. КУЛЬТУРА И ПОЛИТИКА

То сохранение собственного лица, за которое газету ценили даже ее противники, требовало от редакции, и прежде всего от ведущих публицистов газеты, умения соотносить свою линию поведения с текущей политикой Польского государства. Одновременно нельзя было не считаться с тем, что в самом образованном и симпатизирующем России польском обществе чрезвычайно сильны были настроения, подобные тем, которые были выражены в «Открытом письме проф. Мариана Здзеховского на имя Д.В. Философова». Письмо это тесно связано с только что проведенной газетой анкетой о польско-русских отношениях (одновременно в плане как историческом, так и современном, то есть не только о польско-русских, но и о польско-советских). Позволим себе процитировать этот весьма выразительный текст:

«Несмотря на мои дружеские связи со многими из лучших русских людей и на испытанное мною глубокое и благотворное влияние величайших русских писателей — назову их по имени: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Герцен, Тургенев, Ал.К. Толстой, Лев Толстой, Вл. Соловьев, Б.Н. Чичерин, кн. Евг. Трубецкой, — несмотря на то, что я был основателем и руководителем «Славянского Клуба» в Кракове, одной из целей которого было сближение польского общества с оппозиционной, либеральной и благожелательно к нам относившейся Россией, я с первых дней войны <...> стал на стороне центральных держав, и в этом направлении я писал и, по мере возможности, действовал <...> для меня не было сомнения в том, что предполагаемое в случае победы объединение всех польских земель под скипетром русского царя будет *finis Poloniae* в полном смысле слова, <...> был бы уничтожен последний уголок, где, благодаря великодушной политике императора Франца-Иосифа свободно процветала польская речь, польская культура. <...> Примирение между Польшей и Россией немыслимо. История обрекла наши народы на вечную вражду. Даже общий интерес не в состоянии их сблизить» — и т.д. (14 ноября 1928 г.). Подчеркнем, что это гово-

рит один из тех польских культурных и общественных деятелей, которые на протяжении большей части своей жизни поддерживали самую активную связь с Россией, и русские отношения Здзеховского представляют собою интереснейшую научную проблему.

И в этом сложнейшем конгломерате метафизических, историософских, религиозных — и одновременно конкретных политических, социальных, военных, экономических вопросов должна была существовать газета, предназначавшая себя не для развлечения и нейтральной информации своих читателей, а для внутренней ориентации в жизни той страны, которая отныне стала местом их постоянного обитания.

Естественно, что трудности газеты выявлялись прежде всего в ситуациях, когда нужно было каким-то образом объяснить действия польского правительства, кажущиеся редакторам неверными, разрушающими даже ту сравнительно неглубоко залегающую почву, на которой можно было находить общий язык.

Проиллюстрируем сказанное двумя примерами — из сфер внешней и внутренней политики Польского государства.

Первый (хотя хронологически более поздний) пример относится к 1929 году, когда 7 марта было опубликовано сообщение: «VIII уголовное отделение Варшавского уголовного суда прислало нам для опубликования выписку из журнала распорядительного заседания суда от 28-го февраля с.г. следующего содержания:

“Ввиду признаков преступления, предусмотренного 535 ст. Угол. улож. и 3 п. статьи распоряжения Президента Республики от 10 мая 1927 года <...> выразившегося в статье под названием ‘Мистер Пиквик — Литвинов’, помещенной в № 48 газеты ‘За Свободу!’, конфискацию указанного номера <...> утвердить, распространение газеты с указанной статьей воспретить и переписку возвратить прокурору Варшавского окружного суда”».

Упомянутая статья, принадлежащая перу Д.В. Философова, вовсе не была посвящена прямой критике польского правительства, подписавшего «протокол Литвинова» о развитии торговых связей между СССР и Польшей, а критиковала посвященную этому эпизоду статью в польской газете, где Литвинов был представлен в виде добродушного мистера Пиквика, самим своим добродушием вселяющего уверенность в том, что протокол и на самом деле будет выполняться. Исходя из давней убежденности, что никакие переговоры и договоры с большевиками не могут иметь смысла, так как

последние всегда нарушат любые взятые на себя обязательства (эта позиция с предельной ясностью была, между прочим, выражена в статьях З.Н. Гиппиус польской эпохи ее жизни), Философов и здесь пытался дать понять: каким бы добродушным ни казался Литвинов, нельзя поддаваться иллюзиям. Но в данный момент это вступало в противоречие с направлением, определенным польской стороной, и потому номер газеты был конфискован и прочее.

Характерно, что решение, сколько мы знаем, никак не было оспорено ни в печатной форме, ни в суде. Очевидно, газета признала свое тактическое поражение, удовлетворившись эффектом притягательности запретного плода.

Второй пример относится к августу—сентябрю 1928 года, когда было принято и проводилось в жизнь решение о высылке из Польши значительного количества русских эмигрантов, сопровождавшейся обысками и арестами. В этом случае противостояние официальной правительственной линии было организовано по линии отстаивания идеалов демократического общества и убеждения в личной полезности того или иного из высылаемых. Так, 12 сентября более известный как поэт В. Бранд поместил статью под характерным названием «Я не знаю, зачем и кому это нужно (Из песни “На смерть Александровских юнкеров”⁴⁹)», где писал: «Сегодня выехал в Чехию через Львов высланный из пределов государства А.В. Феодоров — один из честнейших и благороднейших людей, которых мне приходилось встречать в жизни. <...>

Невольно задаешь себе вопрос: кому приносит пользу высылка таких достойных людей, боровшихся с оружием в руках против коммунистов за свободу Польши?

— Польше?

— Нет.

Только тем, кто теперь сможет свободнее забивать мозги нашей молодежи антигосударственной агитацией, тем, на чьей дороге стоял Феодоров, постоянный и верный боец против коммунизма».

Стремившийся от аргументов *ad hominem* перейти к более общим, Д.Ф. Философов опубликовал несколько статей, касающихся этой высылки, где попытался собрать аргументы, которыми можно было бы воспользоваться в отстаивании права русских эмигрантов на свое существование в Польше не только как полностью отрезанной от политики массы, но и как вполне активных деятелей. В статье, озаглавленной «В нетях», он задается вопросом: «...что могли бы сделать мы, эмигранты, для того, чтобы разредить ту невыносимо-удуш-

ливую атмосферу, в которой мы очутились?» — и пытается отвечать на свой вопрос такими рассуждениями: «Причина той неизвестности, в которой мы пребываем, зависит во многом от того, что до сих пор административные власти не опубликовали списка подлежащих высылке, а также не сообщили индивидуальных причин этой репрессивной меры <...> Эмигрантские организации должны произвести собственными силами по возможности точный учет выселенных и даже дать хотя бы самые краткие сведения о каждом выселяемом. <...> Кто не помнит работы политического “Красного Креста” при царском режиме и в первый год большевической тирании? <...> Такой политический “Красный Крест” должен функционировать и в эмиграции. Если он “до последнего издыхания” функционировал при большевизмом режиме, то тем более он должен функционировать в европейских государствах. <...> Даже эта скромная, легальная, лояльная и т.д. работа покажет, что русские люди в Польше не пыль, что они имеют над собою хоть какую-нибудь опеку» (11 сентября 1928 г.).

А через четыре дня, откликаясь на обыск в варшавском книжном магазине «Россики», Философов, казалось бы, полемизирует с рижской газетой «Сегодня», поместившей информацию об этом обыске; на самом же деле он дает своеобразную программу того, как следует себя вести в подобных ситуациях, когда известные в кругах эмиграции люди оказываются заподозрены в недозволенных контактах с большевиками (руководители «Россики» обвинялись в том, что магазин, являясь официальным представителем Госиздата в Польше, превратился в центр большевистской пропаганды). И снова эта программа сводится к соблюдению самых элементарных норм демократического общества: «...из этого отнюдь не следует, что оно (Русское национальное объединение. — Н.Б.) должно выносить свое запоздалое решение теперь, на основании газетной информации об обыске. Это было бы непростительной ошибкой, и мы надеемся, что РНО ее не совершит. Во-первых, надо выслушать самого г-на Серебренникова, а затем дожидаться судебного разбирательства его дела» (15 сентября 1928 г.).

Совершенно очевидно, что иная линия отстаивания интересов русских эмигрантов в подобной ситуации, когда решение о высылке было принято в высших сферах власти, была бы невозможной. Лишь спустя месяц после активного обсуждения проблемы газета нашла повод и способ более откровенно высказать свое истинное отношение к событиям.

На первой полосе под крупным заголовком «Почему высланы русские эмигранты?» «За свободу!» поместила материал, представленный редакционной врезкой: «Под вышеприведенным заголовком “Курьер Поранный” от 14 октября поместил корреспонденцию из Вильно, за подписью W.I. Мы приводим ниже перевод этой корреспонденции, оставляя ответственность за приводимые в ней сведения на ответственности “Курьера Поранного”», — и далее следуют различные сведения, смысл которых вкратце можно свести к подзаголовку всего этого материала: «Сенсационные разоблачения об интригах немцев и русских монархистов в контакте с агентами Г.П.У.» (16 октября 1928 г.). И сама абсурдность этих обвинений, и небольшие редакционные комментарии — от вопросительного знака в скобках после сомнительного утверждения до примечания редакции в конце всего этого материала — свидетельствуют именно о том, что газета считает обвинения, голословно предъявленные высланным, абсолютно необоснованными. Недаром в следующих номерах газеты не было ни малейшей реакции на сенсационные разоблачения, — они были использованы лишь как способ высказать свое мнение, иронически остранив недостоверную публикацию в польской печати.

Вместе с тем естественное общее поле у русских эмигрантов и польских властей было. Им являлась убежденность в активнейшей разведывательной, пропагандистской, провокационной и террористической деятельности, которую ведут советские — как теперь принято говорить — спецслужбы одновременно и против Польши, и против русской диаспоры в стране. Признавая справедливость этих взглядов, нельзя не сказать, что подобная убежденность влекла за собою существенное последствие: вся редакция газеты и во второй половине 1920-х годов была убеждена, что единственным способом освобождения населения СССР от власти большевиков может являться интервенция. Это было сформулировано еще в 1920—1921 годах в газете «Свобода», где подобные заявления были неизменной составной частью всей редакционной политики⁵⁰. В «За свободу!» интересующего нас времени основное внимание уделялось лишь террору на территории СССР, реальному и воображаемому: покушениям на партийных, советских и чекистских руководителей газета постоянно уделяла немало внимания. Взрыв на Лубянке, покушение на Ягоду, воспоминания о процессе Коверды были в центре внимания газеты. Этим объясняется и совершенно справедливое убеждение в том, что большинство политических про-

цессов в СССР является сфабрикованным (как, например, дело Промпартии, сведения о котором долгое время занимали места на первых полосах).

Однако понятная подозрительность по отношению к любой информации, сообщаемой советскими газетами, время от времени приводила к характерным казусам. Позволим себе остановиться лишь на одном из них. 31 июля 1928 года в газете была напечатана статья А.М. Хирьякова «Заговор массонов <так!>», в которой излагался фельетон «какого-то Тура»⁵¹, посвященный деятельности разного рода организаций, разоблачавшихся большевиками как контрреволюционные. Мнение варшавского журналиста вполне недвусмысленно: «...во всем изложении большевицкого газетчика чувствуется такой нестерпимый букет третьестепенных бульварных романов, что при чтении этого фельетона является <так!> только одни недоуменные вопросы:

— А где в этой лжи скрыто зерно правды? Есть тут хоть крупинка истины? На чем основан весь этот клубок лжи, клеветы и выдумки? <...> И такая невероятная галиматья помещается в официальном органе. Чувствуешь себя не то перенесенным в мрачайшую эпоху средневековья, не то просто в сумасшедшем доме. Черт знает что такое!»

Но вот на чем основана так возмущившая автора статья: «Оказывается <...> что в Ленинграде существовала массонская организация. В нее входили разнообразные доктора богословия, кантианцы, доценты христианской экзегетики, спившиеся актеры, расстриги, гвардейские поручики, потомственные черносотенцы, кокаинисты и эфироманы. В многочисленных ложах этого ордена, носивших пышные названия “Дельфина”, “Цветущей акации”, “Пылающего льва”, вершились спиритические сеансы, астральные собеседования и изрядный блуд. <...> Здесь хулили советскую власть, говорили об антихристе, обсуждали вопросы советской экономики и пытались втянуть в свои ряды членов партии. <...> Во главе этой организации, по словам “Известий”, стоял “магистр иллюзорных наук” итальянской Академии Астромов-Кириченко-Ватсон. Помощником Астромова являлся некто Гредингер, — дворянин, пролезший в члены партии и работавший помощником прокурора ленинградского военного округа. Он уверял, что живет уже тысячу лет, был розенкрейцером и любовником Екатерины II. Немалую роль в ордене играл и шестидесятилетний Оттон Мебес, автор оккультных романов и владелец самой крупной коллекции порнографических открыток в мире...»

Второй пример абсурдности ГПУ и «Известий» следует непосредственно далее: «Чрезвычайно характерной для тупика, в который зашла некоторая часть российской интеллигенции <...> является и антисоветская организация, носившая наименование “Космическая академия наук”. Вы не слышали о такой? Между тем в этой академии все обстояло совсем как в настоящей Академии Наук. Здесь имелся президент, непреременный секретарь, несколько десятков академиков, конференц-зал. Правда, кафедры, числившиеся в Космической академии, несколько отличались от принятых кафедр Академии Наук. Из них можем назвать кафедру православной апологетики, кафедру старой русской орфографии, а также другие чисто “научные” кафедры».

Нам трудно сказать, существовали ли другие организации, названные в статье братьев Тур — «Голубой интернационал» (то есть объединявший людей «голубой крови») или «Эзотерическое братство истинного служения», но и масоны (точнее, мартинисты) и «Космическая академия наук» совершенно определенно существовали. О них сохранились не только документы в архивах тайной полиции, частично обнародованные⁵², но и воспоминания Д.С. Лихачева, бывшего членом Космической академии наук и одним из докладчиков⁵³, а также свидетельства хранителей оккультного предания⁵⁴.

Совершенно справедливо иронизируя по поводу абсурдных обвинений типа: «Русские масоны имели связь с фашистскими организациями Италии, американским Ку-Клукс-Кланом и английскими масонскими лигами. Они вели переписку с Ватиканом, получая инструкции от кардиналов. Отечественных масонов субсидировали Генри Форд, Рокфеллер и Гульд. Это немного напоминает разговоры Ноздрева о Чичикове: в одной куче и Ватикан, и масоны, и Ку-Клукс-Клан, и Генри Форд, и прочие американские миллиардеры. А где же тибетский Далай-Лама? А почему не участвуют иезуиты? А Чемберлен-то? Чемберлен? Почему обошли Чемберлена?» — автор статьи, что называется, с водой выплескивает и ребенка.

Надежда возлагалась лишь на организацию вооруженного сопротивления власти, а никак не различных форм интеллектуального и духовного противостояния. С этим связано и открытое осуждение не только указа заместителя патриаршего местоблюстителя (митрополита, впоследствии патриарха Сергия) и временного при нем патриаршего священного синода, а также архиерейского послания митрополита Евлогия, несмотря на заявления такого рода, как сделанное Филосовым: «О том, что он (митр. Сергей. — Н.Б.) делает в Рос-

сии, не хотелось бы судить. Ему виднее. Хочу верить, что он действует мудро, сообразуясь с обстановкой»⁵⁵.

Одним словом, основную политическую ориентацию интересующей нас газеты можно было бы определить как попытки отстаивания уже давно определившейся линии, связанной как с надеждами на относительно скорую ликвидацию большевистского строя внешними силами, так и с опасениями, что, как писал Философов, «спокойное развитие польской государственности, по нашему глубокому убеждению, невозможно при наличии восточного соседа, совершенно безответственного в своих действиях, притом соседа, с которым имеется общая граница в 1200 километров»⁵⁶. Эти надежды далеко не всегда, как мы видели, совпадали с сиюминутными и даже со стратегическими планами польского правительства, что вынуждало газету искать возможностей демонстрации максимальной лояльности по отношению к противившей русских эмигрантов стране.

В значительной степени эта задача возлагалась на литературный (и даже несколько шире — культурный) отдел, который на протяжении долгого времени удавалось поддерживать на весьма высоком уровне. Среди наиболее интересных авторов литературных произведений, мемуаров, эссеистики в газете этого времени — М.П. Арцыбашев, А.В. Амфитеатров, Д.В. Философов, З.Н. Гиппиус, А.А. Кондратьев, Игорь Северянин, К.Д. Бальмонт. В материалах, которые они печатали в литературном приложении, а иногда и в основном тексте газеты, вполне отчетливо просматривалась ориентация в первую очередь на представление заинтересовавших издателей явлений польской культуры. Очень выразительный пример: 12 апреля 1928 года Философов печатает статью «О зверином сердце», посвященную книге Юлиана Эйсмонда «W Puszczy», а буквально на следующий день, 13 апреля, появляется рассказ Эйсмонда «Любовь и смерть» в переводе весьма авторитетного для того времени К. Бальмонта⁵⁷.

Приведем лишь краткую хронику материалов о польской культуре из раздела «Литературное приложение» за вторую половину 1928 года: 15 июля Л. Козловский и А. Хирьяков рецензируют «Книгу смиренных» Каспровича в переводе Бальмонта; 22 июля С.Ю. Кулаковский публикует статью «Разум сердца (новеллы и рассказы Софии Налковской)»; 26 августа появляется его же статья «Радость земли (Лирика Казимира Вежинского)»; 17 октября — беседа польского журналиста с Д.С. Мережковским; в юбилейном номере от 11 ноября напечатана пятая глава из «Анхелли» Ю. Словацкого и т.д.

С особенной полнотой эта тенденция выявилась с того времени, как в начале 1929 года особое литературное приложение было упразднено и материалы о польской культуре влились в общую, не специализированную структуру газеты. Отметим здесь систематические публикации театральных обзоров, принадлежавших перу прежде весьма политически ангажированного Евгения Шевченко. В этих обзорах речь шла в первую очередь о постановках польских пьес (единственное исключение за первую половину 1929 года — рецензия на «Трехгрошовую оперу» Брехта—Вайля, поставленную в Варшаве⁵⁸) с оценками не только постановки и исполнения, но и литературного их качества.

Таким образом, достаточно острую социальную, политическую и конфессиональную проблематику газета стремилась уравнивать «наведением мостов» в сфере культуры, причем касалось это не только собственно русских и польских проблем. Так, специальную большую статью Философов посвящает религиозному концерту в Варшавской синагоге⁵⁹, так или иначе затрагиваются проблемы украинской и белорусской культур в польском обществе.

Но вместе с тем совершенно очевидно, что и в сфере культуры, а особенно в мемуарных повествованиях, далеко не все обстояло так идиллически. Внешне погруженные в ход исторических событий авторы так или иначе проецировали свои тексты на современность. И рассказывая о ярославском восстании 1918 года, и вспоминая события вокруг убийства императора, и описывая подпольные организации первых послереволюционных лет, авторы статей так или иначе формировали устойчивое впечатление о сущности советского режима и облике его главных деятелей. Показательны в этом отношении две статьи, посвященные смерти Николая Дмитриевича Соколова, одного из авторов знаменитого «Приказа № 1», — первая написана Философовым, вторая — Гиппиус. Даже начала этих текстов поразительно совпадают: «В глуши Тешинской Силезии, у самого подножия Бескид узнал я о смерти Н.Д. Соколова...» (Философов) — «Странно как-то вспоминать мне об умершем Н.Д. Соколове — здесь, в полуразрушенном замке XVI века, среди острых вершин и кручей Альп» (Гиппиус). И далее повествование, ориентированное на сугубую мемуарность и даже документальность (Гиппиус цитирует свой дневник, причем в одной из записей фиксируется рассказ Философова, тем самым и его статья своеобразно верифицируется), развивается по очень сходному пути: оба автора настаивают на том, что Соколов был тем типичным образцом интеллигента, который, сохранив

«глаза лани» (название статьи Гиппиус), тем не менее идет в услужение к большевикам.

«Интеллигентство» имеет роковое свойство стирать из характерных русских черт только одну: именно способность к раскаянию. И однако в Соколове стереть ее окончательно не могло. <...> Он умер, но осталось много живых, ему подобных. И о них забывать нельзя, потому что они продолжают дела и делишки маленького интеллигента с протоиерейской бородкой, не имея притом даже бедного его оправдания — «глаз лани» (26 августа 1928 г.).

Не будем здесь рассматривать, насколько такие проекции истории на современность давали возможность понять природу происходивших в то время в СССР изменений национального характера; нам сейчас важно указать, что газета стремилась именно к такому построению своего целостного текста.

Приведем последний пример, касающийся уже проблем более общего характера и как будто не слишком связанный с конкретными событиями современности.

16 апреля 1929 года в «За свободу!» была напечатана статья Д. Философова, приводимая в приложении. Обратив на этот текст особое внимание читателей, позволим себе прокомментировать его.

Прежде всего, одна из пикантностей этого текста состоит в том, что en regard было напечатано объявление:

КНИГИ ПО ТЕОСОФИИ

Теософические журналы

Требуите каталоги

Книжный Склад «ЗА СВОБОДУ!»

Но и не только в этом, конечно, дело. Прежде всего — несколько комментариев чисто исторических. Встреча, о которой идет речь в мемуаре, состоялась не в 1907 или 1908 году, как пишет Философов, а в середине мая 1906 года: Р. Штейнер приехал в Париж и поселился на rue Рэнуар, 5, 17 мая по новому стилю. 27 мая М. Волошин приглашал Александра Бенуа на его лекцию, долженствовавшую состояться на следующий день⁶⁰. Возможно, это именно то самое действие, которое и описано в мемуаре Философова. Напомним также, что одна из встреч и резко полемических дискуссий Мережковских со Штейнером описана М.В. Сабашниковой в известных ее воспоминаниях «Зеленая змея»⁶¹. Теософский конгресс проходил с 3 по 5 июня, после него Штейнер продолжал читать лекции, но это нас уже мало интересует. Следует отметить, что Андрея Белого на этих лекциях не было:

он в это время находился в России и познакомился со Штейнером лишь шесть лет спустя, в мае 1912 года⁶².

Таким образом, для истории восприятия идей Штейнера в России эти воспоминания представляют немаловажный интерес, поскольку дают дополнительное свидетельство с иной, нештейнерианской стороны об отношении важнейшей для истории русского нового религиозного сознания группы деятелей к теософии вообще и к ее изводу, представленному Штейнером⁶³. Позднее это отношение было оформлено в виде записи выступления Мережковского на дискуссии 24 ноября 1909 года в Религиозно-философском обществе по докладу руководительницы Русского теософического общества А.А. Каменской (в качестве курьеза отметим, что ее псевдоним — Alba, то есть позволяет и ее включить в круг насмешек Философова)⁶⁴.

Но для нас сейчас, как кажется, существеннее подчеркнуть, что статья Философова представляет собою очевидное продолжение и развитие размышлений Мережковского (и — шире — всей близкой ему группы) о природе европейского среднего человека; взгляды эти нашли наиболее оформившееся и имевшее общественный успех (временами граничивший со скандалом) выражение в статье «Грядущий Хам». Философов выбирает в качестве объекта для критики то понимание мистических проблем, которое сложилось в одном из авторитетных как для Европы, так и для России обществ, — не случайно он вспоминает здесь и Волошина, и Андрея Белого. Схематизм построенный Штейнера, уверенного в возможности полного и окончательного постижения мира, модность салонной книги Шюре, а следом — и всего международного Теософического общества подвергаются сомнению на основании вроде бы случайной сцены. Но сцена эта выявляет, с точки зрения автора, основной порок не только этих построений, но и всей современной Европы: примат материального над духовным, отсутствие подлинно мистического начала не только в повседневной жизни, но и в специально отведенных для этого областях, неспособность понять и оценить подлинно насыщенную мистическую жизнь иных наций. И не раз повторенные слова «варварство», «варвары» обретают в его тексте двунаправленный смысл, подчеркивая как естественность и органичность «русской души», так и неспособность понять и оценить ее со стороны людей современной европейской культуры. Думается, не будет особой натяжкой сказать, что и в польской действительности конца 1920-х годов Философов как самый яркий публицист газеты «За свободу!», а за ним и вся газета также продолжали отстаивать необходимость сохранения этих качеств. Тем и определяется значимость их деятельности.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Д.В. ФИЛОСОФОВ

По поводу: Эдуард Шюрэ, его
жена и сифон содовой воды

10 апреля, на 88-м году жизни скончался Эдуард Шюрэ.

Грешным делом, я думал, что он умер уже давно, а потому сообщение об его смерти меня как-то удивило.

О Шюрэ будет написано много некрологов. Человек он был известный и в свое время, лет тридцать—сорок тому назад, и довольно модный, особенно в теософских кругах.

Книга Шюрэ «Великие посвященные» пользовалась большим успехом и была переведена на русский язык.

В этой книге Шюрэ дает «духовные» биографии Моисея, Платона, Пифагора, Орфея, Будды и т.д. Все это в очень популярной, даже салонной форме, по рецептам модной тогда теософии. Много было у него и других книг, вероятно, столь же популярных и столь же малосерьезных. Милый и симпатичный старик не отличался глубиной мысли и не принадлежал к числу подлинно посвященных, о которых писал, хотя и пребывал в этой иллюзии.

*

Но не о книгах Шюрэ собираюсь я писать. Известие об его кончине, по некоторой ассоциации, вызвало во мне одно воспоминание, о котором я и хочу поделиться с читателями <так!>.

Дело было так.

В 1907 или 1908 году в Париже состоялся конгресс теософов. Тогда еще Рудольф Штейнер не откололся от них и дружил с Анни Безант. Раскол произошел позднее, на конгрессе в Кельне, из-за Кришна-Мурти, которого Рудольф Штейнер не признал новым воплощением бога и, кажется, даже не причислял к сонму «великих посвященных».

В сопровождении «жен-мироносиц» Штейнер приехал в Париж несколько ранее конгресса и стал читать лекции «для избранных». Поселился он в маленьком особнячке на rue Raupouard. (Очень замечательная, старенькая улица в Пасси. На этой улице жили Франклин, Бальзак, Метерлинк и, вероятно, многие другие знаменитости).

Почему-то Штейнер тогда интересовался Россией, славянством и пытался привлечь русских людей на свои лекции.

Особенно хотелось ему познакомиться с Мережковским.

Одна милая русская женщина, Маргарита Сабашникова (она была замужем за Максимилианом Волошиным, небезызвестным русским поэтом), увлекалась тогда оккультизмом. Через Волошиных Штейнер и пригласил на свои лекции Мережковского, Гиппиус, Александра Бенуа, Минского и, кажется, Андрея Белого, который впоследствии стал ярким штейнерианцем. Был в числе приглашенных и я.

Когда-нибудь следовало бы подробно рассказать о «романе» Штейнера с Мережковским и о том, как Мережковский со свойственной «варварам-славянам» резкостью отчитал самовлюбленного Штейнера.

Но сейчас ведь идет речь о Шюрэ!

Итак, мы пошли гурьбой к Штейнеру, в маленький особняк на рю Рэнуар. Дело было в июне, жара адова. Несмотря на то, что собеседование состоялось днем, окна в маленьком, пыльном и обшарпанном салоне были завешены и горело электричество. Встретила нас одна из жен-мироносиц, кажется, гр. Калькрейт, и молча, чрезвычайно торжественно повела «к учителю».

Лекция была очень интересна и поучительна. Штейнер, с самым серьезным видом, поучал нас о том, что именно делают растения, когда мы спим, и вообще как обстоят дела в мироздании. Он знал все подробности вселенского хозяйства, и дольней лозы прозябание, и гад морских подводный ход.

Но все на свете, по счастью, кончается, кончился и доклад Штейнера. Вот тогда-то и произошло знакомство с милым Шюрэ и его почтенной супругой. Было ему тогда лет под семьдесят. Он величал Мережковского «шер-мэтр», на что тот отвечал ему подобным же образом.

Мы вышли на улицу вслед за «мэтрами», радуясь солнечному свету и вольному воздуху. Кажется, даже сам Шюрэ испытывал это чувство приятного освобождения. За жену его я ручаюсь. Почтенная дама в белом полотняном платье обмахивалась платком и предложила присесть на террасе ближайшего кафэ, чтобы «отойти» и выпить что-нибудь прохладительное. Кстати, и «шер-мэтры» могли бы побеседовать о материях выпретенных.

*

Домик, где вещал Штейнер, находился неподалеку от шумного перекрестка, где начинается Пасси. Налево от перекрестка станция трамвая, направо — станция мэтро, кото-

рый <так!>, вынырнув из-под пригорка Трокадеро, мчится через Сену по высокому мосту. Прямо — свежий, зеленый бульвар через парк, расположенный под ногами безобразного дворца Трокадеро, этого наследия одной из всемирных выставок. Спину к нам две почти параллельные улицы: Рэнуар, узкая, тихая, почти без панелей, и рю де Пасси, широкая, деловая. Сплошь — мясные, зеленные, рыбные. Товар, как везде во Франции, вывален на улицу. Сотни выщипанных кур и уток с обвязанными головами, вонючие, но сколь вкусные сыры, ягоды, апельсины. Благовоние лимонов, земляники сливается с трупным запахом рыбы.

И все спешат, всем как-то некогда. Правда, не так, как теперь, после войны.

Обаяние парижских «кафэ» в том и состоит, что они как бы борются со спешкой и говорят мгновению «остановись!» не потому, что оно прекрасно, т.е. не по рецепту д-ра Фауста, а потому, что постоянная спешка не может не вызвать порою реакции медлительности. Особенно привлекательны террасы тех кафэ, что расположены в наиболее бойких местах города. Тут же, на улице, в самой гуще человеческой суетолоки выставлены столики и сидят люди, перешедшие из состояния суетливого действия в состояние праздного созерцания. Немного очухавшись, они рысью бегут на станцию мэтро, а на смену им приходят другие, жмурясь от солнца. Их только что выбросил на поверхность земли подземный поезд мэтро.

*

У нас тоже было чувство, что мы вышли на свет Божий из каких-то подземелий. Перед глазами еще маячила длинная, худая фигура бритого Штейнера. Слышался его вкрадчивый голос, виделся какой-то неестественный блеск его глаз. После полутемного, пыльного салона, тусклых электрических лампочек, умственных прогулок по всему мирозданию живая, глупая суета парижских улиц казалась мудрой, солнце — милым и близким, а содовая сода с черносмородиновым соком — верхом блаженства.

Милый, незлобный Шюрэ чем-то донимал скучающего Мережковского, а Гиппиус старалась вести с г-жей Шюрэ те банальные (хотя и отдохновенные) разговоры, которые во Франции считаются обязательными в кругах добродетельной буржуазии.

Г-жа Шюрэ начала приходить в себя, пот уже не лился по ее престарелому челу. Она не вникала в беседу своего мужа

со «знаменитым» русским писателем. Это не ее, дамское, дело. Она тихо радовалась, что слава немца Штейнера не затмила в глазах Мережковского славы ее мужа.

Все шло как следует, по-хорошему.

Не учтен был только один очень важный фактор — русское «варварство».

Александру Бенуа показалось, что в его высоком стакане с ножкою слишком много ягодного сока и мало содовой воды. Он потянулся за сифоном и, беседуя с Волошиным, начал небрежно нажимать ручку сифона. В качестве «варвара» он совершенно забыл, что сифон требует очень бережного с собой обращения, что сифон вообще существо капризное. Иногда из него ничего не выцедишь. Трясешь его, трясешь, а он бастует. Иногда, наоборот, чуть тронешь, а он тебя обольет. Случилось последнее. Поток газовой воды хлынул в стакан Шуры Бенуа точно из пожарной кишки. Беда, в конце концов, была бы не очень большой, если бы жертвой сифона сделался сам Бенуа. Но увы! жертвой сифонного каприза сделалось белое платье г-жи Шюрэ.

В мгновение ока оно покрылось замысловатыми розовыми пятнами окрашенной ягодным соком воды.

Произошло общее замешательство.

Шер-мэтры вскочили, г-жа Шюрэ от гнева изменилась в лице. Она сразу почувствовала, что из почтенной матроны она превратилась во всеобщее посмеище. Бенуа ринулся к ней на помощь и стал вытирать ее белое платье своим носовым платком подозрительной чистоты. От воспоминаний о «великом посвященном» Штейнере не осталось и следа. Тайны мироздания перестали интересовать решительно всех. Капризный сифон оказался сильнее Пифагора, Орфея и Будды.

Спас положение незлобивый Шюрэ. Он один не забыл своего Орфея и очень быстро укротил гнев своей престарелой Эвридики. Супруги встали, милостиво простились с варварами и мужественно направились к трамваю...

*

Пустяк, о котором, пожалуй, не стоило бы рассказывать. Но этот пустяк определил «навек» мое отношение к «маститому» Шюрэ и к его популярным книгам. История с сифоном победила интерес к тайнам Пифагора.

Через несколько времени я увидел Шюрэ за председательским столом теософского конгресса, почти рядом с самой Анни Безант. Почтенная руководительница теософского об-

щества, духовная мать Кришна-Мурти, как всем известно, всегда ходит в белых платьях. Зимой и летом одним цветом.

С «высоты трибуны» она говорит что-то очень возвышенное и хорошее. Откуда-то сверху отвечают ей ангельские голоса хора, Шюрэ с благоговением смотрит на теософскую пророчицу, а я вижу не белоснежное платье Анни Безант, а облитое сифоном платье г-жи Шюрэ. Вся магия Анни Безант для меня пропала!

Если Наполеон проиграл какое-то сражение из-за насморка, то я не прельстился, может быть, теософией из-за шалунна-сифона. Так житейские мелочи меняют биографию не только Наполеона, но и простых смертных...

НЕСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНИЙ ПО ПОВОДУ ДВУХ ДАТ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Эта статья не претендует ни на создание особой концепции истории советской литературы, ни на особую научную новизну. Все факты, которые будут здесь упомянуты, общеизвестны, однако из их сочетания, как представляется, можно сделать немаловажные выводы для создания научной истории литературы этого периода, что и является одной из наиболее насущных задач нынешних исследователей.

Начнем с даты более поздней и попытаемся дать ответ на вопрос: что следует считать концом эпохи 1920-х годов? Обычный ответ сводится к называнию какого-либо года в интервале между 1929 и 1934 годами. Традиционный советский принцип хронологического членения истории литературы выдвигает на первый план 1934 год как год первого съезда писателей. Вдогонку к нему называется и 1932 год, когда появилось постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций». В переосмысленном виде эти же даты фигурируют и во многих современных концептуальных построениях с противоположной оценочной характеристикой — как окончательная, идеологически и организационно оформленная ликвидация хоть сколько-нибудь свободной литературы.

Однако в последнее время все чаще и чаще в качестве исторического рубежа фигурирует 1929 год, известный по сталинским указаниям как «год великого перелома». Общеизвестно, что значил он в политической истории СССР. В литературе же он был ознаменован делом Пильняка и Замятина со всеми его последствиями¹. Вот лишь одна краткая и достаточно случайная цитата, принадлежащая в высшей степени авторитетному ученому и называющая эту дату как нечто само собою разумеющееся: «До катастрофы, вызванной началом единовластного правления Сталина (1929)...»² И в другой статье, написанной для задуманной Ф. Розинером «Энциклопедии

дии советской цивилизации», то есть предназначенной для максимально широкого взгляда на проблему, Вяч. Вс. Иванов говорит, явно имея в виду тот же 1929 год: «С концом нэпа требования ко всем писателям, включая и политически нейтральных — “попутчиков”, стали более жесткими. Если до этого от “попутчиков” требовалось не выступать против советской власти, то во время диктатуры Сталина стало обязательным хвалить ее и (как тогда говорилось) “лично товарища Сталина”. Менялись и стилистические требования»³.

Однако если мы присмотримся к периоду между 1929 и 1934 годами внимательнее, то обнаружим, что картина откровенно не подлежит однозначной оценке. В том же самом 1929 году, который полагается годом окончательной утраты литературой какой бы то ни было свободы, выходят «Столбцы» Н. Заболоцкого (единственная книга, изданная автором, входившим в группу «ОБЭРИУ»), «Форель разбивает лед» М. Кузмина, «Происхождение мастера» Андрея Платонова, в журналах печатаются «Усомнившийся Макар» того же Платонова и первая часть «Охранной грамоты» Б. Пастернака, — этот далеко не полный список демонстрирует, что и в страшный для всей страны год можно было увидеть в открытой советской печати произведения вполне «внесоветские», а то и явно антисоветские, особенно если стать на точку зрения современного читателя.

Мало того, можно было найти примеры и еще более поразительные. Описывая судьбу М.М. Бахтина, С.Г. Бочаров рассказывает: «...он был арестован 24 декабря 1928 г. и в январе 1929-го отпущен до суда домой и в больницу, <...> в июне, перед самым судом, вышла в свет книга о Достоевском, а осенью благожелательная статья Луначарского о книге уже приговоренного автора. <...> М.М. вспоминал 24.XI.1974, что следователь сказал его жене: “Пусть М.М. пишет, мы будем его печатать”, и немножко печатали: две статьи о Толстом в виде предисловий к томам собрания сочинений появились под его именем осенью 1930 г., когда автор пребывал уже далеко, в кустанайской ссылке...»⁴ Согласимся, что такая ситуация к середине 1930-х годов, особенно после развязанного вслед убийству Кирова террора, выглядела бы совершенно невозможной.

Можно, конечно, объяснить такой парадокс тем, что машина жестокой цензуры и репрессий еще не успела раскачаться и не набрала полного хода (хотя, если даже не выходить за пределы гуманитарной сферы, «Академическое дело» заставляет отнестись к этому предположению с большим сомнением).

Возьмем в качестве проверочного материала советскую подцензурную литературу 1931 года и увидим, что именно тогда появились «Художник неизвестен» В. Каверина⁵, «Впрок» А. Платонова⁶, вторая часть и отдельное издание «Охранной грамоты» Пастернака, «Армения» О. Мандельштама, макабрическая «Восковая персона» Ю. Тынянова, «Опыты соединения слов посредством ритма» и «Бамбочада» К. Вагинова... Опять-таки прервем этот заведомо неполный список.

Нечего и говорить, что большинство этих произведений подвергалось жестокой критике⁷, которая, однако, не влекла за собою тех последствий, которые даже в эти относительно «вегетарианские», по выражению А. Ахматовой, годы нередко достигали самых различных писателей, от А. Ганина до В. Силлова.

Мало того, упомянутое нами выше постановление ЦК было подавляющим большинством писателей воспринято как глоток освежающего воздуха. Достаточно сравнить общую атмосферу «Литературной газеты» до и после постановления, чтобы понять, насколько все изменилось. Буквально обжигавшие, подобно ударам кнута, статьи во мгновение ока сменились чуть ли не благодными панегириками тем, кого только что поносили. Почти полностью это же впечатление сохраняется, когда читаешь материалы первого пленума оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932 года)⁸. А за неделю до открытия этого пленума та же совершенно официальная «Литературная газета» напечатала страшный, тюремный «Ленинград» О. Мандельштама, которого чуть позже вполне хватило бы для лагерного срока (вспомним, что нисколько не более политически острый — намеренно говорим лишь о внешнем политическом смысле — «Волк», то есть «За гремучую доблесть грядущих веков...», вызвал такое внимание секретной полиции). Да и появление подборки стихотворений Мандельштама в июньском номере «Нового мира» также нельзя не связать с публикацией постановления.

Усугубляет остроту поставленных нами вопросов и то, что не только в литературе происходили сходные процессы. Напомним вкратце историю официального существования пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца», долгие годы находившейся под строжайшим цензурным запрещением и читавшейся публикой 1970-х годов как абсолютно убийственная для советской власти сатира. Пьеса была закончена в декабре 1928 года и тогда же передана Мейерхольду. Однако в сентябре 1930 года она была запрещена Главреперткомом и заслужила пусть не

в «Правде», а в «Вечерней Москве», но все же выразительную уже самим своим заглавием статью: «Попытка протащить реакционную пьесу. Антисоветское выступление в театре им. Мейерхольда». Однако в октябре 1931 года Станиславский пишет письмо Сталину и 9 ноября получает от него уклончивый («Ближайшие мои товарищи считают, что она <пьеса> пустовата и даже вредна»), но все же удовлетворительный для целей театра ответ: «...я не возражаю против того, чтобы дать театру сделать опыт и показать свое мастерство»⁹. Обратим внимание, что происходит это опять-таки в 1931 году, который уже ранее привлекал наше внимание. С 16 декабря 1931-го по 20 мая 1932 года пьеса репетируется во МХАТе, а уже с 29 мая возвращается в ГосТИМ. Вряд ли можно сомневаться, что возвращение пьесы из официально пользовавшегося льготами академического театра в театр Мейерхольда стало возможным именно и только в атмосфере эйфории после апрельского постановления. Число подобных фактов может без особого труда быть умножено.

Но означают ли они действительное намерение компартии смягчить обстановку в искусстве? У нас нет оснований подозревать это. Напротив, совершенно очевидно, что все эти изменения были лишь временной компенсацией за ужесточение в прочих областях жизни, да и в той же литературе дело обстояло далеко не столь оптимистично, как может это показаться по нашему изложению. Не слишком известно, что первым массовым собственно писательским делом было так называемое «дело детского сектора Госиздата», по которому арестовывались Д. Хармс, А. Введенский, А. Туфанов, И. Бахтерев, И. Андроников. Аресты были произведены в самом конце 1932 года, а постановление коллегии ОГПУ о высылке части арестованных было вынесено 23 марта 1932 года, то есть примерно за месяц до цековского решения¹⁰. Своим чередом идет секретная и строго секретная работа Главлита¹¹, внешним выражением которой оказывается обложенная партийным доверием критика. Последнее обстоятельство, на наш взгляд, определяет одну особенность эпохи, так как ответственность за окончательное подчинение литературы советской власти была передоверена тому, что можно было назвать «писательской общественностью», с радостью взявшей за дело. Растерявшиеся были бойцы РАППа и им подобные очень быстро вернулись в строй. Тот же самый пленум оргкомитета, который мы вспоминали добрым словом, в конце концов сорвался на ожесточенную травлю чем-то не угодившего собранию Сергея Клычкова. Покаявшиеся рап-

повцы моментально заняли председательские кресла в новой литературе, — да иначе и быть не могло. Только они были надлежащим образом приспособлены к литературно-политической деятельности, а Федину или Леонову еще предстояло учиться у них долгие годы, — что, впрочем, они успешно проделали, превратившись из серьезных писателей в высокопоставленных холуев.

Может быть, хуже всего было то, что в результате подобных зигзагов политики ВКП(б) у писателей создавалось впечатление возможности соединить свободу творчества со следованием партийной линии, определяемой на какой-то данный момент. С поразительной откровенностью говорил об этом Андрей Белый: «...обращение партии и ко мне обобществляет мой станок. Раз это так, я должен его передать государству во всех особенностях его тонкой структуры, я должен бороться за то, чтобы мой станок был в исправности, потому что испорченный станок есть вредительство: пусть бессознательное»¹². Ни тени сомнения в праве партии распоряжаться «станком», то есть творческой индивидуальностью автора, у Белого нет. А ведь это великий писатель Андрей Белый!¹³

На время прервем этот разговор, чтобы вкратце проследить аналогичный ход вещей применительно к другому примечательному событию из сферы взаимодействия литературы и политики советских времен — появлению резолюции ЦК «О политике партии в области художественной литературы» (1925). Конечно, и оно сопровождалось событиями самого разнообразного масштаба, но особо отметим несколько из них.

Так, в середине 1923 года выходит небольшая книжка под названием «Инструкция о пересмотре книжного состава библиотек к изъятию контрреволюционной и антихудожественной литературы». В известном очерке Вл. Ходасевича о Горьком выразительно описано, как остро среагировал тот на появление брошюрки, предписывавшей проводить чистки библиотек. И не только он один; в апреле 1924 года Крупская (бывшая основной пружиной действия в заботе о чистоте идейного облика читателя) была вынуждена печатно оправдываться и доказывать, что намерения-то были совсем неплохи, да вот получилось не так, как хотели.

В том же 1923 году Горький затевает в Берлине издание журнала «Беседа», предназначенного для распространения не только за границей, но и в СССР¹⁴. Специально ради этого журнал печатается по новой орфографии, от официальных лиц поступают обещания закупать для России немалое коли-

чество экземпляров, однако к лету 1924 года становится окончательно ясно, что Горького просто водят за нос и никто не допустит журнала в Россию¹⁵. Сходная судьба постигает и другое журнальное предприятие, также тесно связанное с Горьким, — журнал «Русский современник», выходявший уже в Петрограде/Ленинграде. Не утруждая читателей описанием истории его создания и запрещения, сошлемся на вполне обоснованное мнение С.Г. Бочарова: «...надо помнить, что означало закрытие “реакционнейшего”, как он был назван от имени “пролетписателей” в советской прессе, “Русского современника”. Это издание, собравшее лучшие литературные силы и покровительствуемое из Италии Горьким, было последней попыткой создания независимого журнала, свободного от политического давления. Конец “Русского современника” означал изменение условий существования литературы...»¹⁶ До самой своей смерти А. Ахматова была уверена, что после публикации ее «Новогодней баллады» (тогда еще не обладавшей заглавием) в первом номере «Русского современника» последовало специальное постановление ЦК. Вяч. Вс. Иванов, на статьи которого мы уже не раз ссылались как на пример авторитетных суждений, получивших широкое распространение, также писал об этом без тени сомнения: «В сопротивлении режиму всего устойчивее были главные поэты акмеизма. Гумилеву это стоило жизни, Ахматовой — двух постановлений ЦК (первое из них, принятое после опубликования “Новогодней баллады”, резко сократило ее возможности печататься»¹⁷. Несмотря на предпринятые поиски, такое постановление обнаружено не было, но тем не менее судьба журнала была печальна: в конце 1924 года он был закрыт, а А.Н. Тихонов посажен. Одним словом, как говорит М.О. Чудакова, «“Новый мир” появился в 1925 году, когда игра во многом была уже сделана, а правила литературной работы уже определены»¹⁸.

Однако появление интересующей нас резолюции 1925 года для писателей-современников выглядело, как и семью годами позже, разрежением удушливой атмосферы. Обещание свободы творческих поисков в рамках непротивления социальным переменам выглядело уже не иллюзией, а реальным светлым будущим. Сколько мы знаем, никто из современников не сформулировал письменно (о печатном виде и говорить нечего!), что первая попытка вмешательства партии в дела литературы сама по себе, независимо от степени привлекательности обещаний и реальности их выполнения, свидетельствовала о новом этапе в развитии литературы, созда-

вавшейся под властью Советов. Снова перед нами политика кнута и пряника, но она не осознается в качестве таковой ни партийными бонзами, ни писателями.

Как нам представляется, два приведенных примера чрезвычайно ярко иллюстрируют одну из существеннейших особенностей литературы в границах советской России на протяжении примерно десяти лет — с 1923 по 1933 год (даты, естественно, нуждаются в уточнении): все процессы происходят как будто стихийно, в соответствии с равнодействующей волей самих писателей. Однако несомненно, что за этой случайностью стояла прихотливая логика политической жизни советской России этих лет.

И здесь мы уже вплотную подходим к вопросу о том, какова должна быть истинная, полная история русской литературы начиная с октября 1917 года и вплоть до решительных изменений конца 1980-х годов. Как кажется, краткую формулу построения таковой задали в 1927 году Ю. Тынянов и Р. Якобсон, писавшие в известных тезисах «Проблемы изучения литературы и языка»: «Вскрытие имманентных законов истории литературы <...> позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных <...> систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной <...> эволюции — это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотношенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотношенности систем без учета имманентных законов каждой системы»¹⁹. Единственное уточнение, которое хотелось бы сделать в контексте интересующей нас ситуации, — признание на некоторых этапах развития литературы советского периода вторичности собственно литературных факторов и доминирования внелитературных. Если в свободном (хотя бы относительно, применительно к искусству) обществе и появлялись некие внелитературные обстоятельства — к примеру, чтобы не выходить за пределы первой половины XX века, Первая мировая война, — то никогда они не возводились в ранг неизбежных. В условиях же советского общества подобное невозможно себе представить: события мировой войны

становились обязательной темой литературы, равно как и других видов искусства.

Впрочем, нечто сходное (хотя, конечно, далеко не в таких масштабах) могло происходить не только в советских условиях, но и в литературе русской диаспоры. Нам уже приходилось цитировать показательный фрагмент из одной статьи Д.В. Философова, известного как тонкий критик, умело соединяющий в своих работах решение проблем искусства с социальными, политическими, религиозными проблемами. В этом фрагменте отчетливо различимо стремление подчинить развитие литературы внелитературным рядам, как они виделись в 1927 году: «Мы здесь, в Варшаве, пережили за это время слишком много трагических событий местного и мирового масштаба, чтобы с прохладцей читать о том, о чем 7 месяцев тому назад беседовали высококультурные, а главное — досужие эмигранты. 3-го марта скончался М.П. Арцыбашев, 7-го июня Коверда убил Войкова. Потом высылки, потом убийство Трайковича. Через 3 месяца после двух бесед в “Зеленой Лампе” Англия прервала дипломатические сношения с Москвой. А за месяц до выхода “Нового корабля” тихоновская церковь примирилась с большевиками. Для нас, эмигрантов, эти события имеют потрясающее значение»²⁰. Кажется очевидным, что подавляющее большинство перечисленных здесь событий вовсе не имело той сакраментальности, которая придавалась им публицистом. Но само стремление поставить литературу так или иначе на службу политике было несколько не меньшим, чем в статьях советских (и несравненно более примитивных по уровню мышления) его коллег. Несомненно, что возможностей для непосредственного воздействия на литературу в условиях русской эмиграции было гораздо меньше, однако судьба русских периодических изданий диаспоры оказывалась теснейшим образом связана как с положением внутри СССР, так и с политической ситуацией страны пребывания. Особенно это относится к печати стран-лимитрофов, вынужденных соблюдать сугубую осторожность в напряженном противостоянии Европы и СССР, к середине 1930-х годов ставшем еще более обостренным — противостоянием двух тоталитарных монстров²¹. А это, в свою очередь, не могло не сказываться и на обстоятельствах литературной жизни.

Отступление о некоторых особенностях эмигрантской печати и литературы показывает, в частности, что при всех отличиях двух типов литературы, которые мы не собираемся сглаживать, все же и в столь специфической области неко-

торые пересечения были возможны: писатель здесь также до некоторой степени оказывался в зависимости от благоволения или презрения того или иного печатного органа (вспомним хотя бы трудности, переживавшиеся Ходасевичем после того, как он был изгнан из «Последних новостей»), основанных на политических и гораздо реже на эстетических пристрастиях²².

Подводя общие итоги сказанному, попытаемся вычленить те культурные ряды, которые следует учитывать при создании общей картины исторического развития русской литературы после 1917 года. Прежде всего, конечно, следует выделять литературу метрополии (причем в двух вариантах — выходящую в печать и остававшуюся отделенной от читателя) и диаспоры, каждая из которых обладала собственными принципами организации и, соответственно, соотносилась с разными внелитературными рядами.

В СССР к таким рядам, несомненно, следует прежде всего отнести политическую реальность времени, причем воспринятую не в самых общих категориях (к примеру, диаметрально противоположные оценки «великого перелома» или споры о начале и конце «оттепели»), а в максимально тонко прослеженных обстоятельствах внутрипартийной борьбы, противостояния отдельных личностей, директив вождей и партийных инстанций; усиления и относительного ослабления роли ЧК—ГПУ—НКВД—МГБ—КГБ и т.п. Естественно, и значительные, общеизвестные (пусть ныне и забытые) события жизни страны порождали особые разряды литературы²³.

Во-вторых, это, конечно, цензура, и не только в собственном смысле этого слова, но и, если можно так выразиться, «таможенная», — регулирующая открытость каналов для связей с культурой различных стран и русской эмиграции. Безусловно, цензура подчинялась партийному руководству, но в то же время ее установления далеко не полностью накладывались на решения высших инстанций и тем более не всегда отражали логику внутрипартийной борьбы.

В-третьих — то, что можно было бы назвать «литературным бытом» в собственном смысле этого слова: пайки, дозировка различных благ (дач, машин, квартир и пр.), награждение орденами, премии (особенно сталинские), поездки за границу, возможности дополнительного легкого заработка, а также вообще экономическое положение писателей и т.п.

Вероятно, пристальное исследование может выявить и иные специфические ряды, нуждающиеся в соотнесении с литературой (не говоря об общераспространенных — воздей-

ствии других видов искусства, языковых изменениях, философии, религии, издательской и журналистской сфере и пр.). Но для наших целей достаточно и сказанного. При подходе, основанном на подобных принципах, только и можно понять само существование литературы советского периода во всех ее вариациях — от официоза до открытого диссидентства.

Но и в литературе эмиграции воздействие большинства этих факторов хотя и в меньшей степени, но сказывается. Не будем говорить об общеизвестном — например, о переменах в литературе под влиянием подготовки ко Второй мировой войне, ее хода и итогов, но отметим, что даже у таких авторов, как Вл. Ходасевич, без особенного труда обнаруживаются следы влияния политических факторов на творчество. Конечно, цензура в подлинном смысле этого слова в эмиграции отсутствовала, однако цензура неофициальная, устанавливаемая той или иной влиятельной и привлекательной для писателей редакцией, была временами жесткой. Не становясь в данном случае на чью-либо точку зрения, напомним лишь историю взаимоотношений И.С. Шмелева с «Современными записками». Вряд ли можно оставить без внимания и «литературный быт», заставлявший писателей время от времени склоняться к сотрудничеству с органами печати или радиостанциями, далеко не во всем их устраивавшими²⁴. Из существенных особенностей собственно эмигрантской литературы следует, вероятно, отметить роль коммунистической пропаганды, столь пагубную в судьбе семьи М. Цветаевой и ее самой, не говоря уж о страшной судьбе многих и многих репатриантов. Впрочем, это лишь первые суждения, которые будут, несомненно, нуждаться в дальнейшей детализации.

В исследованиях такого рода современное русское литературоведение нуждается чрезвычайно остро. К сожалению, едва ли не единственная книга, отвечающая описанным нами задачам, — монография Л. Флейшмана «Борис Пастернак в тридцатые годы». Но она касается судьбы только одного писателя в пределах одного десятилетия, тогда как для создания сколько-нибудь полной картины существования литературы таких работ необходимо изрядное количество. Только тогда из них возможно будет впоследствии сложить целостную картину.

ЛИТЕРАТУРА МЕТРОПОЛИИ И ДИАСПОРЫ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЯХ Г.В. АДАМОВИЧА 1950-Х ГОДОВ

Вполне справедливо не раз сформулированное мнение, что на протяжении долгого времени крупнейший критик русского зарубежья Г.В. Адамович пристально следил за существованием советской литературы своего времени, почти с равным вниманием анализируя как ее, так и литературу рассеяния. Отчетливо понимая, что такие подсчеты не имеют безусловной ценности, хотя бы бегло взглянем на темы его статей конца 1920-х годов, помещенных в «Последних новостях». Вот 1928 год (без учета статей историко- и теоретико-литературных): Л. Леонов, К. Федин, М. Цветаева, Алексей Толстой, «По советским журналам», «Современные записки», Дон-Аминадо, изданный в Берлине А. Мариенгоф. В 1929 году: «Современные записки», Ф. Гладков, Ю. Тынянов, Ю. Олеша, Б. Пильняк, М. Зощенко, снова «Современные записки», автобиографии советских писателей, Пильняк (но «Красное дерево») — Б. Лавренев — Н. Асеев, С. Шаршун, В. Ряховский — К. Вагинов, еще номер «Современных записок», берлинское издание О. Савича и Б. Пастернак, снова Тынянов, еще «Современные записки» и «По советским журналам»¹. Несмотря на то что в использованный нами недавно вышедший том «Собрания сочинений» Адамовича вошли не все статьи, публиковавшиеся критиком в газете, проверка даже на таком уровне производит впечатление вполне убедительное. Для автора практически нет разницы, говорить ли ему о литературе советской, то есть выходявшей на территории СССР, писавшейся там, но оказавшейся неприемлемой (Пильняк, Мариенгоф, Савич), или же просто эмигрантской. И на протяжении довольно долгого времени этот принцип он выдерживает.

Объяснение такому отношению находим в одном из недавно опубликованных писем к З.Н. Гиппиус приблизительно-

но того же времени: «Я Вам вчера написал письмо на двух листах — ответ о большевиках. Но не послал, перечитав, — и не пошло.<...> Главное, пожалуй, в отсутствии непримиримости — в физиологическом отсутствии, кровном. <...> Конкретно, со Сталиным или с Зиновьевым — конечно, непримиримость. Но с большевиками вообще, с “большевизанствующим” духом времени и с Россией придется поторговаться, и здесь, для *общего дела* в самом последнем и глубоком смысле, надо бы друг другу помочь. Они нам, а мы им»².

Острее всего напряжение между собственным положением эмигранта и осознанием «общего дела» существовало у Адамовича в послевоенные годы. Вполне убедительно эта ситуация описана в предисловии О.А. Коростелева к публикации писем Адамовича к Г. Иванову и И. Одоевцевой³.

С 1952 года Адамович начинает работать над книгой «Одиночество и свобода», специально посвященной именно истории эмигрантской литературы. Нелепо было бы искать в ней откликов на литературу советскую, однако нельзя сбрасывать со счетов и то, что, будучи первой и последней прижизненной критической книгой Адамовича, она воспринималась именно как оценочная, и это не могло не отвлекать внимания читателей от размышлений о соотношении эмигрантской и советской литератур, с которых книга начиналась. В то же время для внимательных наблюдателей и, конечно, для самого автора было очевидно, что в книге эмигрантская литература получила оценку завышенную. Даже на фоне довольно самокритичных высказываний, приведенных О.А. Коростелевым в примечаниях к недавнему изданию «Одиночества и свободы»⁴, выделяется до сих пор не публиковавшийся фрагмент письма Адамовича к Ю.П. Иваску от 20 октября 1955 года: «Книга эта только наполовину “моя”. Даже на ¼. В ней много болтовни, и в ней нет ни одного имени, которое я действительно любил бы. Насчет Бунина: я вовсе не так его люблю, как может показаться. Он — пресный писатель, при всех своих достоинствах. Но сказать о нем правды я не мог. Нехорошо в книге то, что о некоторых я писал то, что действительно думаю (З. Гиппиус), а о других — не совсем. Получилась “диспропорция”. Кстати, по-моему, о Гиппиус — лучше, чем о других, но согласен — какое-то оправдательно-похвальное послесловие требовалось бы. Вот Цвибак вытащил из главы о ней одну фразу о “классной даме”, и получилось, будто я о ней писал плохо»⁵.

В эти же годы решительно снижается количество статей и рецензий Адамовича, посвященных литературному процессу

в СССР. Если обратиться к библиографии Р. Хагглунда, весьма несовершенной, но на сегодняшний день единственной⁶, то увидим, что в 1952—1956 годах, то есть за пять лет, плодovitый автор печатает всего три статьи, так или иначе связанные с литературой в СССР: «Социалистический реализм», «Советский Саводник» и «Не ко двору: Достоевский в СССР». В то же время он тщательно вглядывается как в историю эмигрантской литературы, так и в новые книги, выходящие на Западе, продолжая создавать панораму литературного процесса своего времени. Он пишет об И. Бунине и С. Маковском, об И. Чиннове и Ю. Иваске, о Д. Кнута и П. Ставрове, о М. Алданове и С. Прегель, и далее, и далее. А в письмах расспрашивает о В. Маркове и Н. Ульянове, Ю. Большухине и И. Карузо, И. Елагине и Г. Андрееве...

Понятно, что отчасти такое предпочтение объясняется не только работой над «Одиночеством и свободой», но и активным сотрудничеством с журналом «Опыты»⁷. В отзыве о седьмой книге «Опытов» постоянный и не слишком доброжелательный рецензент журнала Г. Аронсон писал: «Идейное замыкание в кругу ограниченных тем и разработка этих тем в одном стремящемся к единству и целостности направлении, привело к тому, что в подборе материала и сотрудников “Опыты” попадают в плен к кружковщине или клану. Не берусь судить, является ли это умышленной данью направлению или результатом “самотека”. <...> Любопытно при этом подчеркнуть, что о Г. Адамовиче пишут почти все <...> Роль Георгия Адамовича в “Опытах” в известном смысле особая: с ним не столько соглашаются, сколько, отталкиваясь от его высказываний, определяют таким путем свои воззрения»⁸. Сугубая же ориентация «Опытов» именно на эмигрантскую литературу заставляла Адамовича следить за нею с особым вниманием.

В дальнейшем мы будем основываться на материале большого комплекса писем Адамовича к поэту, критику и литературоведу Юрию Павловичу Иваску (1907—1986)⁹, в которых, как нам представляется, очень символично оказались обозначены ориентиры Адамовича в его отношении как к эмигрантской литературе, так и к литературе советской именно в 1950-е (систематическая переписка начинается с 1952 года) и начале 1960-х годов.

Прежде всего следует сказать о том, каким Адамович видел тот журнал, с которым столь активно сотрудничал и о котором постоянно писал Иваску, сперва бывшему одним из ближайших сотрудников, а потом и просто главным редак-

тором. Вот три разновременные оценки. 14 января 1954 года: «Журнал с недостатками, но в общем хороший и нужный, п<отому> что не совпадающий с “Нов<ым> Журналом”, и не делающий “double emploi”».

28 апреля 1955 года: «В общем — хорошо: журнал чистый, достойный, “задумчивый”. Трудно сказать, где и в чем именно, но сквозит отношение к творчеству и литературе такое, как должно быть. Это главное. Но чуть-чуть журналу недостает энергии и жизни, которые оттенили бы его “задумчивость”, не как бегство от хамства и всего такого, а как преодоление. Простите за дважды два: духовность *до* воплощений во всякие житейские пласты бесконечно менее ценна, чем *после*, т.е. та, что выдержала испытание, уцелела. В целом “Опыты” чуть-чуть *до*, чуть-чуть “башня из слоновой кости”¹⁰. И, наконец, 25 апреля 1959 года: «Эмиграция все равно кончается. Через 10 лет (maximum) кончится все. Значит, лучше: кончиться с “Оп<ытами>” как неким знаменем, чем с процветающим “Н<овым> Ж<урналом>”, т.е. в сущности пустым местом (хотя лично Карпович¹¹ — не пуст)».

От первых номеров и до самого последнего «Опыты», таким образом, представляются своеобразным хранилищем духовного опыта русской культурной эмиграции. И вместе с тем Адамович относится к реальным и потенциальным сотрудникам журнала вовсе не как к некоему идеалу, дающему образцы творческого совершенства. Вот одна из почти случайных оценок в письме от 4 ноября 1954 года: «По одной Вашей фразе об Ульянове я чувствую, что он Вам не очень нравится. Мне тоже. Что-то самоуверенное и дубоватое, хотя и не без блеска. Г. Иванов, наоборот, им восхищен. Все-таки я бы его пригласил в “Опыты”: направление у него верное, если не самый тон».

Позволим себе привести одну из развернутых характеристик, данных Адамовичем в письме от 5 июня 1956 года: «Вижу, что не ответил Вам еще на то, что имеется “в портфеле Опытов”».

Марков — о “большой форме”. Я Маркова люблю, quand même. Два его последних опуса привели меня в ужас. Посоветуйте ему лучше *писать* (если не может лучше думать). Сегодня как раз получил письмо от Алданова — по поводу его “Моцарта”: “До чего изысканно, сил никаких нет”. Не изысканно нисколько, просто плохо. Сабаңеев в Ницце будто бы рвет и мечет. <...>

Но о Маркове?? — не знаю.

Ершов об Олеше. Олешу я одобряю, Ершова меньше, но плюс перевешивает минус.

Померанцев. Дело Ваше, умываю руки. Не надо только давать ему распускаться и цитировать десять философов в одной статейке.

Маковский, стихи. Зачем? Никогда ни о чем ни одного живого слова.

Зеньковский. Конечно, да, хотя бы в благодарность за “Ист<орию> русс<кой> фил<ософ>ии”.

Никиту Струве не знаю. Сколько этих струвенят на свете?

Одарченко — пьяница, сумасшедший, но первый сорт, кроме стихов. Все мои отзывы, пожалуйста, — “между нами”.

Читали Вы Иванникова в “Нов<ом> Журнале”? Смесь Сирина с Белым, но очень талантливо, хотя “воняет литературой” за сто верст. Все-таки Яновский рядом — очень теряет. Кто это Иванников? Если он не стар, это настоящий писатель»¹².

Но даже при таком отношении к большинству авторов журнала Адамович на первых порах горячо поддержал идею, которую развил перед ним Иваск в неизвестных нам письмах. Первое упоминание об этой идее находим в письме от 3 марта 1955 года: «Скрипты “в Россию” написал бы с восторгом и усердием, — если сумею. Это очень хорошая мысль, очень верная. Надо бы несколько “скриптов”. Но сейчас я очень занят, а к лету написал бы, т.е. попробовал бы. Тут трудно то, что надо забыть себя и отстаивать не то, что именно тебе дорого, а дорого вообще и всем. И тон нужен верный, не развязный и не слезливый».

Нигде более упоминаний о таком проекте нам не встречалось, но суть его объяснить можно довольно убедительно: «скриптами» назывались тексты радиопередач на радио «Освобождение» (ныне — «Свобода»), и вероятно, именно поэтому такое название пришло в голову: предполагалось, очевидно, что будет создана и опубликована в «Опытах» серия своеобразных композиций для читателя внутри СССР, в которых бы давалась картина богатства, накопленного культурой русского зарубежья. Такому представлению вполне соответствует и само представление о типе подобной публикации, и набор авторов, которые фигурируют в списках Адамовича как потенциальные. 18 марта 1955 года он пишет: “Скрипты” о России. Не только “не возражаю” против идеи (как Вы пишете), а считаю ее самой нужной, самой верной, хотя и самой трудной. Кому Вы предложили их писать? По-моему,

если уровень качественный будет не очень высок, то нужно взять хотя количеством, — и даже если бы *весь* журнал оказался этим занят (для одного №, конечно), беды бы не было».

Именно коллективный характер предприятия должен был соответствовать основной задаче: показать не ряд частных достижений, а систему существования и общий опыт эмиграции. Трудно сказать, кто должен был, по замыслу Иваска, писать эти «скрипты», но кое-что можно все-таки восстановить. Так, 22 апреля Адамович советовал ему: «Письмо в Россию я напишу летом, непременно. Но надо — необходимо, — чтобы их было несколько. Должны, во-первых, написать Вы сами. Несколько Ваших слов о нашем времени и его теме (в предыдущем письме) я недопонял. Но даже и по ним мне кажется, что Вы должны “скрипт” написать. Кто еще, кроме прежде названных? Татищев, может быть, Мамченко (каша в голове, но органическая, и вообще «высокое косноязычие», без притворства). Уговорите Степуна вспомнить, кто он и что он, и не писать чепухи»¹³, а 2 мая добавлял: «О скриптах. Что Ремизов — “не Гоголь” и писать не хочет, я очень рад. Зайцев — тоже не потеря. А вот что Степун напишет только “после других” — меня удивило. На месте редактора я бы на такое условие не согласился. В частности — не как редактор, а как сотрудник — я *не* согласен, чтобы мой “скрипт” (буде я его напишу) был разослан другим, как Вы предлагаете. У меня много возражений против этого, но не думайте, что я озабочен чем-либо вроде “охраны авторских прав”. Нисколько. Но каждый должен писать, не думая о других — а если так, какой же смысл в предварительных взаимных просмотрах? Попробуйте внушить Степуну, чтобы он не капризничал. Жаль было бы его потерять (т.е. его “скрипт”). Вообще это идея “коллективная”, иначе ее нельзя реализовать. Я ни в коем случае не согласен и на появление моего скрипта, если бы никто другой не написал своего. Уж очень это было бы претенциозно и самонадеянно».

Следующей кандидатурой на авторство был один из крупнейших политических деятелей русской эмиграции: «Маклакова просить о скрипте, конечно, следовало бы. Зовут его Василий Алексеевич. Но я советую об этом написать Кантору, кот<орый> с ним в хороших отношениях. Маклаков — стар, ото всего далек и может вообще не знать, что такое “Опыты” (тем более, что журнала у него наверно нет!). А не зная и боясь скомпрометироваться, предпочтет воздержаться: он человек осторожный, без риска. <...> написать Мак-

лаков может и водянисто, а может и так, что журнал это украсит надолго» (14 мая 1955 г.)¹⁴.

Однако уже к осени стало ясно, что предприятие рассыпалось. 8 октября 1955 года Адамович писал, обсуждая планы своего сотрудничества в «Опытах»: «Затем — что-нибудь более существенное. Но что? Комментарии? “Скрипт” в Россию? Я лично предпочел бы первое, т.е. комментарии. Скрипты явно не вышли как “коллективное творчество”, а индивидуальное — довольно претенциозно».

Уже сам замысел говорит о фундаментальности и особом характере предполагавшейся работы. Но для нас, пожалуй, важнее подчеркнуть, что эти «скрипты» предназначались не для установления диалога с теми людьми в СССР, до которых они могли бы дойти, а как своеобразное поучение, рассчитанное на смиренное выслушивание.

Это могло означать только то, что опыт советской культуры воспринимался как образец сугубо отрицательный. «Оттепель» еще никак не отзывалась в письмах Адамовича этого времени. Едва ли не первое упоминание о советской литературе носит характер чисто утилитарный и полуанекдотический: «Несколько слов об “Опытах”. Уровень — высокий — соблюден, но не могу сказать, чтобы я чем-нибудь в них был очарован. Это, конечно, не упрек: Ваша редакторская функция действий правильно <так!>, и вообще я, написав это, вспомнил какие-то советские стихи, которые давно мне понравились:

Парень твой похож на птицу,
Клювноносый, нехороший,
То есть, может, и хороший,
Только мне не по душе...»

(6 января 1956)

Между тем вряд ли можно сомневаться, что Адамович читал советские журналы, причем достаточно внимательно. Вот только несколько свидетельств разного времени, но тем не менее довольно систематических. В ноябре 1957 года он пишет И. Одоевцевой: «Сейчас, между прочим, читал в одн[ом] советском журнале о Нарбуте...»¹⁵ В начале 1958 года ей же: «...вчера я читал в журнале “Нева” воспоминания Л. Никулина о Ларисе Рейснер...»¹⁶ В июле 1959 года Иваску: «Кстати, видели Вы недавние воспоминания Всев. Рождественского в “Звезде”?»¹⁷ и т.д.

Однако это чтение очень мало отражается в развернутых печатных суждениях. Лишь в 1957 году в творчестве Адамовича появляются первые знаки нового интереса к советской литературе: в «Русской мысли» он рецензирует «Не хлебом единым» В. Дудинцева, в 1958 году — «Чудотворную» В. Тендрякова и пишет статью «Младое племя» о советской молодежи. Но главное событие этого года, которое заставило снова взглянуть на то, что происходит за «железным занавесом», с интересом, — появление фрагментов «Доктора Живаго». 16 ноября 1958 года он писал Иваску: «Только что прочел в “Н<овом> Ж<урнале>” Пастернака (в “Н<овом> Р<усском> Слове” не читал). Есть отдельные замечания и фразы, которых, кроме него, никому бы не написать, но меня удивило общее “передвижничество” картинки. Он, по-видимому, действительно надеялся, что его напечатают в СССР, и подлаживался к общедоступности. По тем страницам, что я прочел, восторги Слонима и К⁰ мне непонятны. Но надо прочесть все» (сходные пассажи есть в письмах к А. Гингеру и И. Одо-евцевой¹⁸).

Попутно отметим, что в 1989 году было опубликовано письмо Адамовича к И. Чиннову, датированное 1956 годом, где он весьма заинтересованно говорит о том же романе, оговариваясь: «Романа я не читал»¹⁹. Однако совершенно очевидно, что в это время он ничего читать и не мог, а публикатор просто неверно определил дату — письмо явно относится к 1958 году.

Чуть ранее Адамович с жаром вступает за Пастернака, рисковавшего пострадать от изысканий Ренато Поджоли. 28 апреля 1958 года в письме к Иваску: «Через океан и 6000 милль <так!> расстояния чувствую, что статья Вашего итальянца о Пастернаке — вздор! При чем тут Стравинский? Жаль, что он не приплел и Пикассо! Я знаю этих иностранцев, еле-еле говорящих по-русски и увлекающихся Пастернаком: в Оксфорде их — пруд пруди, и все они стандартно-модернистические кретины. Но дело Ваше, печатайте, если надо! А вот что Вы хотите печатать стихи из “Д<окто>р<а> Живаго”, меня смутило. Разве они уже не появились — и в газетах, и еще где-то? Сомнение мое только насчет этого. А вообще-то Пастернак, вопреки Вашим шпилькам по его адресу, много лучше, крепче, глубже Вашей Цветаевой, хотя она иногда и “шармантнее”. Романа его я, к сожалению, еще не читал. Вейдле будто бы в восторге, почти что “телячьем”». Через год, в 1959-м, Адамович рецензирует роман Пастернака в «Новом русском слове»²⁰ — и так далее.

Не исключено, что на изменение настроения Адамовича могло повлиять и общее смягчение в отношениях между официальными или полуофициальными советскими визитерами за границу и эмигрантами. 9 июля 1960 года он рассказывал Иваску о своей поездке на толстовские празднества: «В Венеции было шумно, многолюдно и очень утомительно. Я не ожидал, что это будет нечто <вроде> “Объединен<ных> Наций”, с переводчиками на все языки, трибунами и т.д. Были и советские делегаты, один из которых — проф. Гудзий меня очаровал своей скромностью, умом и тактом. Он все звал меня в Россию, уверяя, что “теперь — т.е. после Сталина — можно”».

2 декабря 1962 года он сообщает ему же: «Нового здесь мало. Вчера я пил чай с Паустовским: знаете Вы такого советского вице-Бунина? Очень милый старик, и не глупый»²¹. Едва ли не наиболее яркий эпизод такого рода, описанный в письмах, — общение со вполне официальной советской делегацией, ставшее предметом описания 1 декабря 1965 года: «Кстати, я разговаривал с советскими поэтами — Твардовский, Сурков, очаровательно-милый Кирсанов, — но Вашему Вознесенскому только пожал руку. Было это в частном доме. Сурков — хитрая лиса, а Твардовский умный, но плоский, и Вы бы сразу от него завяли. Я полу-завял, хотя он вроде Чалзма очень расспрашивал об акмеизме»²².

А чуть раньше Адамович нашел своего нового фаворита в советской поэзии. Если о таких популярных в то время сочинителях, как Владимир Луговской или Леонид Мартынов, вызывавших в отечестве то споры, то бури восторгов, он едва слышал (процитированное Иваском четверостишие Луговского показалось ему неожиданно примечательным, а о Мартынове в 1961 году он писал: «Мартынова я не читал — или его не заметил»), то стихи Евгения Евтушенко приводили Адамовича в восторг, даже странноватый для довольно скептического и умудренного опытом критика. 1 июня 1963 года он говорил: «О литературе отвечать поздно, Вы, вероятно, забыли, о чем писали. Не браните Евтушенко. Или я совсем болван, или это настоящий поэт. Воды сколько угодно, чепухи еще больше, но за две-три его строки можно все простить, когда они хорошие. Я убеждал в этом Гингера, а он махал руками. Потом он прочел внимательно и так расчувствовался, что даже написал Евтушенко в Москву письмо. Ответа, конечно, не последовало. И Лида со мной согласна, даже более чем согласна. Не будьте в лагере Аронсонов

и Р. Гулей, которые с “пробкой в ухе” утверждают, что это бездарный пошляк»²³.

30 апреля 1966 года в письме читаем: «Неожиданно был у меня Евтушенко, долго сидел, и мы, как Толстой с Леонтьевым, “долго и хорошо беседовали”. Он — наивный, смешной, но до крайности милый. Вам бы, наверно, понравился, он в Вашей “тональности”».

Такое отношение Адамовича к Евтушенко довольно хорошо известно, однако следует сказать, что появление молодого поэта, как кажется, окончательно утвердило в сознании семидесятилетнего критика-эмигранта идею о том, что снова русская литература имеет шанс стать единой. Напомним, что в статье, посвященной именно Евтушенко, Адамович говорил: «Нельзя забывать постепенного омертвления советской поэзии, даже у наиболее даровитых ее представителей, ее вымученного пафоса, ее ссыхания, несмотря на отдельные голоса, вроде голосов Пастернака или Ахматовой <...> Евтушенко, будто уловив внушение истории и ни с чем другим не считаясь, распахнул окно, в которое ворвался свежий воздух»²⁴. Так это или не так — мнения могут быть самыми различными, однако сама логика литературной позиции Адамовича в ситуации 1950-х и первой половины 1960-х годов прорисовывается достаточно явственно и дает выразительный вариант отношений между двумя ветвями русской литературы.

ЗАМЕТКИ О РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

13*

У ИСТОКОВ СИМВОЛИЗМА

Поэма Д.С. Мережковского «Вера», входившая в сборник «Символы», была воспринята критикой как подражание одновременно Пушкину и Лермонтову. Как ни странно для литературоведа начала ХХI века такое соединение, для культурного сознания конца века ХIХ оно было вполне реальным фактом, рассматривавшимся как совершенно естественный. Это касается не только критиков, но и, по всей видимости, самого Мережковского, который, безусловно ориентируясь на Пушкина, в то же самое время свободно вводит в повествование и явные отсылки к Лермонтову.

Но все же пушкинское начало в поэме гораздо отчетливее. Семистрочная строфа, специально придуманная автором, является явным дериватом октав «Домика в Коломне», но совершенно особое значение имеет соотнесенность текста с «Евгением Онегиным», доходящая до очевидного цитирования. Видимо, именно обилие отсылок к пушкинскому тексту заставило комментатора недавнего образцового издания поэзии Мережковского К.А. Кумпан отказаться от перечисления их. Не будем этого делать и мы, ограничившись констатацией очевидного и, вне всяких сомнений, осознанного самим автором.

Вместе с тем есть в первой части поэмы одно место, которое заставляет говорить, что ориентация на пушкинское начало являлась для Мережковского не столько желанием напомнить о великом предшественнике (как то было в пушкинианском введении в поэму), сколько аргументом во внутрилитературной борьбе, закончившейся в конце концов торжеством символизма. Конечно, мы присутствуем здесь лишь при начале этой борьбы, но и здесь совпадения представляются достаточно очевидными для того, чтобы учитывать этот незаурядный текст как памятник истории если не символиз-

*Первые 12 заметок этого цикла см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети ХХ века. Томск, 1999. С. 435—465.

ма в собственном смысле этого слова, то, по крайней мере, пре(д)символизма.

Итак, в первой главе поэмы речь идет об университетских интересах одного из двух главных героев — Сергея Забелина, в котором, безусловно, отразились многие биографические и духовные черты самого автора. Разочарование в науке, преподаваемой с кафедры, несколько разрежается в его сознании рядом интеллектуальных наслаждений, из которых особенно выделены продолжительными описаниями чтение Льва Толстого и споры с единственным другом. Приведем описание чтения Толстого и реакции Забелина на него:

LIV

И встал Сергей и к шкафу подошел.
Из книг он выбрал «Исповедь» Толстого.
Едва страницы первые прочел,
Он увидал софизмы, произвол...
Но сколько в вас для чувства молодого
Знакомой боли и родной тоски,
Гектографа заветные листки!

LV

Сережа думал: «Да, блаженны те,
Кто жизнь проводят в тишине, в заботе
Об урожае, в сельской простоте,
В слиянии с народом и в работе.
Но если верить жизни, не мечте,
Но если дел искать, не грез, — увидишь сразу
В *непротивлень* злу пустую фразу.

LVI

.....

LVII

Толстой! Надолго ли в тебе угас
Сомненья дух мятежный и суровый?
Увы, ты мира дряхлого не спас...
Как знать, теперь, быть может, веры новой
Ты жаждешь сам, невидимо для нас,
А веры нет и быть ее не может.
И скорбь по ней нам сердце вечно гложет.

LVIII

Наш век, как ни один из всех веков,
Неведомого ищет и томится.
От мук изнемогает, пасть готов
И вдруг опять из порванных оков
Встает непобедимый и стремится...
Куда?.. навеки скрыто Божество.
Погибнем мы, но не найдем его!»¹

И вскоре после этого начинается описание полемики Забелина с его приятелем Климовым, которое мы цитировать не будем, однако отметим, что там представлены две позиции. Климов (о котором говорится: «Был полон нежности, любви и чувства, / А между тем не понимал искусства») произносит: «Ты — барин... Есть многое важнее литературы... Эстетика — черт с нею!..», на что получает в ответ: «За мной весь Запад, вся наука... За мной — Шекспир и Байрон... Ну вот, начнется Писарев... Есть... вся красота и все величие мира!»

К.А. Кумпан тонко отметила случай пересечения стихов Мережковского с его же критической прозой². Но здесь, как кажется, мы имеем дело с достаточно явственным влиянием на его поэтическое творчество критической концепции другого поэта. Речь идет о статье Н.М. Минского «Старинный спор», ставшей не столь давно предметом внимания З.Г. Минц³.

Прежде всего отметим, что само появление этой статьи было вызвано полемикой вокруг «Исповеди» Толстого, ставшей предметом такого тщательного обсуждения в поэме Мережковского. При этом, как полагает новейший биограф Минского, и вся полемика была инспирирована Минским и И.И. Ясинским⁴. Во всяком случае, обсуждение «Исповеди» становится композиционным кольцом всей статьи Минского — приведем начало и конец ее: «Совершенно случайно, по поводу “Исповеди” Льва Толстого, вспыхнул и разгорелся в нашей газете спор об искусстве, старинный, так часто замиравший и воскресавший в нашей литературе спор, который на газетных столбцах, в ряду крикливых вопросов мелькающего дня кажется привидением среди уличной толпы. <...> Но бывают в истории эпохи, когда вечное и чистое уступает на время место временному и суетному. Такую эпоху пережили мы в последние тридцать лет. Вечные цели поэзии были забыты, и сами поэты думали, что они принесут более пользы своей родине, если вместо того, чтобы свободно творить, начнут поучать и резонировать. Самым ярким проявлением такого направления останется, без сомнения, “Исповедь” Л. Толстого, что еще раз доказывает искренность и впечатлительность этого писателя. Увы! Итоги отрицания искусства налицо: средний человек, обыватель остался без идеалов, и, конечно, ему придется по душе теория об эстетическом наслаждении как ненужной роскоши просто потому, что среди грубых инстинктов жизни он потерял способность к более благородным чувствованиям. Но временное со временем и

проходит, и русская поэзия, если хочет вернуть свое былое значение, должна опять обратиться к своим вечным задачам, помня, что нет деятеля бесполезнее того, кто сам в себя не верит и сам себя не признает»⁵.

Уже по этой цитате понятны основные черты полемики Минского со Львом Толстым, и нетрудно заметить явные пересечения ее положений с теми, что описаны Мережковским в споре двух друзей, где «Исповедь» выглядит очевидным подтекстом.

Не будем приводить конкретных цитат из статьи Минского, где он отстаивает необходимость эстетики (вспомним реплику Климова: «Эстетика — черт с нею») и приводит доказательства того, что эстетика бывает «плохой» и «хорошей». Но обратим внимание, что аргументы, которыми пользуются в споре соперники, присутствуют и в статье Минского.

Разговор о соотношении науки и искусства составляет немалую часть статьи Минского, при этом он называет имена ученых прежде всего западных (Ньютон, Кеплер, Дарвин). В списке имен поэтов, которыми оперирует Минский, присутствует как один из главнейших Шекспир (причем назван и он сам, и его герой), а место Байрона занимают Гомер и Гете⁶. Презрительному упоминанию Писарева в речах Забелина соответствует у Минского: «Кому в годы детства или молодости попала в руки хоть одна книжка Писарева, тот, конечно, помнит, какое негодование, отвращение будило в молодой душе самое слово “эстетик” <...> эстетическое наслаждение вовсе не то самолюбивое и мелкое чувство, которое так победоносно громил Писарев в своих некогда огненных, теперь водянистых статьях, а, наоборот, такое всеобъемлющее и необходимое, что без него и природа, и душа человеческая превратятся в голую пустыню, которой не оживить никакой науке, и тем более публицистике. Требовать от поэзии чего-либо кроме эстетического наслаждения — это все равно, что требовать от глаза, чтобы он не только глядел, но и слышал или обонял».

Таким образом, становится достаточно очевидно, что Минский и Мережковский выстраивают в значительной степени одну и ту же линию защиты искусства от покушений внешних обвинителей и литераторов. При этом и там, и там полемика спровоцирована «Исповедью» Толстого, где симпатии к автору не могут избавить от решительного несогласия с ним. И вряд ли случайно за несколько строф до процитированных нами Мережковский словно невольно называет имя Минского:

Не понимал Сережа в этот миг,
Что пессимизм дешевый и банальный,
Всю эту грусть он взял из модных книг,
Из фельетонов да статьи журнальной,
Что свой красивый, мрачный идеал
Он у поэта Минского украл.

Мало того. Нам представляется, что с той же статьей Минского связано и другое произведение Мережковского, написанное, как и «Вера», в 1890 году. Это последние две главки «Семейной идиллии» (или, как она называлась в первой публикации, поэмы «Семья»), парадоксальным образом не связанные ни с идиллией, ни с определенной семьей. Первая из интересующих нас главок, «Читатель», представляет собою внезапное отступление от намеченного пути, совершенно разрушающее то, что можно было бы наименовать штампом современного литературоведения, — «идиллический хронотоп». Начинаясь с голоса недовольного читателя: «И как печатают серьезные журналы / Подобный вздор!..», — она переходит к обличению этого самого читателя:

Для тебя отрадней и милей
Партнер за карточным столом да оперетка!
.....
С умом расчетливым, с душой неверной, зыбкой,
И с этой вечною, болезненной тоской,
И с этой мертвою, скептической улыбкой, —
Вот он, наш судия, читатель дорогой!..

Это описание вполне явственно корреспондирует с тем, что появляется в конце статьи Минского: «Представьте себе среднего человека, не одаренного от природы ни особенной впечатлительностью, ни пытливостью, представьте его в том возрасте, когда кровь угомонилась и спутник или спутница жизни уже найдены. Такой человек из-за личных мелких интересов не видит и не может видеть ничего общего или вечного. Понятие о человеке у него давно затерялось; вместо этого явились понятия о начальнике, подчиненном, товарище. На небо смотрит он, желая узнать погоду, на землю — когда предстоит надобность передвигаться по ней. Нищий — стесняющий его своей просьбой о милостыни, больной — своим страшным видом. Рождение человека занимает его, если он приглашен на крестины, смерть — если нужно явиться на похороны. Расцвет природы весной будит в нем мысль

о даче, ее увядание осенью — говорит ему о шубе. Даже великие горести и радости, известные не только человеку, но и зверю, проходят для него бесследно, не сохраняясь в сознании, не воскресая в тупом воображении».

Но поэзия способна, по Минскому, преобразить мир этого среднего человека: «...вообразите себе, что этот человек по пути в департамент озирается кругом и вдруг видит все в самом дивном свете. Природа, к которой он настолько привык, что даже перестал ее замечать, внезапно раскрывает перед ним тысячи новых, еще невиданных прелестей, и он с изумлением спрашивает себя, неужели он каждый день проходил мимо этих деревьев, этого пруда и глядел на свет того же солнца? На повороте улицы он видит знакомого нищего, но лохмотья и просьбы калеки вызывают на его глаза неведомые, горячие слезы. Мимо него снует, как всегда, толпа, но лица проходящих уже не кажутся ему бездушными масками, как вчера и третьего дня; в каждом лице он читает целую повесть, то потрясающую драматизмом, то чарующую обилием живых красок. Взволнованный и растроганный, он озирается на собственную жизнь, и вся она воскресает перед ним, и страстно ему становится жаль потерянной молодости, и страшно заглядывать в будущее. Что должен был бы испытывать человек в такие минуты? Какое высокое, невыразимое наслаждение ощущал бы он под влиянием такого чуда! Но подобное чудо совершает над каждым из нас искусство, и подобное наслаждение испытываем все мы под властью истинно художественного произведения».

И, как бы отвечая ему, Мережковский завершает свою идиллию (или поэму) отдельной главкой, состоящей всего из восьми стихов:

Где два, три дерева, там — целый мир пред нами,
Там всей природы жизнь, там вся ее краса,
И бесконечные синеют небеса,
Сквозя меж темными, поникшими ветвями, —
Так двух иль трех людей довольно, чтоб порой
В житейской пошлости великое, святое, —
Что есть у всех, — любовь просветом в мир иной
Сияла, вечная, как небо голубое!

Как видим, и в прозе Минского, и в стихах Мережковского искусство преображает мир, производит чудо. Только содержание этого чуда становится различным. У Минского

это создание художественного мира, идеального воплощения творческой идеи автора, где предпочтение не отдается каким-либо определенным предвзятым идеям, а вся ценность состоит в истинной полноте и завершенности. У Мережковского же, пусть еще неясно, но все-таки подчеркивается «просвет в мир иной», предчувствие неведомой веры, в поисках которой находятся и Лев Толстой, и Забелин, а отчасти и Климов. Это, безусловно, связывает и «Веру», и «Семейную идиллию» с постепенно определявшимися идеями «нового искусства», где статья Минского была одним из первых шагов, а «О причинах упадка...» самого Мережковского дала формулировки значительной части этих идей.

В заключение стоит сказать несколько слов о возможных биографических основаниях для переклички идей, и прежде всего о том, была ли настолько доступна Мережковскому статья, напечатанная в киевской газете шесть лет тому назад, чтобы он мог сделать ее откровенным подтекстом своих поэтических произведений.

Как с Минским, так и с И.И. Ясинским, также участником полемики в «Заре», Мережковский был знаком уже в 1880-е годы. З.Н. Гиппиус вспоминала: «По рассказам Д. еще на Кавказе я знала уже почти всех его наиболее близких знакомых. Немало говорил он мне про Минского...»⁷ В 1890 году, когда были написаны обе интересующие нас поэмы, Минский опубликовал книгу «При свете совести», которая, несомненно, всколыхнула интерес к нему как к мыслителю, а не только как к поэту и заставила Мережковского специально говорить о нем в «О причинах упадка...», особо подчеркивая как раз те самые моменты, о которых мы упоминали: «Меня мало интересует метафизическая система Минского <...> Но мне кажется глубоко искренней и весьма знаменательной для умственной эпохи, переживаемой нами, исповедь поэта. <...> Вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге — все, что позитивисты хотели насильно отвергнуть, <...> возникает снова, но уже без прежней красоты, почти без образов, во всей своей трагической наготе, обостренное, невыносимо-мучительное — в философском трактате, похожем на исповедь, и в философской лирике, похожей на страницы из дневника человека, больного медленной, но смертельной болезнью»⁸. К тому же напомним, что в самом начале 1889 года Мережковский женился, вернулся с молодой женой в Петербург и, судя по всему, почти сразу же у Гиппиус с Минским завязались отношения, предсказанные, согласно ее воспоминаниям, Ме-

режковским еще до первой встречи: «Он в тебя непременно влюбится, вот увидишь»⁹. Предсказание это вполне оправдилось, хотя обстоятельства этого платонического романа еще должны стать предметом внимательного изучения — конечно, не столько из интереса к интимным подробностям жизни двух известных писателей, сколько для создания более полной картины того фона, на котором возникал русский символизм в его «петербургском» варианте. Однако можно предположить, что новый интерес к творчеству Минского, причем не только поэтическому, но и философско-эстетическому проявился у Мережковского именно в 1889—1890 годах, то есть в эпоху создания интересующих нас поэм.

Однако независимо от того, что именно послужило причиной особого интереса Мережковского к статье Минского (мы, кстати сказать, не можем исключить и того, что это совпадение было чисто случайным, поскольку все отмеченные нами особенности не принадлежат исключительно «Старинному спору»), поэмы, написанные в 1890 году, определенно являются этапом в постепенном становлении символизма как литературного направления.

14

К БИОГРАФИИ ПИМЕНА КАРПОВА

Фигура писателя Пимена Ивановича Карпова вызывает большой интерес не только как характерное явление литературной жизни 1910-х годов, но и как яркий образец психологического и социального типа русского человека, существующего до сих пор. Его творчество, несмотря на активную пропаганду С. и Ст. Куняевых, так и не прижилось в кругу сколько-нибудь известных произведений русских писателей XX века, но исследования и публикации, с его именем связанные, появляются достаточно регулярно¹⁰. Вместе с тем и до сих пор его жизнь единодушно признается загадочной. Не установлена точная дата рождения, не поддаются верификации сведения, сообщаемые им, о многих замечательно интересных вещах: встрече с В.И. Лениным, участии в крестьянских волнениях и эсеровской пропаганде и пр. Потому, как кажется, следовало бы приветствовать публикации той его разрозненной переписки, которая сохранилась в архивах. В большинстве своем она учтена в публикации К.М. Азадовского (письма Карпова к В.В. Розанову, И.И. Ясинскому, Андрею Белому, П.Б. Струве, М.В. Аверьянову, А.А. Измай-

лову, Л.Н. Андрееву, В.Я. Брюсову, А.Д. Скалдину, Е.А. Колтоновской, В.И. Иванову и др.), однако о письмах к Мережковскому сообщается, что они не сохранились¹¹.

Это утверждение не вполне верно. Сохранилось, по крайней мере, одно письмо Карпова к Д.С. Мережковскому, но не в российском архиве, а в американском. Среди многочисленных документов Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус (а также Д.В. Философова) оно попало в коллекцию Томаса П. Уитни и было им пожертвовано в хранилище, где ныне и находится: The Amherst Center of Russian Culture. Zinaida Gippius and D. Merezhkovsky Papers. Box 4. Folder 29. Приносим благодарность хранителю архива проф. С. Рабиновичу за помощь в работе. Письма Мережковского к Карпову (РНБ. Ф. 124. № 2778), отчасти использованные в работе К.М. Азадовского, к публикуемому нами прямого отношения не имеют.

12 января 1912

Дорогой Дмитрий Сергеевич!

Для меня Ваша последняя открыточка была — большое счастье, но не мог я написать Вам тотчас же, потому что не было денег на марку. Ругать меня надо: 10 Ваших последних рублей я отдал за комнату, а сам сел с Рождества и стал голодать вплоть до 9-го января. Спасибо, было 5 ф<унтов> старого черствого черного хлеба и осьмушка чаю (сахару не было). Чаем я и жил 2 недели, но не вынес, слег на 2-ю неделю в постель. Хлеба по ½ ф<унта> в день хватило до 5-го только января, так что целых 4 дня я питался единственно горячим чаем без сахару. Сердце почти остановилось, появилась цинга и прочие прелести голода. Доктор городской помог, спасибо ему. Доктор находит прямо невероятным, что я больной мог вынести 2 недели голоду — прожить одним чаем.

Горе, я тут голодную, а дома голодует семья — не одна моя, впрочем, а десятки семей мучеников.

Ваше великое сердце и всеобъемлющая любовь, дорогой Дмитрий Сергеевич, будут оценены не одним мною, но и многочисленными земляками моими, которые земно кланяются Вам и благодарят, что Вы поддерживаете не только нравственно (статью Вашу «Великий гнев», что была напечатана в «Р<усском> Сл<ове>»¹², выучили наизусть), но и материально (нечего греха таить, из той суммы, которая была дана Вами мне, мною была малая толика отослана голодающим землякам в деревню, где 3 руб. — целое состояние.

Выслал я это тогда, когда получил маленький аванс от Руманова¹³.

Руманов говорит, что роман мой все-таки будет издан, но не ранее лета или осени. Умоляю Вас, дорогой Дмитрий Сергеевич, ничего не говорите о моих письмах Руманову, а то он говорит, что я «могу наделать неприятностей ему и Сытину», т.е. вызвать у Вас недовольство к ним (?). Я буду терпеливо ждать до весны, хотя эти ожидания для меня такая пытка, в сравнении с которыми инквизиторские пытки — ничто.

Сделайте милость, напишите, как мне быть с Румановым (но Руманову пока, умоляю, ничего не пишите). До весны я могу ждать, но если к Пасхе не будет издана книга у Сытина, тогда возьму рукопись обратно и навсегда. Какого Вы издателя имели в виду, когда писали мне последнее Ваше письмо? Может, у него до весны можно пристроить? Через неделю я в весьма любезной форме передам А.В. Руманову, что могу согласиться только до весны ждать. Руманов говорит, что книга моя, может, и «великая», но Сытин беллетристики не издает и для меня делается исключение. При этом он сказал, что, может, и к лету издадут. Условий никаких почему-то не объясняет; говорит, что чистую прибыль будут делить пополам.

Когда Вы вернетесь из-за границы, Дмитрий Сергеевич?

Случаю голодовки со мною не ужасайтесь — это не первый. Сделайте милость, если можно, пришлите к 1-му февраля руб<лей> 12, а больше уже не потребуется никогда: наоборот, я надеюсь к 15 февр<аля> возратить Вам половину долга — руб<лей> 30, а остальную половину по выходе книги моей в свет. К 15-му же февраля должны мне вернуть один старый мой долг — 50 руб.

9-го я взял у А.В. Руманова 3 руб. Плохо тем, что они почему-то тянут с моей рукописью. Теперь вот я мог бы давать отрывки из романа в журналы, да рукопись увезена уже в Москву.

Через недельку, я думаю, Вам можно будет написать Руманову или Сытину, чтобы они хоть к весне выпустили книжку. Ну, что им стоит. А мне бы они сделали благо. Руманов говорит, что корректура будет даваться на просмотр цензору. Это для меня — зарез, но надо покоряться.

В общем, беспокою и терзаю я Вас безбожно. Простите меня. Потомство не забудет всех Ваших дел и между этими делами, может быть, отметит эту Вашу великую любовь ко

всякому вообще человеку, заступничество за «малых сих». Но больше всех не забудет этого Бог. Вы знаете, дорогой Дмитрий Сергеевич, что чувство мое к Вам беспредельно, свято, знаете, что в сердце моем горят слова великой благодарности Богу и Вам, но я молчу.

Боюсь я прослыть за «сивачевца»¹⁴. Это было бы для меня смертельным ударом. Бог видит, к чему я стремлюсь и как я страдаю. А между тем даже такие люди, как А.А. Блок и В.И. Иванов, распускают про меня инсинуации, говоря, что у меня «глаза бегают», а Иванов считает меня почему-то провокатором, симулянтом, самозванцем, лгуном и т.д., хотя и видел меня только 1 раз, да и то мельком, а разговаривать с ним я не разговаривал. Может, ему наговорил на меня Скалдин¹⁵, которому Иванов покровительствует до того, что будто бы хотел послать за границу на средства «Аполлона». Поэтому, дорогой Дмитрий Сергеевич, прошу Вас, если до Вас коснутся слухи эти нечистые, от кого бы то ни было, — видеть только мое чистое, открытое сердце, а остальному не верить. Историю с бывшим моим товарищем Скалдиным Вы знаете. Я ему все прощаю, Бог с ним. Но горько, когда уж такие люди, как Блок и Иванов, сплетничают, то что сказать об остальных — простых смертных.

Я опять о романе: как вспомню, в каких чудовищных условиях приходилось его писать, — дрожь пронимает. Вот если бы не оттягивали, а теперь же начали набирать, может, я бы сделал кое-какие поправки в корректуре. Но как подумаешь, что придется ждать и ждать, — руки опускаются.

Итак, дорогой Дмитрий Сергеевич, напишите два словечка: можно ли надеяться, что к весне издадут, и как мне быть? Руманов обмолвился, что, может, и к Пасхе издадут. Смущает меня то, что пока никакого условия не сделано — протянут время, а потом опять на попятную. Просить ли мне, чтобы условие было заключено?

За все, за все великое Вам спасибо.

Пимен Карпов.

Адрес: Петербург, Малков пер., д. 4, кв. 50.

В добавление приведем еще одно неизданное письмо, относящееся к судьбе Пимена Карпова, написанное в эпоху более раннюю и в общем дополняющее материалы, собранные К.М. Азадовским. Оно написано Зинаидой Гиппиус и адресовано Вячеславу Иванову — и отправитель, и адресат сыграли в жизни Карпова заметную роль.

Пятн<ица> I.X. <1910>

Дорогой Вячеслав Иванович.

Мы еще все больны, оттого и не были на христ<ианской> секции¹⁶. Я, к досаде своей, именно по вечерам плохо себя чувствую. С удивлением получила письмо от Скалдина (приятеля Пимена Карпова), который уверяет, что вы к нему «неприятенно относитесь и имеете к тому основания, потому что его знаете». Ничего не поняла. Думала, что вы его не знаете.

Хочу вас попросить: не соберетесь ли к нам завтра днем, часов в 5? Скалдин этот (я его сама знаю мало) обещает значительные новости о Пимене Карпове. По субботам у нас иногда бывают люди. В это воскресенье (послезавтра), быть может, соберетесь и на беседу нашу в истор<ической> секции. Там бывает и о. Михаил¹⁷. Из-за наших болезней она, секция, совсем как-то завяла, но, надеемся, не окончательно.

А завтра нам всем очень хотелось бы видеть вас у себя.

Вот не думала никогда, что вы можете казаться таким «страшным» для косноязычных и примитивных людей! Скалдин пишет, что от одних вопросов ваших так растерялся, что все решительно забыл.

Приветствую вас сердечно и жду завтра.

Всегда ваша

З. Гиппиус¹⁸.

15

ЧИТАЯ БРЮСОВСКУЮ ПЕРЕПИСКУ

1. «Ключи тайн»

Эта статья относится к числу самых примечательных в брюсовском наследии. Подзаголовок ее, на первый взгляд, определяет и генезис: «Лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея, и 21 апреля того же года, в Париже, в кружке русских студентов»¹⁹. Именно с таким подзаголовком она и появилась в журнале «Весы», практически открывая его и манифестируя цели и задачи этого нового печатного органа русского «нового искусства». Так, в качестве манифеста, она по большей части и воспринималась. Между тем существует признание Брюсова в том, что по замыслу это должно было быть совсем иное произведение.

В архиве сохранились недатированные черновики двух писем к С.П. Дягилеву, фрагмент одного из которых приведем здесь: «Разобрав здесь свои рукописи, я сообразил окончательно, что в начале марта, числа около 5—7, мне можно будет Вам доставить первую главу моего исследования о искусстве. Но вторая глава будет готова не раньше как к началу мая, так как в марте мне, вероятно, надо будет ехать в Петербург и заниматься “Новым Путем”. Возможен ли такой перерыв? Главы, конечно, совершенно самостоятельны. Всех их предполагается четыре: первая посвящена критике существующих теорий, вторая — моим взглядам на сущность искусства как особой формы познания мира, третья — формам и четвертая — школам искусства. Все исследование я думаю назвать *“Ключи тайн”*, не в том, конечно, смысле, что оно и есть эти “ключи”, а в том, что каждое истинное создание искусства — ключ к некой тайне»²⁰.

Обсуждая это письмо, О.А. Клинг пришел к выводу, что «Ключи тайн» в том виде, в каком они напечатаны в «Весах», являются не манифестом нового искусства, а подведением итогов предшествующей работы Брюсова. Мы же полагаем, что дело обстоит прямо противоположным образом: лекция и статья, по генезису своему предполагавшиеся как исследование, в силу ряда обстоятельств превратились именно в манифест «нового искусства», сохранив реликты предшествующей природы. Но это манифест именно того типа, какой приличествовал Брюсову.

Из письма становится очевидным, что в творческом сознании Брюсова к моменту окончания первого раздела будущей лекции имелось в виду создать нечто вроде своего же собственного трактата «О искусстве», вышедшего четырьмя годами ранее, в 1899 году. Об этом свидетельствует и определение «исследование о искусстве», и членение на четыре главы (точно так же была построена и брошюра «О искусстве»), и то, что в первом разделе «Ключей тайн» Брюсов несколько раз ссылается на Льва Толстого. Это, видимо, также является частью первоначального замысла, поскольку и работа 1899 года была полностью ориентирована на полемику с великим предшественником²¹. И именно это должно, на наш взгляд, привлечь особое внимание к зарождению идеи «Ключей тайн».

С.И. Гиндин справедливо, на наш взгляд, писал: «...книгу “О искусстве”, напоминающую скорее литературный манифест, нежели обещанное им в 1895 г. “исследование по

эстетике», сам Брюсов оценивал так: «...сжато до последней степени; часто совсем непонятно по краткости»²². А 13 августа 1898 года, только что закончив работу, Брюсов записывал в дневнике: «Я кончил мою книгу о искусстве, вот она лежит передо мной.

Благословенна воскресающая гордость творца! Велико таинство слов и их могущество. Одни поют, как серебряные трубы в поле, другие созданы залетными ангелами, иные сама неподвижность и смерть. Счастлив, кто знает заклинания! По знаку его собираются беспорядочно стройные воинства. О, торжество победителей, идущих с развернутыми знаменами! Слышны крики воинов, пение труб и возникновение ангелов с неба.

Благословенна воскресающая гордость вождя»²³.

Думается, что манифестационный характер «О искусстве» из этой записи становится абсолютно ясным.

Вместе с тем уже довольно скоро Брюсов начал высказывать недовольство своей статьей. И совсем незадолго до интересующей нас даты, в конце октября 1902 года, он пишет: «Я переменял бы в своей книге многое <...> Еще больше прибавил бы <...> Живое искусство всегда “бродит в безднах”, всегда касается тайн, ибо тайна — его душа, оживляющее ее начало; оно всегда философично, мистично, религиозно, если понимать последнее слово широко»²⁴. Нет нужды подчеркивать, что именно эти идеи явились одушевляющими для «Ключей тайн».

Отметим любопытное совпадение: накануне завершения «О искусстве» к Брюсову приезжал А. Добролюбов, о чем подробно говорится в дневнике, а в Петербурге, незадолго до письма к Дягилеву, поэты снова общались, о чем Брюсов записал в дневнике (без точной даты, но совершенно явно в начале марта): «С Иоан<ной> Матв<еевной> ездили к Добролюбову. Та же трезвая проповедь любви и мира. Читал он нам свои новые стихи и рассказы — в старом стиле, немного разве проще. Стоило ли уходить в Солов<ецкий> м<онастырь> и на Урал, чтобы через 5 лет прийти к старому»²⁵.

О.А. Клинг справедливо уделил немало внимания вопросу о том, почему Брюсов выбрал для предполагаемой публикации именно «Мир искусства», а не «Новый путь», где собирался сотрудничать, и пришел, на наш взгляд, к совершенно адекватным выводам, — статья не могла быть напечатана в журнале Мережковских. Но существеннее, на наш взгляд, вопрос другой: почему же она все-таки столь решительно преобразилась?

Дело, как нам представляется, в том, что Брюсов вынужден был вмешаться в то, что он в дневниковой записи назвал «Борьба в Москве», отнеся к февралю—марту 1903 года: «Борьба началась еще до моего приезда — лекцией Бальмонта в Лит<ературно->Худ<ожественном> Кр<ужке>. И шла целый месяц. Борьба за новое искусство. Сторонники были “Скорпионы” и “Грифы” (новое книгоизд<ательство>). Я и Бальмонт были впереди, как “маститые” (так нас и называли газеты), а за нами целая гурьба юношей, жаждущих славы, юных декадентов: <...> Говорено было о нов<ом> иск<усстве> и писано в газетах столько (газеты все нагло извращали, что говорилось), как никогда в Москве. Кончилось все моей лекцией о новом искусстве в Истор<ическом> Музее. Собралось людей немного, но все свои, и мне устроили “овацию” — небольшую, положим»²⁶.

Именно такой характер лекции и должен был, на наш взгляд, предопределить как использование уже написанной части исследования (хотя, вероятно, и в переработанной форме — текстология, в том числе соотнесение различных редакций, статьи должна стать задачей особого исследования), так и его намеренное прерывание на полуслове. С одной стороны, завершающей многодневное острополемическое противостояние лекции резонно было стать слегка консервативной, наукообразной и умиряющей страсти, а с другой — необходимо было внести в полемику некоторое суггестивное начало, позволяющее в сжатой форме воздействовать на сознание слушателей, будить их воображение и фантазию.

2. Ненаписанная статья о Бальмонте

Творчеству К.Д. Бальмонта Брюсов постоянно уделял самое пристальное внимание²⁷. В его книге «Далекое и близкое» существует целый цикл, состоящий из четырех статей, посвященных творчеству давнего друга (мы бы все-таки не рискнули употреблять термин «друга-врага», нередко применяемый по отношению к Брюсову). И можно только пожалеть, что в 1908 году не была написана большая статья Брюсова, дававшая общую характеристику Бальмонта, о которой сохранились некоторые сведения в письмах его к М.О. Гершензону, в то время одному из ведущих сотрудников редакции журнала «Критическое обозрение».

25 января 1908 года Брюсов написал ему:

«Многоуважаемый

Михаил Осипович!

Довольно серьезные семейные события (смерть отца) расстроили весь ход моих дел. Вот почему до сих пор я не написал обещанного этюда о Бальмонте. Но мне очень хочется оставить эту работу за собой, — и, если это возможно, прошу Вас о том. — О книжечке “Модернисты” мог бы дать рецензию, но только “фактическую”, т.е. ряд поправок и дополнений»²⁸.

29 января Гершензон отвечал ему: «Бальмонт, разумеется, за Вами. Когда бы Вы ни прислали его, он будет желанным...»²⁹ Но Брюсов снова попросил отсрочки, и причины ее, как нам кажется, стоит учитывать при определении общей линии отношений двух поэтов. В недатированном письме Брюсов говорил: «Дело в том, что свою работу о К. Бальмонте я принимался писать уже несколько раз. Но работа оказывается очень трудной, так как должно дать *впервые* оценку очень большого (может быть, “великого”) писателя. У нас еще ничего не сделано для оценки Бальмонта, все, написанное об нем, надо просто отвергнуть, приходится все начинать сначала, до всего додумываться самому. А так как мне не хотелось бы дать характеристику банальную: “поэт мгновенностей”, “мастер напевностей”, “душа стихийная” и т.д., и т.д., — то я, отложив пока все начала своей статьи, довольствуюсь тем, что перечитываю книги Бальмонта и раздумываю над ними, и, кстати сказать, нахожу в них очень много для себя нового.

Перехожу теперь к вопросу практическому: дам ли я свою статью к 25 марта? — По чести, не знаю! Как будто бы и осталось мне только сесть и написать. А может случиться, что когда сядешь и начнешь писать, все опять покажется не то и не так. Обещать *наверное* я не могу, ибо ни за что не соглашусь отдать Вам статью, которой буду недоволен, особенно статью о Бальмонте. И лучше не рассчитывайте на мою статью. Я же все-таки примусь за нее усердно. И если доставлю ее Вам до 25-го, то Вы поступите сообразно с положением дел: или напечатаете в апреле (если еще останется для того возможность), или отложите до осени: я не буду в претензии»³⁰.

Как мы уже сказали, статья написана так и не была. Причин этому могло быть довольно много, и в первую очередь, как кажется, простое человеческое рассуждение: еще совсем недавно, в конце лета и осенью 1907 года, Бальмонт и Брюсов обменялись очень жесткими письмами³¹, из которых было понятно, что в это время брюсовская оценка не могла быть безоговорочно восторженной. А как раз в начале

1908 года (с конца января по середину апреля по старому стилю) Бальмонт с тяжелой травмой находился в больнице³², и печатать статью с упреками в такой момент было бы в высшей степени неэтично.

Вместе с тем существенно отметить, что это письмо, возможно, фиксирует и некоторую точку перемены в отношении Брюсова к Бальмонту как к поэту, отказ от сиюминутной оценки его только что вышедших книг и некоторую попытку синтеза. Об этом свидетельствует оценка давнего друга как «очень большого (может быть, “великого”) писателя» и довольно неожиданное для самого Брюсова обнаружение в не раз читанных книгах нового.

3. Душа «Скорпиона»

Переписка Брюсова с Вячеславом Ивановым опубликована, хотя далеко не полностью³³, и одно из существенных мест в ней занимают вопросы печатания книг как самого Иванова, так и его жены Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал. При этом очевидно, что для Брюсова они как авторы отнюдь не стояли в одном ряду: если публикаций Иванова он страстно хотел, то к сочинениям Зиновьевой-Аннибал относился более чем скептически³⁴. Меж тем именно ее книги в первую очередь и предлагались писательской четой издательству «Скорпион» и его изданиям: роман «Пламенники» (так и оставшийся неопубликованным), драма «Кольца» (вышла в «Скорпионе» в 1904 году), «стихотворения в прозе» «Тени сна», предназначенные для «Северных цветов».

Брюсов оказывался в сложном положении. С одной стороны, издательство и в самом деле было не слишком мощным. В марте 1903 года, когда впервые начались переговоры с Ивановыми, Брюсов писал Н.М. Минскому: «“Скорпион” и так не исполняет своих обещаний перед авторами. Сологуб совсем сердится: его сборник купили год назад, а до сегодня и не начинали печатать. Друзьям Ореуса-Коневского обещали издать его посмертный сборник <...> два года назад, а тоже еще не начинали... Надо же остановиться и не давать дальнейших клятв, которые дать очень хочется, но которые явно не будут исполнены»³⁵. В черновике после этого следовало и более подробное объяснение: «Издать книгу так, как ее издает “Скорпион”, — нельзя поручить каждому и каждой типографии. Мы доверяем в этом деле только друг другу, а нас всего трое, и мы вечно отвлекаемся в разные

иные предприятия. Нельзя наконец обходиться и без некоторых пауз между изданиями, чтобы хоть часть расходов возвращалась бедному нашему издателю (он не очень избалован этими возвращениями)»³⁶. Конечно, здесь была доля лукавства: стихи Минского «Скорпион» издавать вовсе не стремился. Но была, очевидно, и правда.

С другой стороны, прямо отказать Зиновьевой-Аннибал Брюсов не мог, ибо это повлекло бы разрыв отношений с Ивановым, с которым он только что познакомился и книга которого «Прозрачность» была «Скорпиону» обещана. Первоначально он решил переложить ответственность за отказ от «Пламенников» на своих компаньонов по «Скорпиону», о чем свидетельствует извещение М.М. Замятниной в недатированном письме 1903 года: «Я должен теперь решительно сложить с себя ответственность за дальнейший ход нашего дела. Я “сделал все что мог”. Я передал корректуры нашему издателю, сказал ему, что, по моему мнению, издать роман следует, — и теперь уже бессилён. Скорость не в числе добродетелей скорпиона <так!>. Впрочем, *завтра*, в среду, у нас назначено собрание. Я буду еще настаивать. Кажется, С.А. Поляков еще не прочел гранок. Не лучше ли продолжать печатать, если уже так много набрано? И согласно Вашему первому предложению взять Скорп<ион> в соиздатели? Я именно в этом духе буду говорить завтра»³⁷. Даже обещание Иванова добыть для «Пламенников» обложку работы О. Редона не повлияло на Брюсова.

В конечном счете эта тактика привела к временному успеху — ставить марку «Скорпиона» на «Пламенниках» не пришлось. Однако в сентябре Иванов предложил Брюсову: «В настоящую минуту на очереди вопрос о нашей вчерашней посылке в ваше книгоиздательство. Согласится ли оно на издание двух наших вещей: только что законченной женой трехактной драмы “Кольца” и нового маленького сборника моих стихов, под заглавием “Прозрачность”?»³⁸

В тот же самый день, когда было написано это письмо, Зиновьева-Аннибал написала С.А. Полякову (перепутав год — вместо 1903 она поставила 1904): «Одновременно с этим письмом я позволила себе выслать вам вместо моего романа “Пламенники” — драму “Кольца”, только что мною законченную. Ваше доброе отношение к моему роману дает мне смелость надеяться и в данном случае на ваше издательство. Но непременным условием печатания этой драмы было бы ее появление не позже января 1904 г. Была бы вам глубоко признательна, если бы вы не отказались про-

смотреть ее и по возможности не задержать меня вашим решающим словом. Первую главу “Пламенников” могу прислать в ближайшем времени. Этот роман хотелось бы напечатать к осени 1904 г.»³⁹.

Такое предложение было невозможно отвергнуть, и Брюсов начал его обсуждение как с Ивановым, так и с Зиновьевой-Аннибал. Мы хотели бы предложить читателям единственное содержательное письмо⁴⁰ Брюсова к Зиновьевой-Аннибал, сохранившееся в московской части архива Иванова, которое интересно не только иллюстрациями уклончивости Брюсова, но и вполне реальным его отношением к самому процессу редакционной подготовки и печатания книг издательства «Скорпион».

«Уважаемая

Лидия Дмитриевна!

Поправки Ваши, разумеется, будут все исполнены. Начало “Колец” пошлем Вам вторично в сверстанных листах. Что до “Стихотворений в прозе”, то как можем мы судить об них, не видав их? Конечно, пришлите. Но и, конечно, “Скорпион” оставляет за собой право взять их или не взять, руководствуясь своими личными соображения<ми>, очень может быть, неправильными, и, во всяком случае, внешними. И я, когда стоял вдали от издательских дел, как автор сетовал на издательский произвол, но теперь и я убедился, что у книги есть много других достоинств и недостатков, кроме чисто литературных, как когда-то Жуковский убедился, что в мире есть много прекрасного, кроме счастья. — За медленность печатания Вашей книги и книги Вячеслава Ивановича, — Вы вправе упрекать нас. Мне остается только безнадежно повторять, что мы делаем все, что “в наших силах”. Типографское дело — это некая стихия, которой издатели управляют не более, чем кормщики кораблей — бурей. По возможности держим путь по звездам, мерцающим сквозь тучи, а впрочем темно, ветер ревет и обливают брызги. — Что после этого сказать о “Пламенниках”? Явно, что *пока мы не в силах приступить к их печатанию*. У нас есть мысль позднее предложить их как приложение подписчикам “Весов” (если не бесплатно, буде этого цензура не позволит, то со скидкой 50%), независимо от поступления книги в продажу. Что Вы скажете об этом плане? Здесь решать, конечно, Вам. — И еще. Если б мы и начали набор романа *теперь*, то все же раньше осени выпускать книгу не имело бы смысла. Итак, “время терпит”. Хочется в заключение заверить Вас в нашем сердечном расположении — не моем, а “Скорпиона” — к Вашим книгам,

к Вашим рукописям, но поверите ли Вы? Ах, приезжайте сюда, взгляните на эти вороха корректур, подышите этим приятным, но опьяняющим и туманящим запахом типографской краски, войдите с нами в этот мир шрифтов, клише, полей, “квадратов”, “шпон” — и, право, Вы скорей пожалеете нас, чем будете упрекать. “Мысль изреченная есть ложь”, — а что же “книга”! —

О, если б без слова

Сказаться душой было можно!

А когда после “слова” нужна еще рукопись, набор, корректура, печатная машина, работа брошюровщика и дело книжного магазина! Что остается от души?

Ваш

Валерий Брюсов

1904

P.S. Корректуры, вторично посланные В.И., *видимо*, были утеряны типографией. Сегодня справлюсь и сделаю “внушение”⁴¹.

К этому тексту, как кажется, необходимы лишь незначительные комментарии. Написано письмо в довольно определенном промежутке: 5 января 1904 года (неясно, по старому или по новому стилю: скорее, кажется, по старому) Зиновьева-Аннибал отправila Брюсову письмо, сопровождавшее возвращение корректуры с правкой⁴², на которое он и отвечает, а 10 марта — новое, открывающееся фразами: «Вот уже, кажется, *месяц*, как *тороплюсь* в Москву — дохнуть соленых брызг на вашем корабле. Вы приглашали меня в Москву, чтобы пожалеть вас, но я жалела вас уже и в Женеве»⁴³, то есть являющееся прямым ответом на письмо Брюсова. Если принять во внимание разницу между старым и новым стилем, то, скорее всего, письмо Брюсова было получено в Женеве в 20-х числах января по старому или в самом начале февраля по новому стилю.

Корректуру «Колец» Зиновьева-Аннибал просила прислать ей еще раз, что здесь и обещано. Судьба «стихотворений в прозе» обсуждалась в письмах Зиновьевой-Аннибал неоднократно. 10/23 марта она говорила: «Мои “стихотворения в прозе” я передала Вам перед вашим отъездом в деревню, прошлым летом. Была так спокойна, что при первом известии о наборе “Сев<ерных> Цветов” просила через Вячеслава о присылке мне сюда корректур. И теперь убеждена, что рукопись где-нибудь в ваших ящиках»⁴⁴. Из дальнейших пи-

сем становится ясно, что Брюсов так и не отыскал рукописи и Зиновьевой-Аннибал пришлось восстанавливать текст по сохранившимся черновикам и по памяти; этот новый текст и был напечатан в альманахе «Северные цветы» на 1905 год.

Относительно сроков издания книг Зиновьева-Аннибал писала: «...умоляю вас не затянуть моей книги и, заготовив мне к моему приезду побольше корректур, выпустить “Кольца” до Пасхи вместе с “Прозрачностью”. Слишком ведь немилосердно дальше катать свои детища по воле ветров и знаков Зодиака. Будьте же добрым кормчим и уловитесь причалить к берегу»⁴⁵. Однако Брюсов все-таки решил посвоему: «Прозрачность» вышла в свет в апреле (Пасха была 28 марта, то есть даже и это пожелание выполнено не было), а «Кольца» — лишь в сентябре. Использованные в письме цитаты из Тютчева и Фета, видимо, в особых оговорках не нуждаются.

4. В гостях у Верхарна

Летом 1909 года Брюсовы отправились в заграничное путешествие. Позднее в записной книжке, где еще сам Брюсов начал вести хронологическую канву своей жизни, Иоанна Матвеевна записала: «Поездка за границу вместе с В.Я., но в Швейцарии было получено письмо, что Петя, мой брат, умер; я вернулась сейчас же. Брюсов вернулся один, он побывал позднее, без меня, в Париже и в Бельгии»⁴⁶.

Парижское пребывание, чрезвычайно насыщенное, уже было описано А.В. Лавровым⁴⁷ на основании в первую очередь писем к И.М. Брюсовой, в которых подробно рассказывается и о времяпрепровождении Брюсова (естественно, со значительными умолчаниями, поскольку значительную часть времени он проводил в компании Н.И. Петровской), и о встречах со многими французскими поэтами, в том числе (что, как нам представляется, явилось незамеченной сенсацией) и с Гийомом Аполлинером. Но все-таки из этой переписки становится ясным, что для Брюсова основные симпатии в современной французской поэзии лежали в области его прежних увлечений, среди которых пристрастие к поэзии Э. Верхарна было одним из самых сильных. Упомянувшийся визит в Бельгию был в первую очередь вызван именно желанием познакомиться с ним.

14 октября Брюсов отправил Верхарну письмо⁴⁸, ответ на которое неизвестен, но смысл его очевиден: Верхарн пригла-

сил своего русского переводчика и интерпретатора посетить его. Визит этот Брюсов описал дважды⁴⁹, но оба раза описание было посвящено интеллектуальному общению. Бытовые же подробности визита, оказавшиеся в печатных текстах опущенными, находим в письме к И.М. Брюсовой, написанном сразу после возвращения в Брюссель:

«25 octobre 1909. Bruxelles.
Hôtel-restaurant de l'Automatique
du Midi. 9, av. Fausnay, Bruxelles

Милая девочка!

Только что приехал от Верхарна, весь промокнув, потому что идет “непролазный” дождь, а мне надо было *три* раза *changer les voitures*. Засел в автоматическом ресторане и греюсь. Я уже писал Тебе (на открытке), что у Верхарна/ов провел время как лучше нельзя. Были они внимательны и любезны до крайности. Верхарн читал мне много своих стихов, рассказывал мне о своей жизни. В 9 ½ ч. веч<ера> он начал, видимо, дремать. Я спросил, в котором часу он привык ложиться спать, он мне ответил, что в 8—8 ½. Я попрощался. Мне опять отвели знакомую комнатку наверху, полную старыми журналами. В окно был виден лес. Мне предложили на ночь рубашку Верхарна (но со мной была моя). Ночью меня мучили кошмары, как и подобает в доме автора “*Campagnes hallucinées*”⁵⁰. Я встал в 7 и в 7 ¼ был уже внизу. Верхарн уже напился кофэ и сразу принялся читать мне “l’*Or*”⁵¹, книгу, которую он мне предложил для “la Balance”. Я, конечно, взял, хотя никакой “Балансы” уже не существует. Не знаю, куда *его* (le roème) приспособлю. В 9 ч. я распрощался. Верхарн пошел меня провожать под проливным дождем. Мы говорили о грядущих “Соединенных Штатах Европы” и о мире всего мира. Верхарн уверял меня, что он поэт — народный, и тут же со вздохом признавался, что в Бельгии народ не понимает по-французски, но говорит по-валлонски. Я сел в вагон.

— Au revoir! — J’espère vous revoir à Moscou! — Bon voyage! — Mes compliments à Madame! — Поезд покатился. Кустарники, ветер и даль.

Забыл Тебе рассказать, что ради Верхарна я едва не сломал себе шею. Верхарн живет в Angreau. Я это забыл, т.к. пишу ему письма всегда в Roisin, где почтовая станция. Билет я взял до Roisin и мирно сидел в вагоне. Вот какая-то станция. Я сижу и мечтаю. Смотрю в окно. Что-то похожее на страну Верхарна. Смотрю в другое окно. Сам Верхарн

безнадежно уходит со станции. Я бегу на платформу и кричу. Верхарн оборачивается. Поезд идет. Я пытаюсь отворить дверцу платформы. Дверца закрыта. Поезд идет уже полным ходом. Я бросаюсь на другую сторону. Кто-то кричит: "Ne sautez pas!" Но я уже прыгаю, падаю куда-то в бездну и чудом остаюсь цел. Верхарн бежит мне на помощь с упреками. Но "все хорошо, что кончается хорошо"»⁵².

5. Брюсов — Ивнев — Луначарский

Появление этой заметки вызвано также чтением письма, но на этот раз — опубликованного.

В 1971 году В.С. Дронов напечатал письмо А.В. Луначарского к Брюсову от 4 декабря 1920 года, в котором говорилось: «Я знаю, что у Вас возникли недоразумения относительно принятия и оплаты рукописи поэтических произведений т. Р. Ивнева. Не входя сейчас в существо вопроса, я должен Вам сказать, что т. Ивнев уже по одному тому, что он буквально в самый день октябрьской революции явился ко мне с предложением своих услуг по немедленному налаживанию связи между Советской Властью и лучшей частью интеллигенции и с большим мужеством в один из ближайших к революции дней выступал с горячей защитой в то время отвергаемой почти всей интеллигенцией новой власти, заслужил самое внимательное к себе отношение, поэтому я бы настоятельно просил Вас не ставить затруднений к принятию к оплате и тех его стихотворений, которые не относятся к политической или вообще революционной поэзии, не предпреляя того, конечно, в какую очередь сможет Государствен<ное> Издательство те или другие стихотворения его издать»⁵³.

Надо сказать, что письмо само по себе чрезвычайно выразительно. Оно свидетельствует о том, что уже в 1920 году на уровне наркома просвещения установилась система подкармливания «своих» литераторов, даже вне зависимости от того, соответствует ли их творчество «требованиям времени». Заслуги перед революцией оказываются выше партийной морали, — и в этом смысле невозможно согласиться с публикатором письма, который говорит, что Луначарский «дает в нем только оценку общественной деятельности Рюрика Ивнева <...> От оценки же стихов Ивнева и других имажинистов Луначарский в данном случае воздерживается...»⁵⁴. «Принятие к оплате» как раз и было той оценкой стихов Ивнева, которую Луначарский им дал.

Второе положение автора, которое не выдерживает критики, — это стремление оценивать имеющиеся в виду стихи Ивнева как имажинистские и потому, дескать, неприемлемые ни для Брюсова, ни для Луначарского. На самом деле речь идет совсем о других его произведениях, о чем свидетельствует до сих пор не печатавшаяся рецензия на представленную Ивневым рукопись стихов. Именно эта рецензия практически наверняка и послужила причиной раздора между только что вступившим в ВКП (б) поэтом и наркомом. Приведем ее текст:

«Рюрик Ивнев. Стихи.

Стихи, представленные т. Ивневым, написаны, как видно из помет, в 1916, немногие в 1917 г. и интереса современности не имеют. Все стихотворения выражают переживания узко-субъективные, притом отнюдь не яркие и не своеобразные. Основной мотив:

Нет, ничего не надо,
Не трогай мой труп живой.

Это повторяется на разные лады: “Чего мне ждать, о чем молиться!” — “И ни о чем не мечтаю” — “Стою больной и разбитый у монастырских ворот”, и опять “Ничего не надо!” — “Мне больше не надо ничего” и т.д. Стихотворения сильно подкрашены религиозным мистицизмом: “Сердце мое, странствуй, бога хваля”, — призывает автор; поминутно восклицает он: “Господи!” или “Боже!”, всячески поминает ангелов небесных (“Твоя любовь, как Ангел Божий”, “Ангелов вижу кругом”, “Бродит скорбный ангел мой”, “Где твой ангел-хранитель” и т.д.), молит: “Христос сладчайший, не отталкивай!”, жалуется, что “выпил гефсиманскую чашу”, вспоминает “смерть, где твое жало?”, советует “возьми свой крест” и т<ому> под<обное>. Техника Рюрика Ивнева — чуть-чуть уклоны к футуризму, чуть-чуть небрежности метра и рифмы, а в общем — расхлябанный Фет. Наличие 2—3 сносных стихотворений и 7—8 удачных двустихий не делает приемлемыми все 5 тетрадей стихов.

Предлагаю рукопись автору вернуть.

Валерий Брюсов.

1920»⁵⁵.

Конечно, рецензия коммунистического неопита не может быть отнесена к шедеврам его литературно-критического мастерства (хотя, впрочем, очевидно, что она, как и другие отзывы того же рода⁵⁶, писалась во многом по обязанности),

но в то же время нельзя не заметить и отдельные удачные формулировки. В частности, «расхлябанный Фет» — едва ли не лучшее встречавшееся нам определение «материи стиха» раннего Ивнева.

16

НЕСОСТОЯВШЕЕСЯ ЛИТЕРАТУРНОЕ
НАПРАВЛЕНИЕ

Нет нужды говорить о том, что первые 30 лет XX века были в русской литературе годами систематического возникновения литературных направлений, существования их на протяжении более или менее продолжительного времени, а затем исчезновения — надолго или навсегда.

Вряд ли создание номенклатуры этих направлений является неперменной задачей истории литературы, однако в то же время нельзя не разделить убеждение многих авторов в том, что настоящий литературный пейзаж эпохи немыслим без выявления и фиксации разнообразных свидетельств о даже пустячных проявлениях стремления к объединению в рамках провозглашаемого принципа литературы⁵⁷.

Тем более это относится ко времени перед революцией 1917 года, когда создание направлений по всякому поводу и без повода еще не вошло в систематический обиход русских литераторов, а литераторы «традиционные», к которым принадлежал и игеист, вообще были склонны существовать вне направлений.

О Евгении Евграфовиче Курлове мы знаем очень немного. Он родился в 1876 году, был автором довольно многих книг в различных жанрах, однако след его в литературе остался, пожалуй, лишь в том, что он был издателем альманахов «Жатва», ставших довольно заметным явлением в русской литературе 1910-х годов. В письмах его к В.Я. Брюсову прямо говорится о том, что сборники издавались (и весьма качественно) за его счет, а сам он большею частью проводил время в имении в Гродненской губернии⁵⁸. Но этого явно недостаточно, чтобы судить о том, было ли его литературное творчество только причудой состоятельного человека или за ним стояли причины значительно более серьезные.

Точно так же мы не знаем ничего о дальнейшей судьбе манифеста неведомого прежде литературного направления, сохранившегося в рукописи (РГАЛИ. Ф. 1345. Оп. 1.

Ед. хр. 292), по которой мы его и печатаем. По крайней мере, до 1916 года (последнего года издания «Жатвы») Курлов мог его без труда напечатать, но не сделал этого — видимо, в какой-то момент (может быть, из-за начавшейся войны?) манифест сделался неактуальным. Но тем не менее он не перестает быть любопытным памятником эпохи, когда тот или иной автор считал для себя почти обязательным создание литературной группы, направления или чего-либо подобного.

ИГЕИЗМ (Евгения Курлова)

Основные положения:

1) Поэзия должна быть свободна. И для того, чтобы освободить ее, — сейчас несвободную, — поэт должен подойти к жизни не описательным путем, даже не путем интуитивного проникновения — а войти с жизнью в непосредственный контакт (соитие, совокупление), оплодотворить ее и получить плод, который и будет поэтическим произведением.

2) В настоящее время язык один, передавая настроение поэта, в то же время мешает ему при передаче жизненного восприятия своей условностью. Язык поэтов не свободен, особенно за последнее время, а потому и произведения последнего времени не поэтичны.

3) С поэзией ложно-символической (последних дней) мы уперлись в тупик.

4) Обычные слова надоели, речь требует обновления*.

5) Произведения футуристов в большинстве случаев или безвкусны и некрасивы, лишены смысла, или чересчур ограничены по замыслу.

6) Смысл необходим, но требовать, чтобы каждое слово поэтической речи непременно удовлетворяло тому, что у нас обычно принято называть смыслом, — нельзя. Все произведение в целом, даже его отдельные строфы должны быть понятны, почему игеизм рекомендует вводить новые слова все-таки в канву общепонятной** речи***.

* Возле этого пункта карандашом поставлен на полях вопросительный знак.

** Следует зачеркнутое слово: «человеческой».

*** Примечание. Для примера — стихотворение «Небо». Ясно, что «разолокнуть, розымить» — «опрокинуть, развернуть». «Галслеба» — новый царь. «Упреслить на троне» — утвердить, водворить и проч., но сказанное новыми созвучиями (словами) гораздо сильнее и красивее. — *Примечание Курлова.*

7) От нового слова требуется, чтобы оно было красиво и чтобы чисто фонетически оно передавало мысль, впечатление или восприятие возможно полнее. С течением времени мы т<аким> о<бразом> перейдем к целым пьесам из новых слов.

8) Размер? С ним можно не считаться, только бы пьеса была музыкальна и красива.

9) Рифма? — Не обязательна, в особенности в конце строки, но созвучия слов и отдельных слогов во всей пьесе очень желательны.

10) Игеизм* т.о. освобождает поэзию от оков обычного, строгого языка, и теперь уже ничто не мешает ей сойтись** с жизнью.

11) При упомянутом употреблении слов поэт, слагая песню, не будет непременно связан определенной, выработанной уже раз навсегда группой слов, с размером и рифмой, — если ему нужна рифма или иное звуковое созвучие, он создаст их из любого сочетания звуков.

12) Игеизм не отрицает значения прежних поэтов, но полагает, что все должно эволюционировать, почему подражание им само собою отпадает.

Два примера

Как я стремлюсь к тебе давно!
 Фатой на зелени покрыто —
 [Твое прелестное] Благоуханное дано
 И [нежный цвет] светлый лен твоей [иддиты] изиты.
 Приникнуть к ней, и умереть...
 Нет, жить, и жить для жизни бора,
 Для жизни хора жизневеть
 И петь певучей жизни ору.

Небо, неба, купол неба
 Разолокнуть, розымить
 И галеба, Галелеба
 На Престоле упреслить.
 Пусть владыкует Владыка
 Под новеющей визной
 Власти, власта, властилика

* В оригинале — «идеизм».

** Сверху карандашом другим почерком вписано: слиться.

Власти, власта, властиной.
Новый бог, богах, богопах
Солнцедей и ликосвег.
Все сюда! Ко мне на пропах
Я зову своих новег.

1914 г.

17

К БИОГРАФИИ В.Д. ГАРДНЕРА

В сравнительно недавнее время немалую популярность приобрел прежде практически совершенно забытый поэт Вадим Гарднер (1880—1956). Несмотря на то что за его плечами было три прижизненных книги, практически открыла его читателям конца XX века книга «У Финского залива» (Хельсинки, 1990), составленная Т. Пахмусс и Б. Хеллманом, но появившаяся прежде всего стараниями вдовы, Марии Францевны Гарднер, долгие годы руководившей библиотекой Русского купеческого общества в Хельсинки⁵⁹.

Слов нет, талант Гарднера весьма средний, но иногда поэт попадал в такие ситуации, которые проливали неожиданный свет на историю русской литературы, — и, как нам кажется, чаще всего не в связи с какими бы то ни было ее тенденциями (как, например, возникновение акмеизма), а прежде всего с личными отношениями поэта.

Один из существенных моментов этих отношений уже был внимательно изложен Б. Хеллманом — возвращение Гарднера на одном пароходе с Н. Гумилевым из Англии⁶⁰. Второй, о котором у нас и пойдет речь, — отношения с Вячеславом Ивановым, в архиве которого сохранилось несколько писем Гарднера и одно ответное.

Впервые Гарднер обратился к Иванову с письмом в январе 1910 года, но уже до этого они встречались, и старший поэт давал младшему уроки поэтики: «Выражаю Вам глубокую признательность за то, что Вы по косточкам перебирали остоны некоторых моих стихов и открывали их недостатки, неправильное строение их, звуковой и внутренний взвзвук разлад некоторых из них»⁶¹. В этом же письме Гарднер дерзнул послать стихотворение, которое хотелось бы видеть посвященным Иванову. Видимо, оно тому понравилось и получило одобрение⁶².

Далее на протяжении длительного времени письма Гарднера доходят до Иванова весьма спорадически, и пик их час-

тоты приходится на 1912 год, когда пришла пора выпустить вторую книгу стихов, получившую впоследствии название «От жизни к жизни».

По имеющимся материалам нелегко в точности представить себе, как именно развивались события, но совершенно очевидно, что Гарднер принес на «башню» к Иванову рукопись этой книги, тот обнадежил его, что примерно половина стихов достойна того, чтобы получить марку собственного ивановского издательства «Оры», время от времени выпускавшего книги дебютантов, пользовавшихся покровительством старшего поэта (например, А. Скалдина и В. Бородаевского). Принимал участие в просмотре и суждениях о книге и живший у Иванова М.А. Кузмин. Впрочем, единственное упоминание о Гарднере, которое имеется в его дневнике, скорее неблагоприятно: «Пришел скучный Гарднер»⁶¹.

Вместе с тем существовала одна область, где Гарднер мог ощущать себя если не вполне равным Иванову, то, во всяком случае, к равенству близким. Эта сфера — оккультные искания, к которым были причастны оба писателя. Опытный глаз внимательного читателя без труда заметит, что публикуемое ниже письмо продиктовано не только внутренним импульсом преклонения перед мэтром, но и убеждением в общности оккультных интересов, где младший и старший брат становятся равны перед новой истиной.

29/IV 1912

Дорогой и бесконечно милый мне Вячеслав Иванович,

Да, я вижу, Вы добрый, добрый, и видя, что я нелегко себя чувствую, пожалели меня. Я готов был расплакаться после моей критики, так Вы мне дороги. Я же не должен голубым дымом окутывать Вашу душу; она и так осаждена высшим духом — пусть это выражение и неправильное и даже идиотское, но Вы-то понимаете, в чем тут дело.

Я еще раз в прошлом мысленно и волею целовал Вашу шею и плавные, боготворческие волосы — знали ли Вы это или нет, все равно это так.

Я одинок, одинок, и на каком-то странном пути. Господь да выведет туда, куда надо.

Я поглупел, стал дурак-дураком, и ничего не вижу, не слышу, ничего-ничего не понимаю. Это за грехи, что ли, так я наказан, за какие именно — за дерзость, за гордость? Не за любовь же к людям, или именно за нее, дабы окрепнуть в ней, закалиться духовно?

Ибо крестил я улицы и встречных, и крестом раз обменялся... — и лобзания старца удостоился. До «свинарника»

добрался, а дальше-то, дальше-то что? Курятники, петух и ночь петушья, что ль? Хочу возбезумствовать. Ах, как тяжело жить одним только порядком, ритмом покойным и бесстрастным! Хочется опять и опять дерзновения, хочется молитвы и многого. Серость дней одолевает, чернильница, перо, карандаш, окурки, табачная пыль?.. Да разве это не надоедает по временам? Бред, бред надобен, бред с дрожью, и пусть безмолвие, но то, которое я зрел, осыпан блесками, то, которое меня целило, животворило.

Вы уж простите меня, дорогой Вячеслав Иванович, что я отрываю Вас, может быть, от спешного труда, но что же делать, когда слова эти почему-то нужно было написать, как и многое, многое другое нужно мне еще высказать Вам устно или по почте. Многоглаголю я тут, но иногда в «скудословии» нет спасения, а как раз наоборот, многословие-то и спасает. Многословие от избытка чувств — это уже музыка, это храмовое подчас действие. Не успокоиться, видно, моей шатающейся, дрожащей душе. Я временно стихов не пишу, да и не надо, ибо нужно что-то преодолеть в себе, что-то, мешающее зажить истинно духовно.

Вы не поражены ли моим посланием, оно братское, от младшего брата к старшему. Я назвал себя капитаном сердца — какой я «Наполеон»? — капитаном лишь с древним компасом *звезд*, которые притом нередко тускнеют, пепельными становятся для взора-то тускнеющего. —

Все пылится, дробится от времени, от *этого* времени. Все светлое куда-то уходит, приползает мрак; и я во мраке, а люблю, *уж как люблю* свет.

Проповедником-то света был, солнцем одаренный и желавший (но не *хотевший*) не только блистать, но и сиять иным душам.

Беда-то, может, именно в том, что не *хотел*. Да и откуда было взяться хотению при природной мягкости и нежности, порой слишком уж овечьей.

Но я продолжаю работать над собою и буду все-таки биться до сомкнутия вежд за неудостаивающий меня милости свет, — хотя, оговариваюсь, ибо если б не оговорился, то был бы неблагодарным, — хотя я был светом и искрами обласкан, и синее небо не скупилось на награды мне

Но я-то оказался из рук вон плох.

Целую Ваши милые губы.

Вадим Г.⁶⁴

Как кажется, эти строки выразительно обрисовывают настроенность поэта, который приблизительно через год станет членом «Цеха поэтов» и заслужит за свою книгу вполне похвальные (хотя и не без оговорок) рецензии Гумилева, Городецкого и Лозинского. Примечательно, что в рецензии Гумилева сборник Гарднера рецензировался после «Лепты. Нежной тайны» Вяч. Иванова и перед «Стихотворениями» А. Скалдина, изданными в «Орах», и последний заслужил безжалостную оценку: «В книге нет ничего, <...> что заставило бы поверить в него как в поэта»⁶⁵, а про «От жизни к жизни» было сказано: «Вадим Гарднер <...> написал прелестную книгу легких стихов»⁶⁶. Гумилев пытался «перетянуть» еще одного поэта с представлявшейся ему существенной оккультной тенденцией в свой стан.

Но вернемся к предшествующему году. Через неделю после предыдущего письма Гарднер пишет Иванову еще раз:

Суббота, 6/V 1912. Неделя 7-ая
Святых Отец.

Дорогой Вячеслав Иванович,

Посылаю Вам вместе с этим письмом и корректуру — последний набор в гранках — два последних VIII и VII отделы — «Служитель муз» и «Петербургские напевы». —

Пепенин, Михаил Васильевич, просил меня передать Вам, что он собирается написать Вам и Марье Михайловне и что он шлет свой привет. <...> Все эти дни читал Ваши стихи — 1-ую часть «Сог ardens» — многое знаю наизусть, с Розовым читал третьего дня — ему *очень нравится*, мне тоже, а «Золотые завесы» меня *пленили*. «Эрос», кот<орый> ему очень понравился, мне нравится лишь с большими оговорками и за изъятиями. Чересчур «Эрос» тяжеловесен, но умственное наслаждение дает большое, как, впрочем, все Ваше творчество. «Медный Всадник» великолепен, «Мэнада» и прекрасна и испорчена странным образом, пока еще не могу дать себе полного отчета отчего, но чувствую это живо каждый раз.

Газзла «Солнце» мне нравится, «Завет солнца» восхитителен, и мудр, и возвышен. «Сон Мелампы» <так!> — прямо откровение.

«Агтика и Галилея» пестрят географическими названиями, и, несмотря на то, что стихотворение это занимательно и интересно, в нем есть серьезные *недостатки* — сюда я включаю и пестроту, и славизмы в сочетании с «эллинизмами» (что ли). «Пристрастия» я люблю

Не сердитесь ли Вы, Вячеслав Иванович милый, на мое первое письмо, отправленное в прошлое воскрес~~енье~~? Не глупо ли и поверхностно я выражаю свои одобрения или неодобрения Вашим произведениям? Разве в быстром письме можно серьезно критиковать?

.....

Просьба к Вам: пожалуйста, посланной передайте стихи еврея Бялика, которые я вручил для передачи Вам Марье Михайловне. Дело в том, что еврейка, что мне дала книгу эту для прочтения, просит меня вернуть ее, т.к. она уезжает на днях за границу, а Бяликом она очень дорожит.

Интересно, браните ли Вы это произведение или же хвалите его?

Мой поклон Марье Михайловне, Вере Константиновне, Сергею Константиновичу, младшему брату его.

Мой поклон Михаилу Алексеевичу, и еще раз и Вам и ему приношу свою глубокую признательность за критику — по просмотре моей книжки в рукописи и т.д. Никогда не забуду участия, которое Вы приняли в моем детище, — отважном, своевольном, и хоть и многогрешном, но любимом мною как родителем его или же, если угодно, его родительницей.

.....

Мой большой привет милой дочери Вашей, в облике которой я уловил некоторое сходство с Вами — большой привет Лидии Вячеславовне.

Мой поцелуй от всего сердца «рудому ведуну отливных рун», «солнцем Эммауса озолотились дни» его и дай Бог ему «волхвовать» и «колдовать», как по сю пору называть, не замалчивать пристрастий, и других, еще не выраженных, — «петь в лад с вечерними кликами» белых лебедей.

Вадим Гарднер.

1 P.S. Мама шлет Вам свой привет.

2 P.S. Простите мне мои замечания; Вы мне разрешили, да к тому же они от души⁶⁷.

Помимо уже сказанного, в этом письме любопытны еще несколько моментов. Прежде всего — упоминание М.В. Пепенина, о судьбе которого рассказал К.М. Азадовский в статье «Эпизоды»⁶⁸. Для восстановления линии судьбы практически неизвестного поэта всякое упоминание существенно, тем более такое, которое позволяет несколько расширить круг его литературных знакомств. Впрочем, мы обладаем и еще одним свидетельством о биографии Пепенина. 14 января

1912 года М.А. Кузмин записал в своем дневнике: «У нас <на «Башне»> был Пепенин, которого М<арья> М<ихайловна> мне прочила в секретари. Скромный, <нрзб> в поэзии юноша в очках, застенчивый и бодрый». Конечно, секретарство Пепенина не состоялось, но факт этот примечателен.

Суждения Гарднера о стихотворениях, вошедших в первую часть «*Cor ardens*», любопытны и сами по себе, как непосредственная читательская реакция, не слишком смягченная смущением перед именитым поэтом, но и тем, что будущему биографу Гарднера они могут приоткрыть весьма любопытную картину изменения его взглядов на творчество. Дело в том, что 5 января 1910 года он писал Иванову: «В заключение цитирую еще себя — последние 4 строки из Октав, написанных мной года полтора назад; конец этого стихотворения навеян Вашей лирой, “Эросом”, которого (лучше, чем “который” в данном случае) я так люблю, который приводил меня в восторг — напр., “зевы, кладязи *последней* темноты” — это же глубина, в экстазе постигаемая, в мистическом созерцании “всезвездности”»⁶⁹.

Но, вероятно, наиболее любопытное дополнение относится к пассажу о Бялике. В подробной статье Романа Тименчика и Зои Копельман «Вячеслав Иванов и поэзия Х.Н. Бялика»⁷⁰ речь преимущественно идет о времени значительно более позднем, тогда как отнесение знакомства Иванова с поэзией Бялика (конечно, по упомянутому в статье сборнику 1911 года в переводах Вл. Жаботинского) к 1912 году позволяет несколько изменить перспективу восприятия всех обильных данных, приведенных в статье. Воспользуемся случаем процитировать также одну недавно появившуюся публикацию, позволяющую внести ясность в одну из обсуждаемых в интересующей нас статье проблем. В беседе с М.С. Альтманом Иванов говорил: «Как христианин я много думал о судьбах еврейства и полагаю, что нужно было, чтоб евреи были по всему миру рассеяны, но нужно также, чтоб вы вновь к концу времен осели в Палестине. Только сионизм должен стать течением религиозным. <...> Я работал над Бяликом и хотел бы, чтоб вся энергия нации ушла в древнееврейский язык»⁷¹.

Подробное и интересное письмо бросает свет на некоторые не вполне изученные вопросы истории литературы данного времени. Но о судьбе книги в глазах Иванова мы узнаем из единственно сохранившегося недатированного его письма к Гарднеру, которое (судя по тому, что отложилось в архиве Иванова) так отправлено и не было.

Дорогой

Вадим Данилович,

Рукопись, которая Вам нужна, отсылаю без дальнейших задержек. Я успел пересмотреть ее еще раз, с новой точки зрения, и увидел, к сожалению, что сделал серьезную ошибку глазомера, сказав, что половина стихотворений может быть напечатана под маркою «Ор».

На самом деле я могу этою маркою отметить лишь значительно *меньшее* число стихотворений. Книжка вышла бы очень миниатюрной. Не знает <так!> устраивает ли это Вас? Боюсь, что нет, и извиняюсь за перемену в определенных мною условиях издания Ваших selecta.

Сердечно преданный Вам

Вяч. Иванов⁷².

Трудно при нынешнем состоянии источников судить, почему Иванов не отправил письмо. Возможно, он счел нужным написать его в какой-то более смягченной форме, чтобы не травмировать младшего поэта и не прервать его стремление к дальнейшей работе. Во всяком случае, в конце года, 23 ноября (6 декабря) Гарднер обращается к Иванову еще раз: «Узнал я сперва письменно, а потом устно от Скалдина и от Кожебаткина, что Вы написали предисловие к моей книге, которое Вы хотели расширить. Моя книга уже готова, и я присылаю ее Вам в Рим. Приношу Вам глубокую признательность за предисловие, которое очень ценно для меня. К сожалению, его нельзя будет поместить в книге, уже готовой. Если Вы разрешаете, дорогой Вячеслав Иванович, напечатать Ваше предисловие в виде статьи в новом журнале А.М. Кожебаткина (первый № журнала этого выйдет в конце декабря нынешнего года), — то, пожалуйста, сообщите мне об этом»⁷³. Нам ничего не известно о предисловии Иванова, и практически наверняка оно не было написано, иначе Гарднер, конечно, приложил бы все усилия, чтобы его поместить, а сам Иванов вряд ли отказался оформить его так, как ему предлагал Гарднер, и напечатать в «Трудах и днях» в виде еще одной «маргиналии», рядом с отзывами о стихах таких же начинающих М. Зенкевича и Е. Гуро.

Гарднер попытался и еще раз вмешаться в жизнь Иванова, когда в феврале 1913 года предложил статью для «Трудов и дней», однако замысел одобрен не был, а самому Гарднеру стали открываться другие перспективы поэтического развития.

18

ЕЩЕ РАЗ О МАНДЕЛЬШТАМОВСКОМ
«ЛАМАРКЕ»

Стихотворение «Ламарк» давно привлекало и продолжает привлекать внимание интерпретаторов и комментаторов. Если на первых порах, в кругах современников Мандельштама и писавших о стихотворении авторов 1960-х годов, оно понималось как довольно прозрачная аллегория, изображающая дегуманизацию человечества при тоталитаризме⁷⁴, то со временем стало предпочтительно рассматриваться как сложное соотнесение концепций современной биологии с поэтическим мироощущением автора⁷⁵. В наиболее последовательной форме такое представление означено в трудах двух новгородских ученых, последовательно сопоставлявших текст Мандельштама с «Философией зоологии» Ламарка⁷⁶.

Обратим, однако, внимание, что при таком подходе стихотворение практически полностью извлекается из внутрилитературного ряда и делается явлением то ли «научной поэзии», долженствующей быть дешифрованной в системе биологических категорий, то ли поэзией историософской, рассчитанной на восприятие в контексте описаний и пророчеств мыслителей, которые были ориентированы на движение ассоциаций, посторонних внутривокальному.

Между тем еще Б.М. Эйхенбаум в довольно криптоической форме сумел сказать о специфике мандельштамовского отношения к биологии: «Биологизм как визионерство и как широкий семантический круг для "я". Биологизм его не антиисторичен и потому не асоциален. Но, пожалуй, сверхсоциален. Это происходит потому, что для поэзии высокого стиля актуальное должно найти незлободневные выражения»⁷⁷. «Визионерство», «широкий семантический круг» относятся уже не к внешнему, не к тому смыслу, который, по выражению Н.Я. Мандельштам, «более чем ясен»⁷⁸, а к глубинной поэтической структуре, не описываемой в категориях, поэзии не присущих.

Еще один из авторов, недавно писавших об этом стихотворении, выявил ряд вполне убедительных параллелей «Ламарка» с творчеством В. Хлебникова, что позволяет воспринять стихотворение в более широком поэтическом контексте⁷⁹.

Нам бы хотелось предложить еще один вариант прочтения этого мандельштамовского стихотворения, основанный на интертекстуальном сближении. Но если параллели с Хлебни-

ковым обнажают пересечения позднего мандельштамовского акмеизма с футуризмом и русским авангардом вообще, то предлагаемая нами аналогия, наоборот, уводит его в глубину истории русского стиха, причем тех его эпох, которые выглядят традиционно презираемыми.

В 1884 году Д.С. Мережковский сочинил и напечатал стихотворение, затем исправно входившее в его книги и в разные антологии. Позволим себе процитировать его полностью:

КОРАЛЛЫ

Широко раскинулся ветвями
Чуждый неба, звуков и лучей,
Целый лес кораллов под волнами,
В глубине тропических морей.
Миллионам тружеников вечных —
Колыбель, могила и приют,
Дивный плод усилий бесконечных,
Этот мир полипы создают.
Каждый род — ступень для жизни новой, —
Будет смертью в камень превращен,
Чтобы лечь незыблемой основой
Поколениям будущих времен.
И встает из бездны океана,
И растет коралловый узор;
Презирая натиск урагана,
Он стремится к небу на простор.
Он вознесся кружевом пурпурным,
Исполинской чашею ветвей
В полусвете мягком и лазурном
Преломленных, трепетных лучей.
Час придет, — и гордо над волнами,
Раздробив их влажный изумруд,
Новый остров, созданный веками,
С торжеством кораллы вознесут.

О, пускай в глухой и темной доле,
Как полип, ничтожен я и слаб, —
Я могуч святою жаждой воли,
Утомленный труженик и раб!
Там, за далью, вижу я над нами
Новый рай, лучами весь облит,
Новый остров, созданный веками,
Высоко над бездною царит⁸⁰.

Прежде всего обращает на себя внимание не слишком популярная разновидность стихотворного размера. Это хорошо известный по ряду исследований пятистопный хорей, но лишенный семантического ореола, так привлекавшего ученых, начиная от К.Ф. Тарановского⁸¹. Именно поэтому «Ламарк» не попал в поле зрения ученого, так много сделавшего для изучения творчества Мандельштама. Но точно так же миновали внимание Тарановского и «Кораллы», хотя «Сакья-Муни» того же Мережковского упоминается как образец эпического пятистопника⁸². Более того, они не названы и в специальной статье, посвященной доказательству того, что русский пятистопный хорей использует далеко не только ту модель соотношения ритмики и семантики, которую наметил Тарановский⁸³. Следовательно, нам остается предположить, что ритмическая инерция двух стихотворений чем-то выделяет их из достаточно обширного массива, обследованного как классиком стиховедения, так и его старательным опровергателем.

Но это все-таки остается в сфере гадательного. Гораздо яснее и убедительнее несомненные словесные и образные аналогии, которые позволим себе перечислить в той последовательности, в которой они идут у Мандельштама. Прямые словесные отклики: «Лестница Ламарка... последняя ступень» соответствует словам Мережковского: «Каждый род — ступень для жизни новой»; «...в пену океана» — «и встает из бездны океана»; «глухота паучья» — «в глухой и темной доле»; «зеленая могила» — «колыбель, могила и приют... влажный изумруд»; «красное дыханье» — «вознесся кружевом пурпурным». К пересечениям более отдаленным, но тем не менее весьма ощутимым относится прежде всего само употребление слова «полипы» у Мережковского, а также их превращение в камень. У Мандельштама этому соответствует нагнетание сугубо терминологических обозначений живых существ: «К кольцецам спущусь и к усоногим», причем далее говорится: «Роговую мантию надену». Согласно Ламарку, беспозвоночные делятся на десять классов, которые в порядке деградации различаются так: «Моллюски, усоногие, кольцецы, ракообразные, паукообразные, насекомые, черви, лучистые, полипы, инфузории»⁸⁴. Двигаясь по этой лестнице вниз, Мандельштам проходит моллюсков, усоногих, кольцецов, пауков («глухота паучья»), насекомых, и всего две ступени отделяют его от полипов.

Не называемые прямо классы и называемые «разряды» соотносятся с «родами» Мережковского, хотя слово это у него

употреблено в значении не биологическом, а, если можно так выразиться, хронологическом. Мандельштамовский завиток в пене океана подает голос там же, «в глубине тропических морей», находящимся «коралловому узору» и «пурпурному кружеву». «Природа вся в разломах» фонетически окликает формулу Мережковского: «Преломленных, трепетных лучей».

Но, вероятно, важнее всего, что эволюция в стихотворениях Мандельштама и Мережковского направлена в противоположные стороны. У Мережковского в глубинах океана осознанной деятельностью кораллов создается «новый рай», имплицитно включающий в себя человека («утомленный труженик и раб»). Мандельштам рисует картину буквально противоположную: человек превращается во все более низкие формы жизни и опускается «в пену океана». Немаловажно и то, что Мережковский настаивает на историчности своей картины («поколенья будущих времен», «час придет», «остров, созданный веками»), тогда как у Мандельштама этого нет и в помине. Он рисует вневременную картину, полностью вписанную в единую характеристику: «Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день». «Я», Ламарк, все описанные классы беспозвоночных существуют в едином времени, где нет разграничений и последовательного движения, доминирующего у Мережковского.

И потому картина становится принципиально иной по характеристикам: несомненному мрачному пессимизму Мандельштама решительно противоположен отчетливый социальный оптимизм Мережковского. Как нам представляется, именно в этом контрасте оживает потаенный до того смысл стихотворения Мандельштама. То, что казалось излишне простой аллегорией, долженствующей быть отвергнутой, на новом этапе исследовательского внимания может быть осознано одновременно и как произведение, осмысляющее «таинства природы», и как сложная система историософской мысли, — но в то же время и как аллегория, связанная с традицией русской поэзии 1880-х годов.

Дело в том, что именно здесь, как, может быть, никогда прежде, проявился один из существеннейших принципов литературной эволюции, описанный учеными формальной школы. Если поэты-символисты не стыдились признаться себе в своем родстве с предшественниками, видя в них свои корни (это было тем более существенно, что Н. Минский и Мережковский сами внесли весьма значительный вклад в развитие «гражданской поэзии» 1880-х годов), то на поверхности отношение постсимволистов к тому кругу поэзии, ко-

торый означен именем Надсона и его соратников, было решительно отрицательным. Нам уже приходилось цитировать брезгливые фразы Г. Адамовича, определяющего поэзию Вл. Ходасевича так: «Его творчество есть редкое соединение внимания и вкуса к форме с очень общим, почти интеллигентским, почти ратгаузовским представлением о поэзии как о “грезе”. Это типичное представление “литератора”. Мне кажется, что эти традиции литературства — не чистые традиции, — с привкусом восьмидесятиничества в искусстве Ходасевича очень сильны»⁸⁵.

Позволим себе добавить к сделанным ранее наблюдениям о близости ряда стихотворений Ходасевича к поэзии Фофанова и прозе Апухтина⁸⁶ еще несколько, являющихся свидетельством интереса к творчеству Мережковского-поэта. Вряд ли эти параллели могут быть признаны безоговорочно убедительными, но в контексте всей поэзии Ходасевича, столь часто ориентированной на скрытую цитатность, причем направленную на поэтов принципиально различных (не только на Пушкина, Фета или Блока, но и на Полежаева, Ростопчину или Муни), они также должны входить в «конвой» его поэзии.

Элегия «Когда впервые смутным очертаньем...», всеми комментаторами оставляемая без каких бы то ни было примечаний, как кажется, по крайней мере отчасти имеет подтекстом стихотворение Мережковского «Когда безмолвные светила над землей...» (1886). Сходство двух элегий с трудом формулируется, но если бы возможно было сделать это привычными для литературных критиков методами, мы сказали бы, что Ходасевич реконструирует отсутствующее у Мережковского начало, то есть обрывает свое стихотворение в том месте, где начинается текст Мережковского. Прежде всего это видно в том, что последние две строки элегии младшего поэта едва ли не повторяют первые две строки старшего:

Когда ж открыл глаза — торжественным потоком
Созвездия катились надо мной...
(Ходасевич)

Когда безмолвные светила над землей
Медлительно плывут в таинственной лазури...
(Мережковский)

О том же свидетельствует противопоставление «шума земного» и беззвучного «торжественного потока» созвездий у Ходасевича, откликающееся «безмолвным светилам» и скор-

би, умолкающей «как утихающий раскат далекой бури» у Мережковского. Об этом говорят и мысли лирических героев обоих стихотворений, пристально вслушивающихся и всматривающихся во вселенную, чтобы понять, что, «кажется, мы с ней больны одним страданием» (Мережковский). Это подтверждают и некоторые словесные параллели: «вдалеке верхи родимых гор» (Ходасевич) — «голубая даль» (Мережковский); «в синеве бездонной» (Ходасевич) — «в таинственной лазури» (Мережковский), свидетельствующие о весьма сходном романтическом пейзаже, рисуемом обоими поэтами. Ну и, наконец, это окончание стихотворения Мережковского, в котором формулируется то, о чем Ходасевич умолчал:

И тонут каплею в безбрежном океане
Земные горести с их мелкой суетой...

Таким образом, можно допустить, что Ходасевич дает возможность читателю, знающему подтекст, расшифровать то, на что он только намекает⁸⁷.

Вряд ли будет здесь уместен подробный разбор первого раздела («Пленные шумы») сборника Ходасевича «Счастливый домик» в соотнесенности с «Марком Аврелием» Мережковского и его прозаическими размышлениями об этом персонаже. Этот анализ мы надеемся представить в другом месте, здесь же скажем лишь еще об одном совпадении, относящемся к более позднему творчеству Ходасевича — к тому самому «Путем зерна», говоря о котором Адамович и высказался столь нелестно. Стихотворение «О, если б в этот час желанного покоя...» (1915) разительно напоминает небольшой лирический фрагмент Мережковского «С тобой, моя печаль, мы старые друзья...» (1884), где буквальные параллели лишь обостряют перемены, произведенные Ходасевичем: место абстрактной печали занимает у него «маленькая Хлоя» (под которой, как не раз уже говорилось, имеется в виду конкретная женщина), а ситуация экзистенциальной тоски заменяется еще более экзистенциальной — смертью, намекающей на жизнь.

Таким образом, очевидно, что традиция поэзии 1880-х годов была если не почитаемой, то очень прочно держащейся в памяти постсимволистского поколения поэтов. Тот же самый Адамович, посылая Зинаиде Гиппиус стихотворение «Если дни мои милостью Бога...», к строке «Брат мой, друг мой, не бойся страдания» сделал приписку: «Il est temps de lancer Надсона»⁸⁸, причем совершенно очевидно, что дело не только в словесном совпадении, но и в том, что основная

формула стихотворения: «Есть только страдание, / И дается в награду оно» — также генетически связана с той же самой надсоновской строкой: «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат».

И здесь самое время вспомнить, что в домашнем кругу стихотворение Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» называлось не только «Волк», но и «Надсон». Сообщая об этом, С.И. Липкин размышлял: «Почему Надсон? При чем тут Надсон? Только потом, на улице, я понял, что имел в виду Мандельштам: размер стихотворения напоминал надсоновское “Верь, настанет пора и погибнет Ваал”. Неужели такое поверхностное, лишенное внутренней связи сходство тревожило Мандельштама?»⁸⁹ — и далее. Кажется, ни сам автор воспоминаний, ни другие, писавшие об этом стихотворении Мандельштама, не заметили, что здесь присутствует далеко не только случайное совпадение ритма. Ср. «доблесть грядущих веков» Мандельштама с: «Верь, настанет пора — и погибнет Ваал, / И вернется на землю любовь!»⁹⁰, и особенно:

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи,
Ни кровавых костей в колесе, —

с надсоновским:

И не будет на свете ни слез, ни вражды,
Ни бескрестных могил, ни рабов...

Естественно, Мандельштам решительно разрушает систему надсоновской лексики (еще заметнее это в «отпочковавшемся» стихотворении «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», которое заканчивается находящимся на грани приличия: «Чтоб объехать всю курву-Москву»), но ритмико-интонационные и синтаксические конструкции повторяются едва ли не буквально.

Это лишний раз подтверждает ряд наблюдений О.А. Лекманова о том, что сама фигура и поэзия Надсона Мандельштама одновременно и притягивали, и вызывали подозрительную настороженность⁹¹. И в то же время нельзя не замечать, что «гражданские» стихотворения Мандельштама периода «Новых стихов» часто несут на себе отпечаток поэтики 1880-х годов.

Думается, это вполне объяснимо самой структурой этой берущейся нами в предельно обобщенном виде поэзии. Над-

сон, как и многие другие поэты того же типа художественного мышления, широко пользовался поэтикой «слов-сигналов», подробно описанной В.А. Гофманом применительно к творчеству Рылеева⁹². Набор без труда узнаваемых знаков, лежащих, однако, за пределами эзопова языка⁹³, позволял без труда выстраивать картину мира, в котором живут нетленные ценности «идеала». Мандельштам же эти выражения сами по себе отвергал (ср. его негодование по поводу названия «Муки слова» у А.Г. Горфельда), но обозначал присутствие соответствующего семантического пласта в своих стихах путем актуализации ритмических, синтаксических, интонационных совпадений, лишь время от времени (как в случае с Мережковским) давая понять, что и лексическая структура может при случае использоваться, когда она не противоречит общей направленности мандельштамовского слова.

В конце, вероятно, не лишним будет сказать несколько слов о том, почему знакомство Мандельштама со стихотворением Мережковского представляется нам более чем вероятным. Не говоря уж об «общекультурных» основаниях — чтение Мережковского было практически обязательным для любого сколько-нибудь образованного человека начала XX века⁹⁴ — стоит напомнить, что в первые годы своего вхождения в литературу Мандельштам если и не находился под опекой З.Н. Гиппиус, то временами попадал в поле ее зрения и даже был рекомендован ею Брюсову⁹⁵, и потому невероятно, чтобы он мог предстать перед нею, не зная произведений ее мужа. А стихотворение «Кораллы», как мы уже сказали, находится в самом начале первого сборника стихов Мережковского, на виду. Даже при самом беглом знакомстве с поэзией Мережковского его невозможно обойти.

19

О ЗАУМИ У МАНДЕЛЬШТАМА

В совсем недавней заметке Р.Д. Тименчик обсуждает несколько мнимо заумных выражений из прозы, поэзии и экспромта Мандельштама. Два последних разбора кажутся исчерпывающими, тогда как к первому мы хотели бы прибавить несколько попутных соображений, могущих оказаться небесполезными, хотя и небесспорными.

Итак, речь идет о конце «Египетской марки»: «Ротмистр Кржижановский выходил пить водку в Любани и в Бологом,

приговаривая при этом “суаре-муаре-пуаре” или невесть какой офицерский вздор»⁶.

Позволим себе процитировать рассуждение исследователя с максимально возможной полнотой, не рассчитывая, что сборник есть под рукой у каждого читателя: «Что бормотал ротмистр <...>? Soirée... Moirée... Poirée? Вечеринка, муаровое платье (воспетое Игорь-Северяниным), и...?»

Заключительный элемент вздорной триады представляется отчасти осмысленным в свете отсылки к имени героини петроградских пересудов кануна революции, во время ее на шумевшего процесса осени 1916 г. — Марии Яковлевны Пуаре. В “лето Керенского”, описанное в *Египетской марке*, был повод снова вспомнить о ней. Перескажем этот повод словами одного из мемуаристов: “граф А.А. Орлов-Давыдов, член Государственной Думы, какими-то таинственными, психологическими нитями очень привязанный к Керенскому. Оскандаленный на всю Россию недавним судебным процессом артистки Марусиной (Пуаре), умудрившейся, несмотря на свои пятьдесят лет, развести его с женой и женить его на себе, подсунув ему якобы рожденного ею от него ребенка, граф последнее время неотступно следовал за Керенским, причем сам ездил за шофера и вообще приписался ему в адъютанты. Правда, сам Керенский в свое время не отказал ему в интимной услуге стать рядом с камердинером графа в качестве второго шафера при таинственном венчании графа с мнимой матерью его мнимого будущего младенца...”^{*}

Мария Пуаре, автор романа “*Я ехала домой...*”^{**}, была ценима не только Александром Блоком^{***}, но и ротмистром Кржижановским, готовым простить ей ее масонские связи — А.А. Орлова-Давыдова и А.Ф. Керенского^{****}, да и самого бывшего отчасти как бы и розенкрейцером: “Ротмистр Кржижановский шептал в преступное розовое ушко...”⁹⁷

^{*} Карачевский Н. Что глаза мои видели. Революция и Россия. Берлин, 1927. Т. 2. С. 119—120 (примеч. Р.Д. Тименчика).

^{**} Песни русских поэтов: В 2 т. / Сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В. Гусева. Л., 1988. Т. 2. С. 364, 489; Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. Киев, 1997. С. 328. О М.Я. Пуаре как актрисе см., например: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 293—294 (примеч. Р.Д. Тименчика).

^{***} Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 7. С. 374, 513 (примеч. Р.Д. Тименчика).

^{****} См. в черновиках «Египетской марки»: «Нами правило лимонадное правительство. Глава его, Александр Федорович, секрет[арь] братст[ва]» (Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 565) (примеч. Р.Д. Тименчика).

Как всегда у автора увлекательная, эта заметка провоцирует и собственное увлечение разгадыванием зауми-незауми.

Прежде всего заглянем в словарь. В том орфографическом варианте, в каком это слово печатает автор (с опечаткой — пропуском ассент на предпоследнем е), действительно осмыслить его трудновато, ибо, согласно Макарову, это растение «белая свекла» (по Ганшиной — «лиственная свекла»). Но если выбрать вариант иной, без завершающего е *tuet* и, соответственно, мужского рода, то выяснится, что перед нами «грушовка, грушевая наливка», то есть в контексте выпиваемой рюмки вещь вовсе не бессмысленная.

Вероятно, есть смысл подумать и о том, откуда взялась сама внешняя форма приговаривания Кржижановского. Вряд ли здесь имеется в виду ходовая на юге России (чаще всего, кажется, на Кавказе) и описанная лингвистами приговорка типа «халды-балды», — хотя сам Мандельштам ею и пользовался, вряд ли он мог наделить героя столь резко окрашенной репликой, тем более всегда ограничивающейся двучленной структурой. Рискнем предположить, что Мандельштам имел в виду действительно заумную фразу ведьм из хлебниковской «Ночи в Галиции»:

Шагадам, магадам, выкадам.

Чух, чух, чух.

Чух.

Троекратное повторение с заменой первого звука, полностью подобное ритмически (если не предполагать, что ротмистр произносит дифтонг «уа» в один слог)⁹⁸, как кажется, обнажает хлебниковский подтекст этого бормотания⁹⁹. Но при этом попытка Р.Д. Тименчика увидеть еще один смысл за третьим членом выглядит вполне оправданной.

Если предположить, что ротмистру действительно вспомнилась фамилия, то, кажется, будет уместно помянуть и другого человека, особенно если принять во внимание непосредственно предшествующие фразы: «Он уложил в чемодан визитку Парнока и лучшие его рубашки. Визитка, поджав лапы, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись, — шаловливым шевиотовым дельфином, которому они сродни покровом и молодой душой».

«Портной», «прроймы», «покрой» и многочисленные слова, обозначающие то более, то менее модную одежду, принадлежат к постоянным в «Египетской марке». И это вызывает в памяти сделанное в иной связи разыскание: 27 октября

1911 года в Петербурге состоялась «лекция о модах», ставшая сенсацией, и посещали ее далеко не только портные и франты. В дневнике М. Кузмина записано, что прямо из редакции «Аполлона» туда отправлялся Е.А. Зноско-Боровский (правда, Гумилев предпочел пойти на неведомый нам «географический доклад», а сам Кузмин не двинулся никуда, но все-таки очевидно, что лекция представила интерес очень для многих, и практически наверняка о ней был наслышан и Мандельштам). Это заслуживает упоминания, потому что лекцию читал французский модельер Поль Пуаре¹⁰⁰. Проблемы моды в те годы обсуждались широко, и даже Вячеслав Иванов (один из учителей Мандельштама) не брезговал ответить на анкету о моде¹⁰¹.

Но существует и еще один вариант прочтения заумного слова, исключать который у нас тоже нет оснований.

В довольно дурно пахнущей книжке¹⁰² можно прочитать о том, что в ночь с 14 на 15 июня 1927 года в Ленинграде были арестованы члены «Братства Святого Грааля», возглавлявшегося Александром Габриэлевичем Гошероном-Делафосом, который еще в 1914 году принял в него одноклассника Гумилева, поэта-царскосела и соседа многих мандельштамовских знакомых по сборнику «Вечер “Триремы”» Д.И. Коковцова¹⁰³. Среди членов этого Братства была художница с интересующей нас фамилией — Марианна Александровна Пуаре-Пургольд, «чьи муж и мать сидят в Соловках»¹⁰⁴. В итоге она получила три года лагерей и в тех же Соловках скончалась двадцати семи лет от роду¹⁰⁵.

Мы не знаем, насколько Мандельштам был знаком с деятельностью тайных оккультных организаций в Ленинграде и тем более — слышал ли он об интересующей нас художнице (статья в «Ленинградской правде» появилась уже тогда, когда повесть была напечатана). Но трудно поверить, что повесть, где в черновиках или звуковых ассоциациях то отчетливо, то гадательно присутствуют всякие мистические общества и ордена (теософы, масоны, розенкрейцеры), никак не намекает еще на одно братство.

Вообще случайные или не случайные совпадения поражают: первое документальное свидетельство о «Египетской марке» относится к 15 июня 1927 года, то есть к тому самому дню, когда были арестованы члены «Братства Святого Грааля». Куда были доставлены арестованные, мы не знаем, но твердо можно сказать, что в Петрограде—Ленинграде адрес тайной полиции до появления «Большого дома» был твердо известен — Гороховая, 2. Именно это название улицы появ-

ляется в самом начале той главы «Египетской марки», где речь идет о самосуде: «По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа». И дальше по той же самой Гороховой мечется Парнок, пытаясь спасти жалкого человечка, которому предстоит гибель в Фонтанке. А кончается повесть (на что уже обратили внимание исследователи и комментаторы¹⁰⁶) гостиницей «Селект» на Малой Лубянке — будущей московской Чекой. В свою очередь, название этой гостиницы у внимательного читателя стихов вызовет в памяти литературную сенсацию 1927 года — поэму Маяковского «Хорошо!», где в питерском «“Селекте” на Лиговке» происходит диалог адъютанта (ср. ведущих на смерть жертву «адъютантов» у Мандельштама) и штабс-капитана Попова. Таким образом, проза Мандельштама также отчасти встраивается в ряд «юбилейных» произведений к 10-летию революции. Внешне как будто бы «Египетская марка» отмечает незамеченный юбилей промежутка между февралем и октябрём, но на деле, как справедливо писал Д. Сегал, здесь «описание *лета* 1917 года довольно прозрачно намекает на события *после* ноябрьского переворота»¹⁰⁷.

Нам бы хотелось только подчеркнуть, что в «Египетской марке», как и в целом ряде других произведений этого времени, «все двойится или тройится», временные границы внутри произведения смещаются, делая наиболее устойчивым элементом текста именно это смещение. Позволим себе привести еще один пример: Д.М. Сегал пересказывает и цитирует опубликованную в начале 1918 года статью Ан.Н. Чеботаревской «Вне культуры», где она «негодует по поводу только что изданного большевиками постановления об официальном запрещении держать дома в частном пользовании рояли и об обязательном реквизировании домашних библиотек»¹⁰⁸. Вспомним, что в самом начале «Египетской марки» Мандельштам пишет: «Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета. <...> Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады. Туда, на хранение! Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль Миньон...», а дальше идет трагический пассаж о книгах: «Книги тают, как ледяшки, принесенные в комнату. <...> Все трудней перелистывать страницы мерзлой книги, переплетенной в топоры <...> Вы, дровяные склады — черные библиотеки города — мы еще почитаем, поглядим. Где-то на Подъяческой помещалась эта славная библиотека, откуда пачками вывозились на дачу коричневые томики иностранных и российских авторов <...> Пожары и книги — это хо-

рошо. Мы еще поглядим — почитаем». Первый, очевидный план — съезжают с квартиры, временно отправляя мебель на склад; выносят пачки книг из общественной библиотеки, чтобы читать на даче. Однако за ним явственно просвечивает второй: милый Египет вещей уничтожается бессмысленной силой, книги умирают и тают. При этом и там, и там фигурируют склады, тоже двусмысленные: прямо они названы мирными именами Кокоревских и дровяных, а с другой — на них увозятся родные вещи, уподобляемые тем самым похищенной ротмистром Кржижановским (чья родословная выстраивается ассоциативно: жандарм — милиционер — чекист) визитке; книги же превращаются в дрова и тем самым отделяются, как и рояль (о котором дальше сказано: «Рояль — это умный и добрый комнатный зверь <...> Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами...»), от своей привычной среды обитания — домашней, комнатной, частной.

Точно так же и «заумное» бормотание Кржижановского, воспринятое в несколько раздвинутом контексте, позволяет слить в единое слово воспоминание о естественном ходе жизни с заезжими лекторами, читающими о моде, поэтику очередного скандала, уже не литературского, а политического, предчувствие истребления людей, чуть отличающихся от других, наложив на это хлебниковские обертоны и слегка разбавив рюмкой грушевой наливки.

20

ЭТЮД ОБ АХМАТОВСКОМ
ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВЕ

Один из самых характерных симптомов конца XX века в русском литературоведении — интенсивный расчет с прошлым. Любопытно, что едва ли не в наименьшей степени коснулось это стремление позорных страниц российской литературы и науки. Никому в голову не приходило всерьез сводить счеты с Кочетовым, Храпченко или Овчаренко; они ушли в небытие безмолвно и безнадежно¹⁰⁹. Довольно неожиданно для стороннего наблюдателя объектом пристального внимания стали те авторы, перед которыми чуть раньше общественное преклонение было безоговорочным и практически полным.

Если в случае с Маяковским такое явление было, в общем, естественным и книга Ю. Карабчиевского выглядела

несправедливой, но логичной, то некоторые другие атаки были гораздо более загадочными, хотя в каждом конкретном случае объяснение находилось.

Так, скажем, внимательное чтение мемуаров Н.Я. Мандельштам показало, что ее концепция литературы начала века была заведомо несправедливой, а отношение к наследию мужа — далеко не всегда столь проникательным, как когда-то казалось, и пламенные филиппики Э.Г. Герштейн пали на уже взрыхленную почву.

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» сам по себе, безо всяких дополнительных разысканий, вызывал серьезное раздражение у многих религиозных людей, в том числе, конечно, и литераторов, потому обнародование «Батума» или «Под пятой» ложилось на заведомо предвзятое отношение к нетвердому в вере и далекому от семитофильства автору.

Дух бунта и мятежа против установленных канонов, внешняя агрессивность и брутальность заставили говорить, что весь русский авангард был прямым предшественником сталинского искусства, соцреализма и прочих тошнотворных вещей.

Далеко не всех устраивавшие ноты в публицистике Солженицына были с особенным усердием усилены именно тогда, когда он вернулся в Россию и наглядно продемонстрировал, что от беспощадной критики до созидания сколько-нибудь жизнеспособной идеологии — дистанция огромного размера. Сыграло свою роль и то, что новая проза его большинству читателей показалась слишком примитивной и вторичной.

Приводя все эти примеры, мы вовсе не солидаризируемся с осудителями и не отвергаем их взгляды (почему и не называем конкретных фамилий), а лишь констатируем факты и полагаем, что в каждом конкретном случае следует внимательно анализировать ситуацию и, если мы хотим занять позицию ученых, а не публицистов, делать выводы из непредвзятого рассмотрения всех доступных нам материалов.

Вот почему нам представляется резонным на одном совсем крошечном примере разобрать единственную ситуацию с автором, вокруг наследия и личности которого в последнее время ведутся едва ли не самые острые споры, и посмотреть, не видны ли за этой ситуацией какие-нибудь более серьезные выводы.

Сравнительно недавно А.К. Жолковский начал публиковать статьи, посвященные тому облику человека, который создают перед читателем стихи Анны Ахматовой¹¹⁰, и облик этот показался столь непривлекательным, что автору стали предъявлять обвинения вовсе уже внелитературные. По сути

же, кажется, так ни одного возражения и не последовало. Да и нам, собственно говоря, меньше всего хотелось бы возражать исследователю, тем более что он вовсе не одинок в стремлении пересмотреть традиционно сложившийся в умах читателей облик Ахматовой.

Долгие годы нам рисовали величественный портрет королевы в изгнании, все и вся понимающей, наделенной пророческим зрением, богодухновенным даром, стихи же ее воспринимались как откровение, которому, подобно всякому откровению, приписывали исключительно важные функции во всей мировой истории. Этот портрет основывался в первую очередь на стихах самой Ахматовой, но вписывание его в реальную действительность России XX века заставляло читателей, близких к ахматовской эпохе, рисовать уже не «лирического героя», а саму поэтессу личностью исключительных качеств, противостоящей мировому злу, воплощенному в сталинизме как высшей конкретизации безбожной власти.

Новое же поколение читателей (поколение, конечно, не в конкретном хронологическом смысле), для которого исторический кошмар в силу разных причин отодвинулся, увидело на этом портрете не только величественное, но и смешноватое, манерное, а потому раздражающее. И это вполне естественно: мистерия, играемая в «минуты роковые», — торжественна и возвышенна; та же самая мистерия, на которую приходят как в театр, — просто игра; а раздражающая в ничем не преображенной реальности — непонятна и скучна.

Протестовать против такого отношения к поэзии Ахматовой — бессмысленно. Надо просто смириться с тем, что ни одному человеку не дано с одинаковым восхищением относиться ко всей мировой литературе, и никакие аргументы здесь не помогут: никакие самые пронзительные строки Хлебникова не смогли бы объяснить безусловно умному и проницательному Георгию Иванову, что с ним разговаривал вовсе не «идиотик с вытекшими мозгами»; Ахматова ни за что не согласилась бы, что Георгий Иванов может написать стихи и прозу невиданной доселе в русской литературе остроты; автор же статьи «Анна Андреевна и Анна Аркадьевна» очень скептически относится к поэзии самой Ахматовой, — и сделать тут ничего невозможно. Потому единственный выход, который есть у литературоведа, — попробовать объяснить поведение, будь то поведение литературное или житейское. К этому и перейдем.

Эпизод, о котором далее пойдет речь, зафиксирован двумя источниками — ненадежным и надежным.

В прославленных «Петербургских зимах» Георгий Иванов передавал рассказ С., жены известного художника¹¹¹: «...Аня раз шла по Моховой. С мешком. Муку, кажется, несла. Устала, остановилась отдохнуть. Зима. Она одета плохо. Шла мимо какая-то женщина... Подала Ане копейку. — Прими, Христа ради. — Аня эту копейку спрятала за образа. Бережет...»¹¹²

О том же самом эпизоде рассказывал, с некоторыми нюансами, и В. Вейдле, человек совсем другого круга и типа мышления, чем Г. Иванов: «Жила <Ахматова> в скудости, одевалась более чем скромно. Показала мне раз монетку, хранимую ею: старушка ей подала на улице, приняв за нищенку. Но старушка все-таки была, нужно думать, подследовата. Стать и поступь этой нищенки были царственны»¹¹³. Ни тот, ни другой мемуарист не заметили (равно как комментаторы Георгия Иванова, среди которых и автор данной статьи), что пересказанный ими эпизод имеет совершенно явный литературный источник, обнаруживаемый в «Записках из мертвого дома»: «Это было скоро по прибытии моем в острог. Я возвращался с утренней работы один, с конвойным. Навстречу мне прошли мать и дочь, девочка лет десяти, хорошенькая, как ангельчик. Я уже видел их раз. Мать была солдатка, вдова. Ее муж, молодой солдат, был под судом и умер в госпитале, в арестантской палатке, в то время, когда и я там лежал больной. Жена и дочь приходили к нему прощаться; обе ужасно плакали. Увидя меня, девочка покраснела, пошептала что-то матери; та тотчас же остановилась, отыскала в узелке четверть копейки и дала ее девочке. Та бросилась бежать за мной... “На, ‘несчастный’, возьми, Христа ради, копеечку!” — кричала она, забегая вперед меня и суя мне в руки монетку. Я взял ее копеечку, и девочка возвратилась к матери совершенно довольная. Эту копеечку я долго берег у себя»¹¹⁴.

Конечно, не стоит и говорить, что эпизод, рассказанный Достоевским, также имеет если не прямой источник, то вполне определенную параллель — евангельский рассказ о лепте вдовицы, почему героиня и сделана вдовой. Но для ахматовского эпизода это, как кажется, значения не имеет, а важна прежде всего сама ситуация, распадающаяся на два равнозначимых пласта — сходство и различие.

Сходство очевидно, но различия стоит сформулировать. Прежде всего, у Достоевского подает милостыню девочка, а не женщина (старушка). Вторая существенная особенность — милостыня подается не арестанту, а совсем не старой даже по меркам 20-х годов женщине, пусть даже она так выгля-

дит в описании современника: «Ахматова превратилась в ужасный скелет, одетый в лохмотья»¹¹⁵. И, наконец, как развитие последнего обстоятельства, стоит обратить внимание на то, что в описании Достоевского милостыня выглядит не только актом чистой благотворительности, а возникает отчасти и как реакция на страдания знакомого человека. В случае же с Ахматовой милосердие ничем не отягощено.

Думается, что все перемены направлены к двум связанным между собою целям. Прежде всего ситуация очищается ото всяких привходящих обстоятельств, превращаясь в чистую формулу. У Достоевского весь этот фрагмент насыщен дополнительной информацией: о своей работе, об обстоятельствах встречи, о знакомом солдате, о его вдове и дочке и так далее, вплоть до точного указания: «...отыскала в узелке четверть копейки», хотя дальше возникает вполне традиционная копеечка. Но и сама эта формула приобретает разный смысл: если у Достоевского речь идет прежде всего о милосердии к «несчастному» со всеми дальнейшими проекциями, то у Ахматовой дело не в милосердии и сострадании, а в судьбе поэта, обреченного на нищету и голод. Обратим внимание еще и на то, что послание отправляется за пределы России¹¹⁶ и, следовательно, может быть прочитано приблизительно так: «Да, я остаюсь здесь, в страшных обстоятельствах, но все-таки предпочитаю такую жизнь расставанию со страной и с народом, готовым даже теперь поделиться со мною последним». Понимая, сколь бедно и декларативно такое изложение, напомним насквозь зацитированные, но от этого не менее точные слова самой Ахматовой:

Я была тогда с моим народом

Там, где мой народ, к несчастью, был.

Само по себе все это рассуждение заслуживало бы, наверное, лишь крохотной заметочки, если бы не ряд выводов, на которые оно наталкивает.

Мы привыкли, что разговор о жизнетворчестве¹¹⁷ заходит прежде всего тогда, когда вспоминается символистская эпоха. Следующим по очередности идет, конечно, футуризм, это жизнетворчество упростивший и вынесший на поверхность. Акмеисты же скорее предстают в этом контексте поэтами, противостоящими как своим историческим предшественникам, так и современникам, выбравшим иную стратегию литературного поведения. Но тем не менее существовало, как нам кажется, и акмеистическое жизнетворчество, проявляв-

шееся не столь заметно и решительно, как у символистов и футуристов, но все же явно. Совершенно определенно фрагменты кодекса такого акмеистического жизненного поведения находим в письмах Гумилева. В 1914 году он пишет С.М. Городецкому: «Писем, я думаю, больше писать не надо, потому что уж очень это не акмеистический способ общенья»¹¹⁸, а в 1915-м Ларисе Рейснер: «Все это пьянит как вино и склоняет к надменности солипсизма. А это так не акмеистично»¹¹⁹. Да и весь стиль поведения Гумилева, как на заседаниях «Цеха поэтов», так и в дальнейшем, свидетельствовал о сознательном выстраивании жизни как некоего образца поведения.

Вряд ли можно сомневаться, что и в жизни Ахматовой сознательное выстраивание собственного образа значило чрезвычайно много. Косвенно это отражается в собирании так называемой «пестрой папки», или, более благородно, антологии «В ста зеркалах», то есть стихов, обращенных к самой себе, причем благосклонно принимались стихи не только знаменитых поэтов, но и совсем безвестных¹²⁰. А в более раннее время предшественником папки у Ахматовой был альбом¹²¹, предназначенный в первую очередь для обращений. Стремление понять, каким человек предстает в глазах других, причем прежде всего художников, несомненно свидетельствует о сознательном отношении к своему образу. Это, конечно, вовсе не подразумевает элементарного стремления к популярности (почему Ахматова так старательно отрещивалась от подражательниц обоего пола, в то же время, несомненно, гордясь их количеством) и узнаваемости, а создает особое поле, где начинает существовать уже не только облик, фиксируемый искусством других, но и все творчество.

Следствием этого процесса становится особая позиция житнетворящего художника: с одной стороны, он активно конструирует, формирует представления других о себе, а с другой — тщательно маскирует любое сознательное конструирование, добиваясь, скорее, противоположного эффекта — впечатления полной и органической естественности. Может быть, наиболее ярко проявилась такая тенденция не у акмеистов, а у других поэтов постсимволистского поколения — Есенина и Клюева, отчасти Клычкова, в вульгаризированном виде — у Пимена Карпова, где откровенная и расчетливая маска, стилизованная под «народный» облик, сразу замеченная литераторами-современниками от Гиппиус до Тынянова, со временем приросла к облику настолько, что оторвать ее

можно лишь с большим трудом, а для подавляющего большинства читателей и попросту невозможно.

Ахматова действовала несравненно более тонко и художественно оправданно, создавая облик загадочный и непроницаемый для подавляющего большинства современников. Смена поколений, временное отделение, смещение границ эстетических категорий привели к тому, что во внутренне сложном и одновременно направленном к одной цели облике стало возможно воспринимать черты «человеческие, слишком человеческие». А это породило, в свою очередь, возможность осмысления всего ахматовского творчества, художественного и жизненного, как искусственного, в чем-то весьма неприятного, а отчасти даже и самопародийного.

Между тем Ахматова в подобном впечатлении неповинна, оно является следствием иного времени и, как следствие, деавтоматизации восприятия. Рубеж XX и XXI веков стал диктовать иные требования к поэзии, осознаваемой как современная, и тут тщательно задуманное и гармонически выстроенное здание стало казаться помпезно-неуютным. Чтобы хоть отчасти вернуться к прежнему, нам необходимо осознать законы той гармонии, которая нынче кажется чуждой и неприятной, перевести ее из плана непосредственно жизненного переживания в план переживания искусства, и тогда все станет на свои места. Конечно, это будет означать перестройку всего типа взаимоотношений искусства определенного времени с сознанием потомков, но тут уже ничего невозможно поделаться, рано или поздно такое должно произойти.

Модель подобного изменения дает историческая судьба творчества Пушкина, когда одно поколение за другим торжественно заявляет, что именно оно последнее, которое может понять Пушкина истинного. Меж тем совершенно очевидно, что «истинный Пушкин» был таким для единственного человека — себя самого, всем же остальным представлялся художественно сконструированный образ, где конструкция оказалась настолько удачной, что на протяжении почти двухсот лет используется как универсальный набор смыслов едва ли не для любого высказывания.

Можно предполагать, что историческая судьба Ахматовой будет столь же долгой и счастливой, поскольку и она строила свой облик не однозначно, а делала его открытым самым различным истолкованиям, от примитивных подражаний до глобальных осмыслений. Ограничимся лишь одним, последним примером.

В недавней статье О.А. Лекманова проницательно разобраны те взгляды Ахматовой на акмеизм (а соответственно, и на всю поэзию начала XX века), которые явственно повлияли на литературоведческое осмысление ее поэзии в уже классических работах 1960—1970-х годов¹²². Единственное возражение по сути дела, которое стоило бы сделать, — Ахматова не только не приготовила к печати никакого текста, более или менее последовательно и полно формулирующего ее взгляды (о публикации, естественно, говорить было бы невозможно), но и не придала своим мыслям сколько-нибудь завершенного вида; так что, пожалуй, говорить о целостной концепции акмеизма и вообще истории литературы начала XX века у Ахматовой — явное преувеличение (в отличие от Н.Я. Мандельштам, которая печатно изложила свои взгляды на соотношение акмеизма и символизма).

Но есть в ее воспоминаниях и еще одна сторона, которая не позволяет воспринять их текст вполне однозначно. Дважды мы сталкиваемся с одним и тем же определением, которое оба раза оказывается выделено. Сперва это запись: «М<ожет> б<ыть>, никто так глубоко не понял и так тонко и верно не изобразил Вяч<еслав> Иванова, как Б<ердяев>, но говорит о нем с точки зрения современника и *не* поэта. (Вообще удивительно, как поэзия чужда этому необыкновенному человеку.) Конечно, Вяч<еслав> и шармер, и позер, но еще больше хищный, расчетливый *Ловец человеков*. Б<ердяев> видел его в период сред, мистического анархизма, соборности и Зин<овьевой>-Аннибал, я в период однолюбства (?!), понедельников и вдовства, кот<орое> кончилось беременностью Веры»¹²³. Потом она повторяется в виде несколько измененном и со смещенными акцентами: «Вячеслав был не Великолепный и не Таврический (это он сам про себя придумал), а “ловец человеков”, и лучше всех о нем написал Бердяев. <...> Он “играл” кого-то, кто никогда не существовал и, по-моему, не должен был существовать. Мне особенно была неприятна “игра” в “однолюба”, как он любил себя именовать, потому что я жалела и любила бедную Веру. То, что рассказывал об его семейных “забавах” Х. — ужасно»¹²⁴.

Конечно, в первую очередь здесь идет речь об обстоятельствах семейной жизни Иванова, о чем в другом месте Ахматова пишет чрезвычайно жестко: «...ему разрешено все, вплоть до кровосмешения»¹²⁵. В вину мэтру, таким образом, ставятся прежде всего эпизоды его жизненного поведения: «игра» с жизнями близких, а в других местах — никогда не прощенная обида за Гумилева, лукавство с самой Ахматовой и пр.

Следовательно, в первую очередь Ахматова обращает внимание на мотивы не внутри-, а внелитературные, на ивановский миф, воспринимаемый именно в этом качестве, но сильнейшим образом влияющий на собственно литературу.

Однако нам хотелось бы обратить внимание на специально выделенное определение Иванова — «ловец человеков». Смысловые обертоны, которые это словосочетание приобретает в контексте Ахматовой, образуются эпитетами «хитрый, расчетливый» и противопоставлением истинной сущности «ловца человеков» умышленно творимому облику. Здесь мы должны признать, что во втором случае Ахматова или неловко выразилась (что вполне допустимо в рамках записной книжки), или же имела в виду нечто гораздо более сложное, чем сугубо отрицательная оценка. Ведь в противопоставлении «Вячеслав Великолепный», «Вячеслав Таврический»¹²⁶ — «ловец человеков» последнее обретает именно тот смысл, который противостоит лживому риторическому облику Иванова. Да и облик Иванова в «Самопознании» Н.А. Бердяева, признаваемый тонким и верным, все время выглядит двоящимся, неоднозначным. И тут самое время вспомнить, что «ловец человеков» — прямая цитата, что подчеркивается выделением и кавычками у Ахматовой, причем цитата из текста, которого она не могла не знать: «С того времени Иисус начал проповедывать и говорить: покаяйтесь, ибо приблизилось Царство Небесное. Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывавших сети в море; ибо они были рыболовы; И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставивши сети, последовали за Ним» (Мф., 4: 17—20).

Таким образом, Иванов у Ахматовой получает характеристику первозванных апостолов, что заведомо снимает уничтожительность оценки и заставляет нас воспринимать ее как нечто по крайней мере двоящееся, а то и вовсе сугубо «положительное». Как следствие это переносит нас из ряда сугубо бытового в литературный, причем литературный именно в том смысле, который мы и имеем в данной статье в виду, — определяемый не столько качеством поэзии, сколько уровнем соотносительности литературной позы, реального жизненного поведения и истинной ценности творчества. Напомним, что в реальном жизненном поведении Иванов был для Ахматовой манерным лукавцем, а творчество его определяется словами: «Нынешняя молодежь, т.е. уже настоящие потомки, читают “Cor ardens”, недоумевают и говорят: “Пло-

хой Бальмонт"»¹²⁷. Соответственно и тонкие находки Иванова, перекочевавшие в собственные произведения, были хорошо спрятаны от читателей¹²⁸.

Но зато Иванов, сотворивший не дурно обработанный миф о себе, подхваченный нынешними полузнайками, а настоящую жизнь-искусство, приобретает в глазах Ахматовой такое значение, что с ним стоит сражаться в борьбе за истинное понимание акмеизма. Думается, что именно этим и объясняется безоговорочно высокая оценка воспоминаний Бердяева, где соседствуют две оценки Иванова: «Он принадлежал к людям, которые имеют эстетическую потребность быть в гармонии и соответствии со средой и окружающими людьми» — и тут же: «Он производил впечатление человека, который приспособляется и постоянно меняет свои взгляды. Меня это всегда отталкивало и привело к конфликту с В. Ивановым»¹²⁹.

Сплав литературы и жизни, дающий совершенно новое качество, превращается в основной критерий ценности той или иной литературной личности рубежа веков, и сегодняшним историкам литературы нужно это осознать предельно отчетливо при разысканиях в кажущихся временами неприглядными областях.

21

О НАЧАЛЕ «ПЕТЕРБУРГСКИХ ЗИМ»

Прославленная книга Георгия Иванова, о которой до сих пор идут споры, стоит ли ее толковать как мемуары или же целиком отнести по ведомству беллетристики¹³⁰, как всем читавшим ее памятно, открывается занимаящим страницу текста описанием тонущего Петрограда, пронизанным стихами. Открыто цитируется знаменитое в те годы «Над Невой» В. Зоргенфрея, чуть дальше — «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...» Ахматовой... Кажется, между ними автор вставил еще несколько гораздо менее заметных цитат, причем сделал это с явным расчетом. Как раз в 1928 году, когда появилась в печати эта страница, Иванов опубликовал заметку «В защиту Ходасевича», ставшую одним из источников литературного скандала¹³¹. Но то ли как реверанс в сторону только что оскорбленного им поэта, то ли из каких-то других соображений он между откровенными цитатами из Зоргенфрея и Ахматовой вставил прикровенные и не сразу опознаваемые отсылки к одному из стихотворений Ходасевича. Напомним

текст: «...кто устраивал заговоры, кто молился, кто шел через весь город, расползающийся в оттепели или обледенелый, чтобы увидеть, как под НЕЖНЫЙ гром музыки, в ЛУННОМ СИЯНИИ, на фоне шелестящих, пышных бумажных роз — выпорхнет ЖИЗЕЛЬ, вечная ЛЮБОВЬ, ангел во плоти...»¹³²

Казалось бы, почти все выделенные нами слова относятся к числу сквозных символов самого Георгия Иванова, пронизывающих все «Розы», а отчасти и прозу. Однако то единственное из них, которое в его символическую систему не входит, как раз и указывает на источник всей фразы:

ЖИЗЕЛЬ

Да, да! В слепой и НЕЖНОЙ страсти
Переболей, перегори,
Рви сердце, как письмо, на части,
Сойди с ума, потом умри.

И что ж? Могильный камень двигать
Опять придется над собой,
Опять ЛЮБИТЬ и ножкой дрыгать
На сцене ЛУННО-ГОЛУБОЙ.

(Вл. Ходасевич, 1922)

Не будем настаивать на том, что и многое другое в начале «Петербургских зим» также восходит к стихам Ходасевича, а не к будничным реалиям города¹³³, а перейдем к дальнейшим страницам. Там речь идет о странном «бывшем писателе» В., у которого Иванов (повествователь не просто пишет от первого лица, но и наделен инициалами Иванова) случайно застаёт загадочного старичка-«чертопокклонника», распространяющего молитву Люциферу, а потом опознает этого старичка в сапожнике Иване Назаровиче, о котором Гумилев говорит: «...умнейший человек и презабавный».

Эпизод этот, сколько мы знаем, всегда воспринимался читателями и комментаторами как картинка если не буквально списанная с действительности, то лишь чуть-чуть карикатурная. Между тем у нее имеется совершенно определенный литературный источник, который, как кажется, подчеркивает сугубо беллетристическую природу всей книги.

Что мы узнаем об интересующем нас старичке? Впервые он встречается повествователю на Петербургской стороне и выглядит так: «...какая-то фигура в полушубке. На черепе большая плешь, окруженная жидкими светлыми волосами. Поза понурая, шея ушла в плечи». Ночное время он прово-

дит преимущественно на кладбище, среди покойников, причем явно раскапывая могилы или забираясь в склепы¹³⁴, а днем занимается сапожным ремеслом. Открывший его дневную ипостась Гумилев так характеризует знакомого: «Умнейший старик. Начетчик — священное писание знает, как архиерей...<...> мужик с Волги, в тридцать лет писать научился <...> Вроде Ключева, только поострей <...> Его бы в религиозно-философское общество...»

Разговор старичка, который он ведет с Гумилевым в присутствии Иванова, сводится к осуждению Петра Великого и Пушкина как певца и Петра и Петербурга, а потом в «копечной тетрадке» обнаруживается уже цитированная ранее молитва Люциферу. В завершение («через год, под грохот кронштадтских пушек») мы узнаем, что в декабре (из контекста ясно, что в декабре 1920 года) Иван Назарович был расстрелян за связь с контрабандистами, доставлявшими эстонский спирт.

Вся эта история до разительности напоминает начало романа Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)». Его первая глава состоит из диалога царевича Алексея Петровича с отставным подьячим Ларионом Докукиным, который обличает Петра в том, что тот и есть грядущий Антихрист.

Посмотрим на точки сближения. Царевич спрашивает Докукина: «Из раскольников, что ли?», на что получает ответ: «Православный». И Иван Назарович тоже предстает перед нами как то ли старообрядец («начетчик»), то ли сектант («вроде Ключева», о котором ходили самые разнообразные слухи), то ли православный, то ли сатанист. Внешность Докукина отличается от вида Ивана Назаровича, но есть и сближающие черты. «Поза понурая, шея ушла в плечи» соотносится с автоописанием Докукина: «Нищ есмь, стар, скорбен, и убог, и увечен, и мизерен...», а потом он постоянно представляется стоящим опустив голову. Говорит Докукин тихим голосом (ср. у Иванова: «За занавеской шел тихий разговор. Говорил больше чужой голос, вкрадчивый и скрипучий»), но во всем его облике Мережковский подчеркивает жесткость: «Жесткие, точно окаменелые, морщины, жесткий, холодный взгляд маленьких тусклых глаз, жесткая запущенная седая борода <...> Неподвижная мысль с медленным усилием проступала в жестких чертах его»¹³⁵. У Иванова эта жесткость заменена синонимом: «...проблескивая из-под железных очков колкими глазами».

Доскональное знание Писания у Ивана Назаровича параллельно «истовому чтению Псалтыри на клиросе» и общему колориту речей Докукина. Нечего и говорить, что все

рассуждения Ивана Назаровича о Петербурге и Петре находят множество аналогов в тексте романа Мережковского. Его предназначенное для распространения письмо («Одно письмо такое же намеренно подкинул <...> А эту молитву¹³⁶ прибить хочу у Троицы...») находится в «двух тоненьких засаленных тетрадках в четвертую долю, исписанных крупно и четко...»¹³⁷.

Вряд ли стоит напоминать, что Мережковский был одним из инициаторов Религиозно-философских собраний и ведущей фигурой в петербургском Религиозно-философском обществе.

Наконец, если мы обратимся от первой книги романа Мережковского ко второй, то найдем там следующее описание: «То была песня раскольников-гробополагателей. <...> Против мыса, образуемого Невою и Малою Невкою, в самом широком месте реки, у Гагаринских пеньковых буянов (т.е. рядом с Петербургской стороной. — *Н.Б.*) <...> У костра сидели кругом, беседуя, кроме бурлаков и лодочников, раскольниковый старец Корнилий, проповедник самосожжения, шедший с Поморья в леса Керженские за Волгой; ученик его, беглый школяр, Тихон Запольский; беглый астраханский пушкарь Алексей Семисаженный; беглый матрос адмиралтейского ведомства, конопатчик Иван Иванов сын Будлов; подьячий Ларион Докукин; старица Виталия из толка бегунов <...> и другие всякого чина и звания “утаенные люди”». Начальным пунктом беседы «утаенных людей» является предположение, что «государя-де ныне на Руси нет, а который и есть государь — и тот не прямой, природы не русской и не царской крови, а либо немец — немцев сын, либо швед обменный»¹³⁸. Приближаясь же к концу этой сцены, Мережковский намеками и аналогиями дает понять, что для всех говорящих ночью о Петре именно он и есть «Утренняя Звезда, источник милости, силы, ветра, огня, размножения, надежды...» (формула «молитвы» Ивана Назаровича): «Было раннее утро, вверху голубое небо, внизу белый туман. Звезда блеснула на востоке, звезда Венеры. И на острове Кейвусаре, Петербургской стороне, на большой Дворянской <...> позолоченная статуя Вакха, под первым лучом солнца, вспыхнула огненно-красной, кровавой звездой в тумане, как будто земная звезда обменялась таинственным взглядом с небесною <...> И мраморное тело богини Венус <...> сделалось теплым и розовым, словно живым <...> Туман был телом ее — и все было в ней, и она во всем».

Наконец, во втором томе романа Докукин объявляет себя и умирает страшной смертью: «Последним колесован Ларион Докукин. На колесе объявил, что имеет нечто открыть

государю <...> Петр молча отошел от него и велел отрубить ему голову».

Таким образом, в книге Г. Иванова перед нами оказывается современный вариант литературного сюжета, причем сюжета чрезвычайно известного. С самого начала своей книги Иванов демонстрирует, в каких ключах можно ее воспринимать: с одной стороны, это мемуары с названием конкретных лиц (время от времени скрытых за инициалами); с другой — текст, построенный на сквозных цитатах, когда даже обычные описания кажутся заимствованными из разных стихотворений разных поэтов¹³⁹; наконец, это сугубая беллетристика, вовсе и не рассчитанная на сколько-нибудь соотносимое с реальной жизнью прочтение¹⁴⁰.

22

PRO DOMO SUA

Одним из свидетельств сознательного отношения к своему делу нам представляется стремление автора того или иного литературоведческого разыскания не останавливаться, закончив его, а продолжать поиски, — но чаще всего оказывается, что вновь отысканное негде опубликовать, сколь бы существенно оно ни было для понимания или коррекции некогда произнесенного. Работа в жанре «заметок», как кажется, такую возможность предоставляет, почему мы решаемся представить читателям несколько дополнений и исправлений к ранее выпущенным работам, основанных на архивных разысканиях.

1. «Цветник Ор»

Высказывая гипотезу о том, что изданный в 1907 году тщанием издательства «Оры», находившегося под непосредственным руководством Вяч. Иванова, альманах являлся не просто свалкой разнообразного литературного материала, а попыткой создания книги, объединенной внутренним замыслом¹⁴¹, мы опирались прежде всего на тексты самого альманаха и на реакцию современников, его оценивавших. Между тем впоследствии в архивах удалось обнаружить еще два свидетельства, делающих более очевидным то, что прежде являлось нашей гипотезой.

Первое свидетельство принадлежит участнице альманаха М.В. Сабашниковой-Волошиной, которая сообщала мужу в недатированном письме, написанном не ранее 5 апреля 1907 года: «Эти дни все поглощены работой. Издается “Цветник Ор”. Кошница первая. Где будут Бальмонт, Брюсов, Сологуб, и Ты и Верховский, затем “Евдокия” Кузмина, потом Блок и Чулков, потом первый акт “Осла”, а в последнем отделе В<ячеслав> и его присные или детки его: Герцык, Городецкий и я. У меня будет лето, весна, осень и “лес”. Все это в очень дополненном и усовершенствованном виде. Над ними я и работала эти дни, а В<ячеслав> с изумительной щедростью помогал мне, Лидии, списывал все стихи Герцык, в ущерб своим сонетам. Такой радостной работы втроем не бывало в жизни. Что за щедрый дух, что за доброта»¹⁴². Из этого пассажа становится совершенно очевидно, какое значение придавал Иванов созданию альманаха, принимая непосредственное участие в придании ему определенной формы. Именно эта творческая энергия и служила скрепляющим началом всей работы.

Но, может быть, еще более существенно, что сохранилось письмо самого Иванова, где он довольно развернуто говорит о смысле создания альманаха. Большое письмо к В.Я. Брюсову от 4 августа 1907 года публикаторы переписки двух поэтов печатали по копии рукой М.М. Замятниной, до конца не доведенной¹⁴³. Однако в те годы фонд Иванова в ОР ГБЛ (ныне РГБ) не был до конца обработан, и сохранившийся автограф самого Иванова (впрочем, тоже обрывающийся на полуслове) оказался им недоступен. А между тем в неопубликованном тексте содержится весьма существенное рассуждение Иванова о характере и смысле деятельности «Ор» и их альманаха. Приведем его фрагмент, имеющий прямое отношение к нашей теме:

«Ты упрямо стоишь на своем: что я делаю в своих писаниях уступки “пресловутой доктрине” мистического анархизма. Коли хочешь упрямыться, упрямысья, пожалуй. Но ты имеешь похвальную трезвость (и редкую среди нас, декадентов) любить *факты* и знать им цену. Итак, слушай: Перечитай, если забыл, мою статью “Кризис индивидуализма” в осенних “Вопросах Жизни”⁴⁶ (связывающуюся, в свою очередь, с “Копьем Афины” в “Весах”¹⁴⁵), и уразумей, что весь мой мистич<еский> анархизм и весь “мистич<еский> анархизм” как доктрина “Факелов” и пр., — весь, кроме термина, циркулировавшего более или менее в редакции “В<опросов> Ж<изни>”, — вышел отсюда. Те, кто занимались

вопросами мистики, оказались на распутьи трех путей, идущих в православие Булгакова, в неохристианство Мережковского и Бердяева или в адогматическую мистику. Эта последняя и образовала у меня душевный пэйзаж, намеченный мною в статье о “Неприятии Мира”¹⁴⁶ и в статье о “любви держащей”¹⁴⁷, которая, вопреки Эллису, не имеет в себе ни строчки произвольной или случайной. “Кризис индивидуализма” и эти две статьи составляют мое мистико-анархическое исповедание, в ошибочности которого не убедили меня ни философские беседы с Бердяевым, наполовину со мною согласным, ни серьезные слова Философова, повторяющего, что без религиозной формулы нет внутренней свободы. Вопрос, повторяю и настаиваю, сложный, вопрос и имеющий несомненную будущность, но для политики столь живой — слишком актуальный. Unde irae? Я понимаю гнев Мережковского. Андрея Белого понимать вообще нельзя да и не стоит: после кошунств, которые я от него слышал, я знаю, что такое для него “религиозная формула”. Эллис настолько невежествен, что полемизирует с мистическим *реализмом*, не зная, что этим отрицает точки отправления и неохристиан, и всякой мистики. Твоя же роль во всем этом деле мне просто непонятна. Что тебе Гекуба? И на кого, и за что ты сердишься? На меня, или Ветрова, или Чулкова? Нужно, как хочешь, *distinguere*. Если Городецкий пишет глупенькую статейку, или Чулков скользит и завирается, я-то чем виноват в этом как философ? Неужели самым участием в “Факелах”? Ты — даже *редактор* слишком пестрых по качеству работы “Весов”. Неужели составлением вступительной статьи к брошюре Чулкова, где я констатировал общую почву воззрений и стремился консолидировать и оформить то живое в брошюре, что заслуживает углубления? *Литературным* движением мистический анархизм никогда не был, ни на какие культурные ценности и художественные авторитеты и даже предания не посягал. Если можно говорить о зародышах петербургского сенакля модернистов, нужно указать на “Оры”; зато <?> они посвящают себя отнюдь не религиозно-философским исканиям, а чисто поэтическим, и лелеют идею *мифотворчества* (совершенно не связанную с мистическим анархизмом), почему дорожат, напр<имер>, “Зеленым Вертоградом” Бальмонта, или первой, как-никак...»¹⁴⁸

Как кажется, сам пассаж весьма выразителен и в особых комментариях, кроме сделанных нами фактографических примечаний, не нуждается.

К слову отметим, что в цитированном выше письме М.В. Сабашниковой-Волошиной есть еще один фрагмент, относящийся к рассмотренной нами в ином месте¹⁴⁹ идее создания журнала, где главной деятельной фигурой должен был стать Вяч. Иванов. Нет сомнения, что между этим замыслом и идеей более поздней разница велика, но тем не менее определенные переключки уловить можно. Итак, вот что писала Сабашникова: «Был один вечер потрясающий. Но, кажется, сегодня я не сумею найти для него слов. Дело в том, что некая Гриневич, подруга Герцыков, хочет издавать журнал для распространения идей В<ячеслава>. Он будет во главе. Герцык редактором, вероятно. Это еще тайна. Рассчитывают очень на Тебя. "Мифотворчество", "слово", "архаизм" и фольклор, причащение древней мудрости и наше варварство. "Гуманизм" — вот его принцип. Новый гуманизм. Я поняла, что в этой задаче — задача всей эпохи — связать древнее темное сознание с новым грядущим ясновидением. Связать России <так> с древними культура<ми>, перешагнуть мещанскую культуру запада. Кроме этого, журнал будет касаться вопросов экономических, т.е. общих принципов. Он будет очень реалистичен, т.к. в нем не будет идеализма, <нрзб>, он будет искренно относиться к вопросам материальным, проповедуя исторический материализм — как параллелизм с духом, будет поддерживать отчасти соц<иал>-дем<ократов>, отчасти соц<иалистов>-рев<олюционеров>, и вести с ними большую борьбу. Не в журнале дело, а в В<ячеславе>, кого, как та, вешняя радуга охватила небо, соединяя два края земли, упираясь в землю. Этот журнал будет его воплощением»¹⁵⁰.

Имена В.С. Гриневич, сестер Герцык, самой Сабашниковой постоянно встречаются и в различных связях с А.Р. Минцловой, вдохновительницей более позднего замысла. Пока что ее присутствия здесь не чувствуется, но, кажется, пропасть не так уж и велика — прежде всего потому, что и там и там Иванов должен был стать главным деятелем.

2. Таинства Православной церкви

Пытаясь сформулировать причины скептического отношения многих людей XX века к современному им православию, мы приводили в качестве очень выразительного примера письма А.В. Карташева к Вяч. Иванову. Он предлагал встретить Пасху 1911 года совместно в небольшом кругу людей, в том числе и Мережковских, а потом 7 апреля рассказывал:

«Мережковские не пойдут в церковь. По крайней мере, в этом году пойти не могут под давлением особых переживаний, налагающих на них, так сказ<ать>, обязательство выразить всю силу своей верности “миру”»¹⁵¹. Видимо, аргументы, переданные Карташевым, не удовлетворили Иванова, и обсуждение вопроса о возможности отказа от посещения церкви на Пасху продолжилось. Вопросов и/или аргументов Иванова мы не знаем, но объяснение, данное З.Н. Гиппиус, сохранилось. Вот оно:

15.5.11. СПб.

Дорогой Вячеслав Иванович.

На мой взгляд, вышла между нами какая-то недоразуменность, грустная — потому что это свойство чисто интеллигентское — говорить и ни до чего не договариваться, ни до чего положительного. Мы вечно хотим совершенства в соединении, а ежели нет совершенства, тогда ничего не надо, и оказывается, что никакого дела вместе нельзя делать. Полагаю, с такими требованиями если б мы сошлись для выработки даже не «исповедания»... а скромной программы журнала, — и той бы не сумели написать, и никакого журнала бы не вышло. Это какое-то отречение от скромного данного жизни, и, по-моему, так нельзя — будешь обречен на бездействие и одинокое созерцанье. Относительно того вопроса, на котором мы разошлись, я могу сказать вам нечто, что, по моему мнению, еще не лишает нас возможности совместной работы, а до какого предела — это решаете отчасти вы, отчасти покажет будущее. Притом я не хочу ничего замазывать и умалять важность вопроса. Дело, однако, можно упростить. Для нас — невозможность внутренняя *сейчас* совершать Т. в Пр. Ц., выраженная каким-либо человеком (при существовании известного единомыслия, конечно), есть некий *знак*, говорящий нам о *surge*m'ной с ним близости, о том, чего словами пока бесполезно касаться. С теми, кто этого знака нам не дает, — мы можем быть близки во многом и во многом, но какая-то одна струна, одна-единственная, не дрожит. Еще проще: с такими людьми (с подающими знак) мы соединены общим *голодом*, и, естественно, с ними лишь можем делать дела, которые ведут к утолению этого голода. В них сытый или имеющий всегда место, где насытиться, естественно, участия не примет: ему не нужно. Объективные рассуждения о голоде чаще всего бесполезны. Тут может помочь и дать результаты лишь известное взаимное доверие и терпимость. Возможно, конечно, что такое первое различие, хотя

бы в единой точке (т.е. где, *на земле*, утолять голод) приведет к расщеплению всего пути, однако предвосхищать это (при условии личного доверия) вряд ли нужно.

Объективно — может быть, вы правы, может быть, — мы; вы правы, во всяком случае, *отрицая отречение* от Пр. Ц. Но дать вам понять, объяснить словами, что и мы отрицаем отречение, что наша «невозможность сейчас» и другая «возможность сейчас» — не отречение, а любовное утверждение и надежда, — этого мы не можем, этого нельзя, и мы тут просим, умоляем вас о доверии, о принятии нас пока хоть вслепую, что ли, с допущением, что, *может быть*, мы и не ошибаемся, — как мы допускаем, что, *может быть*, и вы не ошибаетесь.

Приходите в среду, простите краткость этого письма, ничего не выясняющего, кроме любовного к вам отношения — во всяком случае.

Искренно ваша

З. Гиппиус¹⁵².

Кажется, единственное, что требует здесь пояснения, это сокращения, употребленные Гиппиус: «Пр. Ц.» явно обозначает Православную Церковь, а присоединенное к этим буквам при их первом появлении сокращение «Т.» довольно легко расшифровать как слово «Таинства». Пусть и наивная, эта криптография вполне могла затуманить смысл для посторонних глаз, а в том, что письма Мережковских если не обязательно читались, то могли читаться тайной полицией, сомнений ни у кого не было.

3. Почему люди лучше ангелов?

В третьем выпуске альманаха «Диаспора» мы опубликовали письма Г.В. Адамовича к З.Н. Гиппиус. В то время нам не были известны письма З.Н. Гиппиус к Ю.П. Иваску, которые проясняют один довольно темный момент, разъясненный в комментарии лишь предположительно.

В начале августа 1926 года Адамович спрашивал у Гиппиус: «Почему “люди лучше ангелов”, по Соловьеву? Мне бы хотелось знать, так ли я догадываюсь об этом, как решал Соловьев? К стыду своему, я ничего его не читал»¹⁵³.

Совсем в молодости Ю. Иваск находился в переписке с Гиппиус, от которой у него сохранилось два письма. Нам неизвестны их оригиналы, переданные адресатом в библио-

теку Байнеке Йельского университета, но в основном архиве Иваска¹⁵⁴ эти письма скопированы. Приводим их тексты, сами по себе небезынтересные и являющиеся вполне существенным дополнением к корпусу переписки Гиппиус, а заодно отвечающие и на вопрос Адамовича. Кажется, ни в каком специальном комментарии они не нуждаются.

20-го декабря 1924 г.

Дмитрий Сергеевич просит вас не сердиться, что сам не отвечает: но это все равно, ведь вы и не хотите его «письма». Письмо может быть и от меня, я вам скажу приблизительно то же, что сказал бы (в письме) и Д.С. А он вам пришлет свою новую книгу, — она очень скоро выходит (в Праге) и называется «Тайна Трех». Может быть, в ней вы найдете кое-что, что вам, именно вам пригодится. Так думаем мы оба, и я, и Д.С., после внимательного прочтения вашего письма. О нем у меня будет речь ниже, а пока — два слова о ваших стихах. Вы ими кончаете, но я знаю по опыту, что последний ваш вопрос: «Есть ли в них поэзия?» вам очень важен. Вам 17 лет, и с этим вопросом долгие годы ко мне обращается молодежь от 19—20 (и старше) лет, и ни с одним я молодым стихотворцем не лукавлю, всегда говорю, что думаю. Думаю же: если вы хотите оценки, разбора стихов, указаний, чего в них недостает и что нужно — это одно; если же вы хотите, чтобы вам сказали по нескольким строкам, «поэт ли» вы, — это другое, и этого ни я, да и никто другой вам сказать не может. И не скажет, особенно по стихам неопытным. Очень много зависит от любви человека к стихам и от любви *к работе*; очень много! Чтобы не входить в длинные подробности, — скажу, что интереснее других ваш «Иерусалиме», хотя и в нем вы еще бьетесь в оковах чужих *слов*, своих, для своих чувств и мыслей (а они, кажется, у вас есть или будут) вы еще не нашли.

Теперь о письме вашем. Я из него-то и вижу, что у вас будут, должны быть *свои* мысли и чувства. Письма так и надо писать, как вы пишете, «думать и писать»; ничего, что выходит вроде хаоса, для читающего много яснее. Я не буду говорить длинно обо всем, скажу о главном впечатлении, о вашем коренном узле: *вы не знаете, где добро и зло*. Вы не твердо отличаете «да» от «нет». Слишком понятно это, ведь теперь кто и отличал — потерял способность, а вам некогда было и приобрести ее. Однако без первой меры в руках никуда шагу не сделаешь. Кажется, все критерии провалились; но это неправда. Мы провалились, не критерии. У кого силы

хватит, тот выкарабкается и за твердый критерий ухватится. А то посмотрите, что выходит; вы хотите венок на могилу коммунистов, но тут же не хотите никакой «революции». И тут же вам все равно, Нитше или Достоевский, Богочеловек или Человекобог, «лишь бы молния, а не “Скучная История”». Положим, та революция, за которую умерли ваши коммунисты и которую мы очень близко видели, — прежде всего самая «скучная история», но вы-то этого не знаете; чтобы знать — надо во многом раньше разобраться, твердо понять, какая рука правая, какая левая, не говорить, что Христос и Антихрист — все равно. Первично разобраться, хотя бы, и — выбрать. Не обязательно выбрать Христа, можно и Антихриста, в этом вы вольны, только выбрать-то — обязательно; человек не выбирающий так и растает, растворится в хаосе. — Это не «мораль», — я никаких сейчас моралей не касаюсь — а просто предупреждение и логика.

Кстати: Д.С. спрашивает, читали ли вы нашу книгу «Царство Антихриста»? Я называю ее нашей, потому что там напечатан и конец моего «Петербургского Дневника» (под большевиками), но там много статей Д. С-ча, которые были бы вам, пожалуй, интересны. Мы покинули Россию (бежали) в 20 году.

Если вы захотите мне ответить, — написать о себе, о жизни в Ревеле, вообще — о чем в голову придет, то вот прямой адрес: Z.Hippius-Merejkovsky 11 bis Avenue de Colonel Bonnet Paris (16-e) France.

Д.С. и я приветствуем Вас.

З. Гиппиус.

17-го июля 1925 г.

Я давно хотела писать вам, и должна была, конечно, ибо — ведь вы читали «Новь» в «Современных Записках» — воспользовалась вашими письмами¹⁵⁵. Я старалась взять суть, как я понимала ее, изменяла внешнее, для общей понятности. А получив здесь ваше последнее письмо, — признаюсь, огорчилась: во-первых, вы, по-моему, стали хуже по-русски писать, а во-вторых — туда улетели, куда вам залетать опасно и непозволительно. Знаете, что значит «восхищать недарованное»? Помните ли, что «сначала будет исполнен закон до последней иоты», и тогда уже можно думать о «благодати». Так вот: постигнуть то, что *над* жизнью, можно, только смиренно приняв землю, жизнь, простоту, трезвость, разум, даже обыкновенность и обыденность. В ваших первых письмах и была как будто эта простота, и мне это нравилось,

оттого я и поставила вас в пример пражским оболтусам, которых съела литературщина и несчастное «презрение» к «политике». А тут и вы отправились за ними. Не «политика» важна и не что-нибудь иное, человеческое, а то, что презирать мы имеем право лишь то, что знаем, чем владеем или могли бы владеть. Человек в потенции выше ангелов, именно потому, что ему дано все познать и возвыситься *через все*, а не мимо, стороной, все обойти; ему дано *стать* собой. (Читали ли вы Пера Гюнта Ибсена? Помните «Великую Кривую»?). И я пока не хочу говорить с вами ни о каких стихах. Мне хотелось бы раньше увидеть, что вы умеете говорить и прозой, умеете видеть и котенка у забора, бабу проходящую, облака над домами, умеете отличить хорошенькую барышню от некрасивой, помните, что была Москва, и знаете, что такое социализм. Ну, а тогда поговорим и о стихах...

Чтобы вы не очень уж обижались на меня за такую «теге-à-тег»'ность (хотя это будет грустно, ничего, значит, не поняли!), я вас спрошу, читали ли вы Вл. Соловьева? Если и читали — перечтите, вот кто дает много, если уметь у него брать. И стихи его — хорошие стихи, вперед указующие. Я бы вам прислала два тома моей книжки «Живые Лица», вышедшей в Праге, да у меня нет еще всех авторских экземпляров. Есть ли она в Ревеле? К сожалению, вы не видите «Посл<едних> Новостей»: там были недавно три моих фельетона «О любви» (по Вл. Соловьеву), которые я очень хотела бы, чтобы вы прочли. Статья была заказана для «Совр<емен-ных> Зап<исок>», но не могла там пойти благодаря моему отношению к повести Бунина «Митина Любовь». Впрочем, статья почти сплошь философская. Итак, до свиданья, т.е. до следующего вашего письма, если вы от этого не придете в отчаяние и не начнете «стыдиться», что писали мне вообще... Надо тоже знать, чего стыдиться... И напрасно вы говорите, что «стыдитесь» писем, которые я привела в «Нови»...

3. Гиппиус

II

БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ ГЛАЗАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА

МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ И ИСКУССТВОМ: САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Жанр самодеятельной песни (в дальнейшем — СП) до сих пор не получил в науке более или менее признанного определения. Впрочем, эмпирически мы все понимаем, что имеется в виду под данным словосочетанием (его контекстуальными синонимами являются «песня бардов» (или «бардовская песня»)¹, «авторская песня»², «гитарная песня», «туристская песня» и пр.). Для начала разговора этого будет вполне достаточно.

Не ставя своей задачей определить это явление в его важнейших чертах, мы попытаемся решить вопрос о том, что оно представляет в современном бытовании, к какой сфере следует его отнести и по законам какого типа творчества следует судить.

Относительно этого существует, по крайней мере, три точки зрения, которые в сжатой форме можно выразить следующим образом:

1. СП есть явление искусства. Эта точка зрения была наиболее влиятельной в среде Клубов самодеятельной песни (КСП), ныне почти прекративших существование, но чрезвычайно активных в 1960—1980-е годы. Традиции их сохранились и до настоящего времени, особенно у выходцев из среды КСП, которые имеют влияние на формирование репертуара концертов СП, на пропаганду ее в средствах массовой информации, на организацию и проведение конкурсов и фестивалей СП и т.д.

2. СП есть явление самодеятельности как советского, так и постсоветского времени. По совершенно справедливому определению Б.Н. Путилова, «художественная самодеятельность не представляет собою какой-то специфической и новой формы искусства, не является самостоятельным видом его, она выступает, собственно, как своеобразная форма занятий искусством, приобщения к нему, как новая форма организации масс в целях вовлечения их в художественное

творчество»³. И в этом смысле особой разницы между первым и вторым подходами нет, только со второй точки зрения СП «не дотягивает» до подлинного искусства.

3. СП есть явление фольклора. Данная точка зрения, не являясь общепринятой, хотя и имея некоторых сторонников, разрабатывается сравнительно малоинтенсивно. Однако, с нашей точки зрения, она является наиболее верной, что мы и постараемся в дальнейшем изложении аргументировать⁴.

Для того чтобы вести реальную полемику относительно природы СП как вида творчества, необходимо определить, что именно мы имеем в виду под фольклором, а что — под искусством. В конечном счете именно в эту проблему упирается всякое рассуждение о современных видах фольклора. Не претендуя на исчерпывающий характер собственного определения, мы позволим себе сформулировать свое понимание двух этих сфер творчества, не совпадающее с часто бытующим в современной науке.

Традиционную точку зрения на специфику народного творчества в развернутой и одновременно легко обозримой форме выразил В.Я. Пропп. Он писал о том, что фольклор и искусство (в данном случае — литература) различаются, во-первых, своими социальными корнями («Под фольклором понимается творчество социальных низов всех народов, на какой бы ступени творчества они ни находились. Для доклассовых народов под фольклором понимается творчество совокупности этих народов»⁵) и, во-вторых, спецификой генезиса фольклорных произведений («...литературные произведения всегда и непременно имеют автора. Фольклорные произведения же могут не иметь автора, и в этом — одна из специфических особенностей фольклора»⁶). Остальные черты специфики фольклора, определяемые Проппом в данной принципиальной статье, относятся к сфере соприкосновения народного творчества с историей и этнографией. Собственно природа фольклора как сферы творчества исчерпывается этими двумя факторами.

В большинстве существующих учебников по устному народному творчеству речь идет о тех же особенностях народно-поэтических произведений: творчество социальных низов, анонимность (без-авторство) и вариативность текстов. При этом практически всегда существует презумпция определенной эстетической ценности, присущей фольклорным произведениям. Это заставляет выстраивать иерархическую систему народного творчества, где на вершине находятся былины и исторические песни (а до и после воздвигнутого официаль-

ной советской атеистической цензурой идеологического барьера — еще и духовные стихи), почти наравне с ними, хотя и чуть ниже, сказки, обрядовые и лирические песни, баллады, народный театр, еще ниже — частушки и песни литературного происхождения, а также «былички» и детский фольклор, за ними — «жестокие романсы», переделки популярных песен, бытовые анекдоты (не говорим специально о поговорках, загадках и заговорах, описываемых особо). Эта схема аксиологии фольклора с большей или меньшей степенью разработанности (мы сейчас привели самые общие ее очертания) внедрялась в сознание любого студента, сталкивавшегося с советской фольклористикой. Согласно этой схеме применительно к сугубо поэтическим жанрам уже на исходе советской власти был составлен план фольклорных томов «Библиотеки поэта»⁷.

Падение идеологических запретов вывело из тени некоторые другие жанры («блатная песня», политический и эротический анекдот, вообще городской фольклор — например, школьный) и темы (прежде всего, конечно, эротику). Но, как кажется, господствующим представлением продолжало оставаться традиционное: фольклор — это то, что сочиняется неизвестными авторами из народных низов (сказать: «Ну, это типичное интеллигентское сочинение!» — значит практически вычеркнуть произведение из разряда фольклорных), распространяется изустно, варьируясь в процессе распространения.

И все это сделало очевидным явную неполноту классических представлений о фольклоре. Сначала разберем обоснованность выдвижения на первый план вышеприведенных черт. Во-первых, как нетрудно убедиться всякому непредвзятому человеку, априорное отрицание существования фольклора социальных верхов явно не соответствует действительности. Во-вторых, сам же Пропп в качестве истинно «безавторских» произведений называет лишь весьма ограниченную группу явлений народного творчества, прежде всего тесно связанную с обрядами. У большинства же даже классических фольклорных произведений вполне можно себе представить столь же определенных авторов, как, скажем, у произведений древнерусской литературы, также существующих в нашем восприятии анонимно, но тем не менее явно принадлежащих к творчеству авторскому (естественно, с учетом их специфики). Равным образом древнерусская литература (и, как пережиток, часть литературы XVIII и начала XIX века) знает отчетливое вмешательство читателя и переписчика в текст, стало быть — и его вариативность.

Следовательно, с нашей точки зрения, все эти основополагающие для классической фольклористики признаки являются лишь второстепенными (так же, как и эстетическая ценность). Истинное же своеобразие фольклора по сравнению с произведениями искусства можно определить лишь с функциональной точки зрения.

Функцией фольклорного произведения является осуществление связи частного индивидуума с чем-то внеличным. В обрядовом фольклоре это внеличное — природные силы, народные божества (домовые, водяные, банники и пр.), святые и Бог. В остальных фольклорных жанрах внеличным являются социальные образования, различные по объему (от семьи до нации).

При этом связь осуществляется, как правило, двусторонняя: исполнитель фольклорного произведения не является человеком, вычлененным из ряда. Он в любой момент становится воспринимающим, а прежний слушатель превращается в исполнителя. С этим явлением приходится сталкиваться каждому фольклористу. Очень точно определил его тот же В.Я. Пропп: «...всякий слушатель фольклора есть потенциальный будущий исполнитель, который — сознательно или бессознательно — внесет в произведение новые изменения»⁸. Для нас, однако, важнее не то, что исполнитель обязательно будет «варьирователем», а то, что в фольклорной среде сами функции исполнителя и слушателя являются обратимыми. Поэтому и само произведение в таком случае является невычлененным из процесса жизненных, бытовых, социальных взаимоотношений между людьми. Свадебное причитание в естественном его бытовании не несет в себе эстетической функции. Оно знаменует распадение связи с одними социальными группами (семья, девушки, родная деревня — в том случае, если выдают замуж «на чужую сторонушку») и установление нового круга социальных связей. Внося эстетическую оценку в свое отношение к услышанному или прочитанному в сборнике текстов причитанию, мы неминуемо смещаем перспективу, выводим его из присущей ему системы ценностей и вместо этого создаем систему другую, свойственную нам как людям XXI века, живущим вне традиционного фольклора.

В нашу задачу не входит описать функциональную природу прочих достаточно многочисленных жанров народного творчества, но сам принцип, пожалуй, понятен.

Литературное же произведение (как и всякое произведение искусства вообще) получает свое истинное бытие толь-

ко в том случае, если оно отчуждается от своего автора, приобретает значимость и ценность независимо от личности автора, его взаимоотношений с определенным социальным коллективом, системы жизненных ценностей автора, то есть тогда, когда на первый план выходит функция эстетическая. Соответственно меняется и природа произведения искусства, что с замечательной отчетливостью было описано М.М. Бахтиным: «Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире»⁹.

Входя в общение с произведением искусства, человек открывает для себя новый мир, рожденный автором¹⁰. Входя в общение с произведением фольклорным, он приобщается миру уже известному, который надо не открывать, а повторять.

Если мы примем такой подход к разграничению фольклора и искусства за основу, то при столкновении с каждым новым феноменом, напоминающим их, мы должны проводить проверку, — какова функция его в действительности. При некоторой саморефлексии легко заметить, что так обычно дело и обстоит: сталкиваясь с неким явлением, внешне напоминающим искусство, мы испытываем его — несет ли оно в себе ту систему ценностей, о которой говорилось выше, определяется ли его собственное бытие некими законами, не вполне совпадающими с законами реального мира и с законами построения других произведений искусства, обретает ли это произведение те качества, которые только и могут сделать его эстетическим явлением — качества целостного художественного мира.

С этой точки зрения, большая часть интересующего нас явления в мире современной музыкально-песенной культуры — СП — искусством, бесспорно, не является. С точки зрения литературно и музыкально образованного человека слова подавляющего большинства песен не отвечают самым снисходительным критериям, музыкальная их сторона, как правило, примитивна, равно как и исполнение (владение голосом и гитарой). И вместе с тем существует магия этого жанра, застав-

ляющая новые и новые поколения не только слушать известных авторов прошлого, но и самим собираться (то ли, по законам прежнего времени, в лесах¹¹, то ли у себя дома), чтобы начать или продолжить общение с этим жанром, причем в центре компании чаще всего оказывается человек, не принадлежащий к числу тех, кто готов выйти на сцену.

В нашем понимании, такая СП является типично фольклорным жанром, возникшим в условиях большого города (преимущественно Москвы и Ленинграда) в первой половине 50-х годов XX века. Жанр этот — продукт творческой активности городской интеллигенции, он несет в себе черты как традиционного фольклора, так и собственно художественного творчества (поэзии, музыки, театрального искусства), но по своей основной функции безусловно является фольклорным¹².

Наиболее явственно заметно это при историческом рассмотрении вопроса о корнях и генезисе СП.

В представлениях обыденного сознания возникновение СП связывается с появлением в песенном быту города 1950-х годов песен Булата Окуджавы. Первая его песня «Неистов и упрям...» была написана в 1946 году и фактически не имела никакого распространения в годы своего появления. Систематически же он начал писать песни в конце 1956 года (хронологически первая из известных песен этого времени — «На Тверском бульваре...»¹³), и его песенное творчество стало достаточно широко известным в кругу московской интеллигенции к 1958—1959 годам.

Однако к этому времени существовала уже вполне разветвленная система студенческой и туристской песни, проводились разного рода конкурсы и смотры песен такого рода, существовала культура пения собственных песен под гитару¹⁴. Согласно разысканиям деятелей московского КСП и собственным рассказам авторов, первая песня Ю. Визбора относится к 1951 году, первые песни А. Городницкого и А. Дулова — примерно к 1953 году, первая песня А. Якушевой — 1955-му, и т.д.¹⁵. Но дело, естественно, не в хронологическом приоритете.

Появление песен Окуджавы совпало с явственно определившимся стремлением к созданию того, что условно можно назвать «песней для узкого круга». Эти песни возникали в рамках студенческой группы, геологической партии, турпохода, летней практики студентов, альпинистской экспедиции и пр. Как правило, они использовали известные мелодии или мелодические стереотипы, в их текстах было много локальных намеков, близких тому кругу людей, для которого они и

были предназначены. По большей части строились эти песни по принципу «от противного»: в них говорилось о том, о чем не пелось в современных массовых песнях, звучавших с эстрад и по радио. Выродившаяся в конце 1950-х и начале 1960-х годов советская массовая песня никак не могла заполнить естественно возникавшее желание услышать песню про себя самого. С этим же было связано и стремление авторов «песен для узкого круга» уйти от высокопрофессионализированной музыкальной культуры массовой песни в стороны, в боковые «ниши». Поэтому мы так часто слышим в сохранившихся еще кое-где в живом бытовании песнях такого типа интонации неканонических для советской культуры песенных жанров: «блатной песни», «одесской песни», песен Вертинского, бытовых песен 1920-х годов («Бублики»¹⁶, «Кирпичики» и пр.), городского («жестокого») романса. Во многих ранних песнях Ю. Визбора используются популярные в молодежной среде тех лет джазовые мелодии, также воспринимавшиеся как неканонические, во второй половине 1950-х годов начинают появляться подражания и отголоски мелодий песен французских авторов и исполнителей (наиболее яркий пример — использование тем же Визбором мелодии песни Ж. Брассенса «Brave Margot», видимо совершенно не осознанное¹⁷). К этому же ряду признаков относится и нарочитое примитивизирование музыкальной стороны песни (столь часто упоминавшиеся в качестве попрека в дискуссиях 1960-х годов пресловутые «три аккорда»). Песни такого типа, хотя и основательно забытые, еще могут быть реставрированы в их реальном звучании¹⁸.

Менее заметны были различные, по большей части весьма непрочные, кружки деятелей искусства, также порождавшие собственные песни. Это могла быть относительно устойчивая группа авторов, вроде С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко, сочинивших прославленные и на долгое время потерявшие авторство «Я был батальонный разведчик», «О графе Толстом, мужике простом» и др.¹⁹, а могла быть просто дружеская компания, вдруг, спонтанно порождавшая одну-две песни (как широко известная песня А.Г. Левинтона «Стою я раз на стреме...»²⁰).

Самым важным для современного исследователя при сборе данных для истории таких кружков должно являться отчетливое понимание, что существовавшие в этом кругу песни становились средством общения для всех его членов. С особенной отчетливостью проявлялось это в студенческо-туристско-геологических песнях, которые рассказывали о собы-

тиях, близких членам этой группы, служили напоминанием о чем-то важном в их жизни, хранили традицию только этой группе присущего типа музицирования. В то же время они вовлекали участников группы в общий круг поющих, превращая из слушателей в потенциальных исполнителей. Песня начинала существовать не как определенная эстетическая ценность, а как своего рода сгусток духовной энергии членов данной группы, эманация их коллективного творчества. Порожденная коллективом (об этом неоднократно рассказывали авторы, воспитанные именно в таких группах, — Д. Сухарев, Ю. Визбор, Л. Розанова и др.), песня становилась коллективным же достоянием и только в качестве такого достояния существовала — по крайней мере, на первых этапах своего бытия.

Отметим, что песни кружков второго типа гораздо реже обретали сколько-нибудь существенное значение как средство общения (или, по крайней мере, свидетельств об этом мы не имеем), но зато чаще выходили за пределы кружка, то есть кружки первого типа по сути своей были фольклорными, вторые — творческими.

Существуя в рамках узкого круга, песня вовсе не лишалась способности выйти за его пределы. Интересное в одной группе могло стать столь же интересным и животрепещущим в другой подобной группе. На этой стадии начинался отбор, вполне аналогичный фольклорному: песни более талантливые, более соответствующие духовному состоянию социума, более приспособленные к осуществлению связи между его членами, расширяли сферу своего воздействия. Возникшая в студенческой группе песня становилась песней курса, потом института, потом нескольких институтов, потом всей студенческой Москвы. То, что сочинялось в одном походе, перекочевывало к участникам других, от них — в альпинистские экспедиции, оттуда расходилось по стране, попадая в самые дальние ее уголки. Естественно, схема эта несколько примитивизирована. Конкретный механизм возникновения популярности СП можно показать на каком-либо примере. Вот, скажем, популярнейшая в свое время песня Юрия Визбора «Мама, я хочу домой».

По рассказу автора песни, в альпинистской экспедиции их группа ночевала рядом с какой-то совершенно посторонней. Вечером, у костра, начался обмен песнями. Одна из спетых новой группой запомнилась повторявшейся строчкой: «Мама, я хочу домой!» Группы разошлись, слова забылись (кроме этой строки), а впечатление осталось. И тогда Виз-

бор к запавшей в память строке приписал другие, создав новую песню. После возвращения с гор он продолжал ее петь, она оказалась созвучной интересам самых различных людей — причем не только туристов и альпинистов, — став весьма популярной. В самом начале шестидесятых годов песня была в исполнении Визбора записана на радио, прозвучала в знаменитой передаче «С добрым утром!», потом попала на пластинку, после чего ее жизнь как фольклорного произведения фактически закончилась. Выйдя в средства массовой информации, закрепив звучание на надежных носителях, песня переступила границы своей естественной популярности, границы своего круга влияния и тем самым умерла как фольклорное образование. Только после смерти Визбора, после того, как эстрадный вариант песенки забылся, стало возможным ее новое появление в качестве «ретро-СП»²¹.

Этот пример, с нашей точки зрения, вполне наглядно демонстрирует механизм возникновения и распространения СП, превращение ее из средства общения узкого круга слушателей (и, повторимся, потенциальных исполнителей) в предмет гораздо большей известности, а также границы СП как явления культуры. По своей сути «Мама, я хочу домой!» — стиховой и музыкальный примитив. Воспринятая как факт музыкальной культуры, песня немедленно будет отвергнута в качестве представляющей сколько-нибудь значительную художественную ценность (впрочем, вполне возможен ее дальнейший путь в массовую культуру, — но об этом мы договорились здесь не рассуждать). Однако в качестве явления фольклора, служащего средством общения определенной группы людей, она честно отслужила свою службу, заработав заслуженную популярность у людей четко очерченного круга.

Такая природа СП вызывает и соответственную организацию ее бытования. Вызванное рядом социальных причин стремление достаточно широкой публики общаться именно при помощи СП могло остаться замороженным на уровне группы (как формальной, так и неформальной); если же заходил разговор о разрастании круга слушателей, авторов и/или исполнителей, то логично было возникнуть структуре, подобной структуре Московского КСП. Здесь в основу организации была положена именно группа, ряд групп объединялся в «кусты», а «кусты», в свою очередь, составляли основу КСП. Для формальной отчетности перед советскими инстанциями существовали командиры (групп, кустов, всего клуба), однако эта должность далеко не всегда существовала реально.

Внутри группы и живут песни — будь то песни прежнего типа, поэтически и музыкально примитивные, или же «сложные» песни С. Никитина, Е. Клячкина, В. Луферова, А. Мирзаяна, которые не всякому под силу спеть, а тем более воспроизвести их гитарный аккомпанемент; среди авторов стихов этих песен — Б. Пастернак, А. Тарковский, И. Бродский. Однако внутри группы эти песни по-прежнему существуют в качестве средства общения, своеобразного пароля для ее членов. Простота или сложность музыкального и поэтического языка, возможность или невозможность коллективного исполнения (например, песни В. Высоцкого почти всегда определено монологичны) не имеют в данном случае никакого значения. Если песня удовлетворяет внутренним законам жизни группы, она будет соответствующим образом упрощена (или, наоборот, усложнена) применительно к тем техническим средствам воспроизведения, которыми владеют члены группы — голосу, гитаре, дикции реального или потенциального исполнителя. Если же песня этим законам не соответствует, она будет отвергнута, сколь бы хороша ни была сама по себе.

Однако рассмотренная нами сторона жизни СП является только одной из многих. Любой из людей, испытывающий хотя бы незначительный интерес к СП, непременно ощущает, что в некоторых случаях отдельные СП или целые их группы выходят за рамки чисто фольклорных произведений, приобретая эстетическую ценность, обретая законы собственного художественного мира, становясь явлением, для которого возможно самостоятельное бытие в сфере художественного. Песни Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича, некоторая часть песен Н. Матвеевой, Ю. Кима, С. Никитина предстают перед нами как произведения, которые мы вполне можем судить по законам искусства. Они, будучи отчуждены от своего автора, от среды бытования, даже от языка (скажем, песни Б. Окуджавы с известной польской пластинки), остаются столь же законченными и самодостаточными, как и обычная СП в кругу ее знатоков и любителей²².

Противоречит ли это фольклорной природе СП? Думается, что вовсе не противоречит. Ведь и в традиционном фольклоре существует целый ряд произведений, которые могут быть перенесены на сцену, в печатную книгу, в музей безо всяких изменений и тем не менее воздействовать на читателя, слушателя или зрителя, даже не подозревающего о законах породившего их коллектива, о первоначальной их функции. Точно так же обстоит дело с той частью СП, которую

и мы здесь назовем «авторской». Служа в обычной своей среде способом общения, выполняя функции обычной, фольклорной СП, они обладают в то же время способностью оторваться от нее, выйти за ее пределы и стать произведениями настоящего искусства, подчиниться законам художественного творчества, быть судимыми по этим законам и восприниматься в качестве произведений искусства.

Здесь, конечно, следует подчеркнуть, что законы эти не сводимы к традиционным меркам вокально-инструментальной музыки: примитивный гитарный аккомпанемент и слабый голос Б. Окуджавы вовсе не означают его профессиональной непригодности, тогда как блестящее владение гитарой, скажем, А. Дольского вовсе не обязательно свидетельствует о высоком уровне его песен. Та СП, которая претендует на выход за пределы фольклорного бытования, должна сама для себя создать законы, ключ к которым, видимо, лежит в сфере интонационного построения. Оно соотносит интонацию бытовую, стиховую и музыкальную, создавая на их скрещении то неповторимое своеобразие, которое позволяет нам безошибочно, по крошечному фрагменту определять авторство песни.

Тот факт, что в основе всего жанра оказывается интонация, отнюдь не служит свидетельством художественного несовершенства. Скорее наоборот: умение соединить внутри единого произведения до тех пор существовавшие отдельно явления, подчинив их собственным задачам, требует особого мастерства. Стоит вспомнить, что высокопрофессиональные композиторы, пытавшиеся «улучшить» песни Б. Окуджавы, приспособив их к канонам традиционной музыки, чаще всего терпели неудачу: поразительное сплетение интонаций в его песнях оказывалось невозпроизводимым в рамках иного искусства. И точно так же чрезвычайно уязвимые с точки зрения традиционной поэзии стихи и Окуджавы, и Высоцкого, и Галича, в живом исполнении обретая интонационную плоть, демонстрируют те возможности стиха, которые не могут быть реализованы в рамках традиционной поэзии.

При этом интонационная партитура, лежащая в основе их песен, вовсе не требует точного копирования. Каждое исполнение песни у самих этих авторов превращается в реализацию какого-то спектра потенций, записанных в партитуре, и спектр этот от исполнения к исполнению меняется. Даже если не принимать во внимание чисто технические накладки (забыл слова, неточно настроил гитару, задел не ту струну и пр.), даже если оставить в стороне театральную сторону исполне-

ния, не поддающуюся фиксации, сам голос все время меняет свои ходы, — соблюдая некие общие рамки, и в этих пределах он варьирует выразительные средства достаточно сильно. И это является залогом того, что СП даже в лучших, наиболее совершенных ее образцах может быть передана иным исполнителем, постигающим (чаще всего интуитивно) законы построения как всего жанра, так и конкретного произведения.

Таким образом, подведем итоги: СП является фактом русского городского фольклора второй половины XX века независимо от степени усложненности текста или музыкальной стороны песни — является именно потому, что выполняет функцию фольклорного произведения. В то же время творчество отдельных авторов СП может выходить за рамки фольклора, обретая жизнь в качестве художественного произведения. Механизм этого перехода подлежит специальному изучению.

К ИСТОРИИ ПЕРВОЙ КНИГИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

В недавно появившемся «Списке запрещенных книг», фиксирующем цензурные запреты советского времени, читаем: «ГАЛИЧ А.А. Все произведения. *Распоряжение Главлита (по согласованию с ЦК КПСС). 22.10.1974*»¹. Уточнение, что же именно следовало изымать, находим в специальном указателе:

Август: Рассказ для театра. В 2-х ч. — М., 1959. — 97 л. — 200 экз. — Отпеч. множит. аппаратом.

Будни и праздники: Комедия-хроника в 2-х ч. — М., 1966. — 97 л. — 250 экз. — Совм. с Грековой И.

Вас вызывает Таймыр: Комедия в 3-х д. — М., 1955. — 25 экз. — Совм. с Исаевым К. Отпеч. множ. аппаратом.

На плоту: Литературный сценарий фильма «Верные друзья». — М.: Искусство, 1954. — 108 с. — (Б-ка кинодраматургии). — 15 000 экз. — Совм. с Исаевым К.

На семи ветрах: Киноповесть. — М.: Искусство, 1962. — 157 с. — (Б-ка кинодраматурга). — Совм. с Росточким С.

Пароход зовут «Орленок»: Романтич. комедия в 3-х д. — М., 1958. — 96 л. — 200 экз. — Отпеч. множ. аппаратом.

Походный марш: Драм. поэма в 3-х д. — М., 1957. — 96 л. — 100 экз. — Отпеч. множ. аппаратом.

То же. — М.: Искусство, 1957. — 99 с. — 5000 экз.²

Однако по вполне понятным причинам сюда не попали как раз те издания, которые фиксировали тексты произведений, составивших истинную славу Галича: самиздатские «Книга песен» и «Вторая книга», а также зарубежные издания его стихов и прозы.

Мало того: в «Летописи жизни и творчества» Александра Галича (тогда еще А. Гинзбурга) значится: «1942 г., осень. А. Гинзбург занимается литературной работой, пишет стихи. У него укрепляются и расширяются литературные связи.

Выходит первый сборник стихов «Мальчики и девочки»³. Но странное дело — несмотря на все усилия, разыскать этот сборник долгое время никому не удавалось. Он не зафиксирован в широко известной библиографии А. Тарасенкова и в дополнениях к ней, собранных Л. М. Турчинским⁴, отсутствует в каталогах крупнейших библиотек.

Объяснение этому нашлось, когда «Мальчики и девочки» стали наконец доступны: подобно некоторым другим авторам советского времени, Галич числил среди своих книг самостоятельно или с помощью друзей отпечатанные и переплетенные сборники. В свое время нам пришлось долгое время разыскивать сборник стихов «Чуть на крылах» малоизвестного, но все же не вполне затерянного «в летописях слав» поэта А.В. Звенигородского⁵. Сборник этот числился в официальной учетной карточке Звенигородского в Союзе писателей, с годом издания, — но ни одна библиотека им не обладала. Только в архиве удалось этот сборник разыскать — он был отпечатан на машинке и разослан друзьям автора⁶.

То же самое относится к «Мальчикам и девочкам». Единственный известный нам экземпляр представляет собою брошюрку, составленную из двенадцати разрезанных пополам листов папиросной бумаги, на которых тесно, через один интервал, напечатаны 8 стихотворений, из которых одно (по необозначенному источнику) уже известно читателям⁷, остальные же в доступных нам материалах не встречаются.

Стоит отметить, что книжечка оформлена так, как будто предназначалась для издания на ротаторе или другом аналогичном аппарате. ГУРК, виза которого стоит на титульном листе, — совершенно очевидно, какое-то отделение Главреперткома, то есть инстанции, разрешавшей исполнение произведений со сцены. Из этого можно заключить, что Галич предназначал свои стихи для исполнения с эстрады, в каком-либо фронтовом театре, но не для официальной публикации в издательстве (для этого необходимо было разрешение Главлита, а не Главреперткома, ибо, согласно секретной записке Главлита, составленной в 1939 году, «функции ее <цензуры. — Н.Б.> выполняются и другими учреждениями, а именно: в области искусства — Главреперткомом при Комитете по Дела́м Искусств»⁸). Хорошо известно, что Галич в военные годы участвовал в работе фронтовых театров и выступал самостоятельно⁹. Вероятно, для подобного рода представлений он и готовил свои стихи, пропуская их не через Главлит, а через менее придирчивый Главрепертком.

Однако нам неизвестны тиражированные экземпляры сборника — судя по всему, такое распространение и не состоялось.

Единственный доступный нам экземпляр книги был подарен Александру Константиновичу Гладкову (1912—1976), и история отношений двух писателей небезынтересна для истории советской (а потом и антисоветской) литературы.

Гладков знаменит как автор комедии в стихах «Давным-давно», на основе которой был создан фильм «Гусарская баллада», пользовавшийся еще большей популярностью. Наряду с этим он был театральным и литературным человеком, — работал с Мейерхольдом и оставил записи о великом режиссере, посещал самые разнообразные литературные вечера, собрания и пр., был знаком со многими выдающимися писателями, оставил о некоторых воспоминания¹⁰. Значительную ценность для истории русской культуры представляет его многолетний дневник, хранящийся в РГАЛИ, из которого до нынешнего дня опубликованы лишь фрагменты.

И уже в первой публикации находим такой отрывок: «А. Галича пригласили в Осло, но ему не дали визы. Он и Максимов приняты в члены французского Пен-клуба. Максимов — это одно дело, но “оппозиционная карьера” Саши Галича — это, конечно, парадоксальное недоразумение. Он был увлечен на этот путь своим тщеславием и вечериночными успехами периода “позднего реабилитанса”»¹¹. И еще несколько позднее: «В прошлое воскресенье “Немецкая волна” передала телевизионное интервью, которое Галич дал какой-то гамбургской газете <...> Вот что такое волна истории. Она вынесла Сашу Галича, маленького, слабого, неумного, тщеславного человека, в большую историю»¹².

Обращение к самому тексту дневника позволяет несколько конкретизировать причины такого отношения Гладкова к Галичу.

30 декабря 1971 года в дневнике появляется запись, фиксирующая московские слухи (это одна из важнейших тем всего дневникового текста): «По дороге ко мне в машину сел Оня Прут. Сообщил последнюю новость: на днях из Союза писателей исключен А. Галич (Гинзбург). Исключил его московский секретарь. 14 голосов — за, 4 голоса за строгий выговор (в том числе и Арбузов). Но, кажется, строгий выговор у него уже был. Прут — человек неточный и трепло, но не выдумывают же такие вещи? <...>

О Галиче надо бы проверить.

Мне он уже давно неприятен. Он способный пошляк и случайно вышел в деятели “либерализма”. <...>

О Галиче, видимо, правда. Ей <Ц. И. Кин> уже сказал об этом Марьямов. Лева <Левицкому> сказал Сарнов. Заседание секретарьята было вчера днем. Есть еще слух, что в Рязани исключен из СП Евгений Маркин, автор стихов о бакенщике Исаевиче.

Прут еще рассказывал о замысле фильма М. Донского о Шаяпине. Уже не говоря о том, что нет подходящего кандидата на исполнение роли Шаяпина, Донской представил смету в три миллиона, причем пятая часть валютой. Фильм отложен, и Донской начал снимать фильм об юности Крупской по сценарию жены. Соавтор сценария о Шаяпине был Галич. Так что Шашины дела сразу трещат по всем швам. А сколько было бесед об этом сценарии, разных интервью, рекламы.

Будто бы когда года 2—3 назад Галич получал “строгача”, то он дал слово не выступать публично, но нарушил это, что и стало поводом для репрессии. Но это еще не проверено.

Если бы я не знал его лично так хорошо и близко, я, возможно, относился бы к нему серьезнее, но я не сомневаюсь в его глубокой неискренности в его “фронде”: он пустился в нее, когда это в каких-то кругах было “обречено на успех”, а потом продолжал это по инерции. Его подделки под лагерный фольклор — кощунственны. И прочее — того же рода. И он пал жертвой своего успеха»¹³.

После ряда записей, пересказывающих ныне хорошо известные достоверные известия и слухи об исключении Галича, 11 января 1972 года Гладков записывает: «Оказывается, в конце концов за исключение Галича проголосовали единогласно, и даже те четверо, которые сначала хотели дать ему строгач. Галич говорил кому-то, что всего более его задело жесткое выступление Арбузова. Когда в конце обсуждения ему предложили что-нибудь сказать, он отказался, и Ю. Жуков воскликнул: “Вот видите, он даже не хочет с нами разговаривать...” А Ильин все время называл его Гинзбургом. Галич (Гинзбург) плохой оратор, совсем не умеет говорить публично, и причина его отказа выступить, наверно, в этом. Будто бы его хотят исключить из Литфонда и открепить от поликлиники. Свирский будто бы уже откреплён. Кто-то из власть имеющих произнес: “Пусть лечится у своих, единокровных...”»¹⁴.

И очень скоро он окончательно формулирует свое отношение к Галичу, как оно сложилось к началу 1970-х годов:

«Галич (Гинзбург), с которым я был в довольно дружеских отношениях в начале 40-х годов и знаю как человека (после лагеря ни разу не встречался) — не “деятель оппозиции”, — это тщеславный, соблазненный салонным успехом исполнитель. Глазами читать его тексты нельзя — они литературно беспомощны, но в них есть некая эстрадная выразительность. Впрочем, я всегда отказывался их слушать в записи: это кощунственное паразитирование на лагерной теме (то, что я слышал). И сам он стал как-то противен. Думаю, что он сейчас очень перетрусил и полон раскаянья. Не могу даже представить, с кем он дружит. Кроме того, этот подлец зачитал у меня книгу — биографию Чайковского Н. Берберовой. Я могу простить ему скверные стихи, но то, что зачитал у меня книгу, — не могу»¹⁵.

Эта двойственность отношения — с одной стороны, уважение к человеку, пострадавшему исключительно по политическим мотивам (сам Гладков в конце 1940-х и начале 1950-х годов отбыл лагерный срок), а с другой личная неприязнь — продолжает развиваться и в дальнейшем¹⁶. Но для нас интереснее, что далеко не всегда отношение было таким.

Насколько мы можем судить по прочитанным тетрадям дневника, линия их отношений выстраивается следующим образом¹⁷.

Познакомились они 7 августа 1940 года: «Под вечер с Вовкой Л<ободой> на стадионе “Динамо”, на футболе. Матч неинтересен. Много встреч. Виктор Драгунский знакомит меня с каким-то Сашей Гинзбургом, который говорит мне, что знал Леву и много слышал обо мне. Арбузов и Плучек приглашали меня посмотреть генеральные репетиции “Города на заре”»¹⁸.

Логично было бы ожидать, что и далее Галич будет часто упоминаться на страницах дневника Гладкова, поскольку и тот и другой были ближайшим образом связаны со студией А. Арбузова и В. Плучека, где Гладков принимал близкое участие, а Галич был одним из ведущих актеров и авторов текстов¹⁹. Однако в реальности они разминулись во времени: Галич появился в студии уже тогда, когда Гладков практически стал в ней посторонним человеком. Поэтому его суждения о знаменитой в свое время премьере «Города на заре», где Галич играл и был одним из соавторов пьесы, а позже — о пьесе «Дуэль» написаны явно со стороны. Приведем их: «Утром иду на просмотр “Города на заре” в Малый Каретный. <...> Из актеров хороши Зяма Храпинович (теперь

“Гердт”), Аня Богачева, Потемкин, Тормозова, Гинзбург. Неплохи и Нимвицкая и Долгополов. И хотя в целом актерски спектакль достаточно еще незрел, талантливость и обаяние замысла и режиссуры делают спектакль увлекательным и значительным»²⁰: «Прочел наконец пьесу, написанную Исаем Кузнецовым, Всеволодом Багрицким и А. Гинзбургом “Дуэль”, которую в Студии уже начал ставить Арбузов. Я ожидал другого и большего. Это лирическая, импрессионистическая разговорная драма, написанная в манере даже не Чехова, а Бориса Зайцева, очень туманная, неопределенная, но кокетливо многозначительная. Вроде пьес Леонова, только, пожалуй, лучше написана она литературно, но слишком гладка. Вещь глубоко интеллигентская. Есть талантливые куски и образы, но в целом очень неярко и подражательно. Я все это откровенно высказал Арбузову, Плучеку и Исаю Кузнецову»²¹.

Следующие записи в дневнике Гладкова (впрочем, отметим, что первые полгода войны описаны очень бегло, и, в частности, сведений о разговорах в районе 16 октября 1941 года, описаний трагического бегства из Москвы²² практически нет), связанные с Галичем, относятся как раз к тому времени, которое нас более всего интересует, и имеются они в нескольких вариантах, что дает нам возможность проследить не только эволюцию текста, но и эволюцию отношений двух драматургов.

17 апреля 1943 года Гладков записал: «...И в “студии” был запашок снобизма, отравивший даже самых чистых и наивных людей. Юношей и девушек, понятия не имевших об Аксакове и Баратынском, пичкали Хемингуэем и символистами, тем самым поощряя модничество и поверхностность»²³. Эта ретроспективная запись вскоре нашла продолжение после того, как в середине мая студия вернулась в Москву.

15 мая следует запись о приезде, а на следующий день — об обсуждении новой пьесы Гладкова и Арбузова, предложенной к постановке: «Читали “Бессмертный” в студии. <...> Умно говорил Леня Агранович. Глупости говорили Гинзбург и Лева Тоом»²⁴.

Пьеса была принята к постановке, и 4 августа 1942 года Гладков записал: «В спектакле “Бессмертный” начерно готово все, кроме 5-ой картины. Актеры еще не в образах. Лучше других: Богачева, Тормозова, Соколов, Гинзбург, Лукачев, Шешко. Слабы совсем Агранович, Нимвицкая и Семенов»²⁵. Несколько поясняют эту запись воспоминания Л. Нимвиц-

кой: «Арбузов и Гладков привезли написанную ими пьесу “Бессмертный” — о студентах, посланных рыть окопы под Москвой и попавших в окружение. <...> Саша получил роль сотрудника Джека Уорнера. Все роли были интересны. Мы вновь объединились и, наконец, с тремя спектаклями ранней осенью 1942 года выехали в Мурманск... Без Саши. По неизвестным для нас причинам его не выпустили из Москвы. Для него и для театра это был оглушительный удар»²⁶.

В сентябре состоялась премьера пьесы (о ней см. ниже), а в начале октября студия собралась в г. Полярный, однако жена Гладкова заболела, он остался в Москве, а вместе с ними — и Галич. И тут начался тот эпизод, который, пожалуй, для нас интереснее всего.

18 октября Гладков записывает: «Придумал, шутя, сюжет для водевиля-оперетты вроде пародии на “Давным-давно” — “А все-таки она женщина”. Саша Гинзбург пришел в восторг, и мы решили быстро написать вместе (он и музыку). Уже начали. Идет лихо и легко». И на следующий день: «Много читаю и сочиняю с Сашей оперетту»²⁷. В конце октября Гладковы уехали в Свердловск на премьеру «Давным-давно» (и Галич их провожал), а 12 ноября снова следует запись о работе над опереттой: «Снова работаем с Сашей над нашей опереттой. Он удивительно легко сочиняет и музыку и стихи (не зная нот: по слуху). По натуре он импровизатор, и, как у всякого импровизатора, у него все гладко, но чуть поверхностно и банально. Он сочиняет почти с той же скоростью, с которой записывает. Но все полузаемное, все похоже на что-то уже бывшее, где-то, у кого-то»²⁸. Работа была закончена удивительно быстро. Уже 25 ноября Гладков записывает: «Водевиль-оперетта “А все-таки она женщина” закончен. Немножко совестно за это скороспелое изделие. Покажем ее Студии, и еще нас просит Дирекция Фронтовых Театров»²⁹.

2 декабря следует рассказ Гладкова:

«Исполнили наш водевиль в дирекции фронтовых театров. Пел и играл Саша, а я сидел с многозначительным видом.

Все были удивлены и нас хвалили.

Кроме директоров, были Б. Голубовский и Габович.

Всерьез обсуждалось, годится ли это для московского театра Оперетты. Одна беда: нет клавира. Вся музыка у Саши в голове. Надо нанять какого-нибудь музыканта, чтобы он помог все это Саше записать.

Подозреваю, что это все же дилетантизм в его самом чистом виде»³⁰.

Но потом, уже через несколько дней Гладков переходит в другую тональность: «25 декабря 1942 года. Студия вернулась, оставив Плучека в Полярном <...> Мы с Сашей исполнили им наш водевиль, и он... провалился. Обнадеженные горячим приемом в Дирекции фронтовых театров, мы думали, что это все же не так плохо, но высокоумные студийцы как-то не приняли это всерьез и даже не бранили ее активно. И, вероятно, они правы.

Ясно, что время, потраченное на этот водевиль, — потерянное время. Хорошо одно — что ушло его мало»³¹.

Это — та версия, которую Гладков хотел сохранить для потомства. Однако на самом деле все выглядело несколько иначе, о чем дают представление другие записи, более близкие по времени и сохранившиеся и в машинописном, и в рукописном виде. 3 июня 1942 года старая машинопись рассказывает: «Беседа с Таней Рейновой, Марусей Нов<иковой> и Гинзбургом о внутреннем положении в студии. <...> Гинзбург недоволен тем, что ему дали роль Гехта, а не Уорнера, или из кокетства делает вид, что недоволен. Явно доволен Агранович, получивший роль американца. После собрания Гинзбург рассказывает мне про свою пьесу о Гейне. Кажется, интересно»³².

В следующий раз имя А. Гинзбурга появляется в дневнике Гладкова в записи от руки, датированной просто: «Сентябрь 1942 года»: «Премьера “Бессмертного” в Студии. Странный успех с привкусом провала. Встречи и беседы с А. Габовичем. <...> Начало соавторства по музкомедиям с А. Гинзбургом. Замысел “Недотроги” и “Приключений лейтенанта Лебедева”»³³. 7 октября Гладков отметил появление статьи о «Бессмертном» в «Комсомольской правде», где в весьма похвальных тонах говорилось и о пьесе, и об актерах³⁴. И уже 27 сентября 1942 года, перечисляя задуманное, Гладков пишет:

«Драматургические планы на ближайшие 3 месяца (1942 год)

1. Советская комедия “Недотрога”.
2. Либретто музкомедии по “Давным-давно” (совм. с Гинзбургом).
3. Либретто музкомедии советской (совм. с Гинзбургом)»³⁵.

Через месяц, к моменту отъезда Гладкова в Казань, был готов первый акт «А все-таки она женщина», а еще через месяц пьеса была целиком окончена и представлена театральному начальству. В записи от 23 ноября (старая машинопись)

Гладков передавал свои впечатления от встречи иначе, чем в окончательном варианте, когда уже стало ясно, что замысел не сумел должным образом воплотиться: «Музкомедия наша (у нее все еще нет названия) имела в прослушивании большой и единодушный успех... Кроме Наумовой, присутствовали завлит Дирекции Кашкарева, А. М. Габович, Голубовский, некий Гончаров, Нежный и Крутикова... Все высказались дружно, что это чистая оперетта, а не водевиль с пением, как нам казалось. Говорили, что Студии она не по силам и советовали предложить ее Ярону... Критических замечаний было немного, и те правильные...»³⁶

Судя по тому, что далее имя Галича пропадает со страниц дневника военных лет³⁷, можно предположить, что именно неудача «музкомедии» привела к охлаждению отношений между соавторами. Но нет сомнений, что подаренный Гладкову в эти дни сборник стихов А. Гинзбурга «Мальчики и девочки» фиксирует момент наибольшей близости.

Свидетельства последующих лет, касающиеся интересующей нас проблемы, довольно немногочисленны, но в то же время позволяют скорректировать утверждение Гладкова о том, что после лагеря он с Галичем ни разу не встречался.

К 1956 году относится чрезвычайно дружественная записка Галича к Гладкову, текст которой приведем:

«Дорогой Саша!

Можно было бы, конечно, написать Вам что-нибудь смешное.

Но на стертой ленте и остроты получаются стертими.

А потому — просто примите мои самые искренние поздравления, пожелания, поцелуи и прочее.

Я скоро буду в Москве и надеюсь наконец Вас увидеть.

Ваш

Саша Галич

12 января 1956 г.»³⁸.

13 сентября 1957 года Гладков записал: «Еще встречи и болтовня с Ардовым и Сашей Галичем, который ходит с палкой (что-то с венами)»³⁹. И за драматургическим творчеством Галича Гладков следит, хотя со все более и более нарастающим недовольством. Так, 13 и 20 ноября 1958 года следуют записи: «Ремез рассказывает о провале пьесы Саши Галича “Пароход зовут ‘Орленок’” — плохо сочиненной и липовой.

Я был в этом уверен, прочитав в ней 10 страниц», и потом: «Арбузов <...> [г]оворит, что “Пароход зовут ‘Орленок’” Саши Галича провалился в МТЮЗЕ оглушительно»⁴⁰. Еще решительнее он писал 16 января 1960 года, когда был в Ленинграде: «На премьере “Августа” Галича — отвратительно!»⁴¹ В апреле следующего года, когда зашла речь об экранизации «Давным-давно», судьба опять столкнула Гладкова с Галичем: «Говорю по телефону с Рязановым. Он предлагает мне соавтором Галича. Я отказываюсь»⁴².

Кажется, трудно винить Гладкова в скептическом отношении к драматургическому творчеству Галича. Но и песенное (стихотворное) вызывало у него — как, впрочем, и у некоторых других — резкое отталкивание. Гладков вообще не был энтузиастом авторской песни. Он с симпатией относился к творчеству Б. Окуджавы⁴³, понравились ему песни Н. Матвеевой в исполнении Киры Смирновой, через П. Якира он познакомился с Ю. Кимом и заинтересованно следил если не за его творчеством, то за судьбой, — но в общем интерес этот был скорее пассивным. Видимо, можно поверить приведенной выше записи о том, что он старался избегать слушать песни Галича, а когда это все-таки случалось, они вызвали недовольство. Очень характерна здесь едва ли не единственная прямая оценка песенного творчества Галича, когда у Лидии Яковлевны Гинзбург ему попал в руки текст стихотворения «Памяти Б. Л. Пастернака». Гладков, как мы уже писали выше, был с Пастернаком хорошо знаком, оставил о нем воспоминания и вообще испытывал едва ли не преклонение перед его личностью. Запись же о стихах, датированная 15 апреля 1967 года, поражает своей безжалостностью: «Л. Я. показывала, когда мы были у нее, возмутительное по пошлости стихотворение Галича о смерти Пастернака. Морду бы бить за такие вещи»⁴⁴.

Все сказанное выше, однако, относится к сюжету личных взаимоотношений двух авторов, работавших в весьма сходных жанрах (помимо пьес, Гладков писал и стихи), даже соавторствовавших, но потом разошедшихся. Но существуют и весьма небезынтересные вопросы сугубо творческого порядка, которые хотелось бы обсудить в связи с этим сборником Галича.

Прежде всего обращает на себя внимание очевидная параллель названия книги с прославленной песней Б. Окуджавы «До свидания, мальчики!». Само обращение к героям произведения о войне как к «мальчикам» и «девочкам» таило определенный и не очень поощрявшийся подтекст: как в 60-е годы, так и — тем более! — в годы войны воевавшие дол-

жны были представлять если даже и молодыми, то уже вполне зрелыми и умудренными опытом. Уже само участие в войне гарантировало им заведомую зрелость, силу духа, благородство и прочие добродетели. Вспоминая о далеко не полной зрелости своих персонажей (отметим еще и повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр», подвергнутую жестокой критике именно за инфантильность героя), и Галич и, спустя много лет, Окуджава выводили на первый план совсем другие представления о человеке на войне, чем официально поддерживавшиеся и одобрявшиеся. Конечно, у раннего Галича это сделано гораздо более осторожно и опосредованно, но все же нельзя не заметить сходства. Вообще для советской пропаганды очень много значили обозначения персонажей произведений, и не случайно Окуджава ставил себе в заслугу реабилитацию слова «женщина», что уже практически совсем не чувствуется нынешним языковым сознанием. То же самое относится к «мальчикам и девочкам».

Однако не исключено, что название сборника стихов Галича имеет и другую основу. Будущий роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» назывался в 1946 году именно теми же словами, что и сборник Галича — «Мальчики и девочки»⁴⁵. Это могло бы быть совпадением чисто случайным и не заслуживающим никакого внимания, если бы не одно обстоятельство: название романа было подсказано стихотворением Блока «Вербочки» (в первоначальных вариантах «Вербная Суббота» и «У заутрени»), — а у Галича было особое отношение к творчеству этого поэта, которому посвящена песня, и вдобавок из его стихов взято много эпиграфов⁴⁶. Первая строфа стихотворения «Куклы и солдаты» написана тем же самым размером, что и большая часть стихотворения Блока (у Блока восемь строк из двенадцати — довольно редкий в русской поэзии трехстопный хорей с дактилическими окончаниями, как и вся первая строфа у Галича). Так что мы не можем исключить опосредованной генетической связи далеко не шедевра молодого поэта с титаническим созданием одного из тех авторов, к которым он относился с глубоким почтением.

Стоит отметить эпиграф из А. Грина ко всей книге (в опубликованном варианте стихотворения «Колыбельная» он стал эпиграфом только к нему)⁴⁷. Лишний раз он подтверждает, что творчество этого писателя было чрезвычайно значимым для поколения, входившего во взрослую жизнь накануне войны. Напомним, что песня на стихи Грина и ему посвященная были у М. Анчарова, что одной из киноработ

Галича был фильм «Бегущая по волнам». Но особую значимость, как кажется, этот эпиграф приобретает в уже забывшемся контексте предвоенных литературных споров, обнаженных тем же дневником А. Гладкова. 12 сентября 1939 года он записал: «В “Изв<естиях>” хорошая статья Вс. Иванова о Ф. Купере. Мимоходом он правильно стегнул эстетский “культ Грина”, насаждаемый Паустовским, Олешей и иже с ними»⁴⁸. Здесь речь идет о фразе из статьи: «...кое-какие эсты из Лаврушинского переулка пытаются культивировать как образец романтики и приключенческой литературы в самом высоком ее понимании упадочное и хилое творчество А. Грина — писателя, расфранченного в чужие одежды, растерянного перед жизнью, пустого»⁴⁹. В то же время интерес Галича к Грину восходит именно к этому, предвоенному времени. Р. Орлова вспоминала: «Вместе окунулись в Грина, загадочные названия Лисс, Зурбаган навсегда связаны с нашей маленькой комнатой, где мы фантазировали о неведомом будущем»⁵⁰. Заметим также, пусть и в скобках, что в «полемике» (вряд ли осознававшейся как таковая) своеобразным победителем оказался Галич. Прочитав известную книгу «Тигр снегов», Гладков задумал пьесу об альпинистах и в связи с этим писал (упоминание Галича здесь, надо думать, чисто случайно, но в нашем контексте симптоматично): «Нашел прекрасный и очень точный эпиграф из А. Грина <...> Если не считать случайных встреч с А. Беком, Сашей Гинзбургом (Галичем), Борщаговским — никого не вижу»⁵¹. И в том же году: «Читаю только А. Грина, чтоб поддержать себя в определенной тональности, внутренней для “Н<очного> неба”»⁵².

Отметим к слову и еще один случай скорее всего ненамеренного, но опять-таки симптоматичного совпадения между уже зрелыми стихами Галича и творчеством Гладкова: на протяжении долгого времени последний работал над пьесой о Байроне, долгое время называвшейся «Путь в Миссолунги» (окончательное название — «Последнее приключение Байрона»). «Песня о последней правоте» Галича начинается строфой:

Подстидала удача соломки,
Охранять обещала и впредь,
Только есть на земле Миссолонги,
Где достанется мне умереть.

Дело, конечно, не в словесном совпадении, от которого избавиться невозможно, а в выдвижении на передний план (в заглавие и в первые строчки) именно обстоятельств смер-

ти поэта, и глубинная внутренняя связь, ощущаемая между личностью Байрона и собственной судьбой, занимавшая обоих авторов, — у Галича более открыто, у Гладкова гораздо более опосредованно, но тоже явственно.

Возвращаясь к «Мальчикам и девочкам», скажем, что стихотворение «Куклы и солдаты» обращает на себя внимание, по крайней мере, двумя особенностями: во-первых, воспоминаниями о Севастополе в сочетании с войной и смертью, что потом откликнется в «Генеральной репетиции»⁵³, а во-вторых — стремлением к созданию стихотворных перечней, которые Галич возводил к поэтике Пастернака как образцу⁵⁴. Вместе с тем вторая особенность позволяет, как кажется, внести и некоторые уточнения в вопрос об ориентации поэтики Галича на творчество Пастернака. Подчеркивая особую роль длинных перечислительных списков для этой поэтики, Галич вряд ли случайно называет как образец стихотворение «В больнице» — для него, не столь давно крестившегося, высокий христианский пафос этого стихотворения должен был значить особенно много. Публикуемые же стихи позволяют предположить несколько другие ориентиры, хотя также восходящие к Пастернаку. Это — «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой», написанные в 1941 году⁵⁵, где ряды перечислений более близки по духу стихотворению Галича. И дело не только в том, что перечисляются детские игрушки, но и в самих обстоятельствах возникновения текстов: стихотворения Пастернака связаны со сравнительно недавней реабилитацией елки (правда, связывавшейся теперь уже не с Рождеством, а с Новым годом), в стихотворении же Галича речь идет о днях рождения, — но вряд ли случайно в одном месте он «проговаривается», называя их именинами.

Довольно серьезным представляется вопрос, поднимаемый публикуемым циклом, о влиянии на становление поэтического сознания Галича поэтики Владимира Луговского. До сих пор, сколько мы знаем, существует лишь одно упоминание об их личных контактах, относящееся к значительно более позднему времени: «С драматургом Александром Галичем <...> Луговской близко подружился летом 1956 г. в Переделкине; Галич был одним из первых слушателей многих поэм, вошедших в окончательный вариант “Середины века”; Луговской очень доверял вкусу и мнению Галича, считался с его советами, использовал в “Дербенте” впечатления, связанные с Северным Кавказом»⁵⁶. Известно, что в конце 1941-го и начале 1942 года Галич был в Ташкенте, где познакомился, в частности, с А. Ахматовой⁵⁷. В то же самое время там находился и Луговской. Общение Ахматовой и Луговского опи-

сано в воспоминаниях Э. Г. Бабаева⁵⁸, и совсем нельзя исключить, что Галич также был свидетелем их встреч и разговоров. Но даже и без документальных доказательств знакомства Галича с Луговским вопрос о влиянии не снимается. Само интонационное строение стихов, тяготение к созданию широкой панорамы событий, что приветствовалось официальной критикой, и соединение различных, весьма отдаленных друг от друга исторических и событийных пластов — все это напоминает поэзию Луговского 1930-х и 1940-х годов.

Впоследствии Галич, видимо, постарался вычеркнуть имя Луговского из списка тех, на чье творчество ориентировался, поскольку для диссидента творчество официально одобряемого поэта не могло быть престижным. Однако объективное изучение сближений между Галичем и Луговским должно стать очередной задачей для историков литературы и авторской песни, — тут, как представляется, «Мальчики и девочки» дают наиболее ценный материал.

Одним словом, сборник военных стихов Галича представляет собою чрезвычайно существенное для понимания его творчества явление, и публикация должна обострить интерес к поискам других ранних произведений поэта, еще весьма далеких по мастерству и направленности от тех, что сделали его знаменитым, но позволяющих понять, откуда пришел поэт в нашу литературу. Напомним, что О. Мандельштам в статье, посвященной первой годовщине смерти Блока и литературе этого года, писал: «...мы должны научиться *понимать* Блока, бороться с оптическим обманом восприятия, с неизбежным коэффициентом искажения. Постепенно расширяя область безусловного и общеобязательного знания о поэте, мы расчищаем дорогу его посмертной судьбе. Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...»⁵⁹ Если мы хотим понять творчество Галича не только как факт индивидуальной биографии его слушателей и не только как социальное явление 1960—1980-х годов, мы должны заняться тщательным изучением его литературной генеалогии, а для этого — прежде всего собрать тексты и осмыслить их в контексте времени.

В Приложении печатается сборник «Мальчики и девочки» по оригиналу, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 445).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Цена 5 руб.

Александр ГИНЗБУРГ
МАЛЬЧИКИ И ДЕВОЧКИ

Стихи

Разр. ГУРК № 375/42-ар
от 31 / X 1942 года

Всесоюзное
Управление по Охране Авторских Прав
Отдел Распространения
Москва, 21

— 1942 —

Дорогому
Александрю Константиновичу.

Я вам слишком многим обязан, поэтому не знаю, как и
что написать.

Саша

7 декабря 1942 г.

Тот, кто боится смерти, —
боится ее везде.

А. Грин

1. Куклы и солдаты

Мы когда-то верили
В праздников кружение,
Даже время мерили
Датами рождения.

С девочками, с мальчиками,
С кубиками, с мячиками,
С пестрыми ситцами,
С лентами в косицы,
С куклами, солдатами,
С мопсами лохматыми.

Вечерами длинными
Думали, выискивали —
Что на именины нам
Приготовят близкие.
Небылицам истовым
Верили, как истине...
Сумерками мглистыми
Прятались на пристани,
Ждали, что над зыбью
В серебристых полосах
Выйдет чудо рыбе
С человеческим голосом!

Это все до старости
В памяти всегда:
Над крылатым парусом
Синяя звезда.
Над заветным тополем
Голуби летят.
Детство в Севастополе,
Много лет назад!

Время!
 Стали мальчики
Крепкими да рослыми!
Время!
 Стали мальчики
Совершенно взрослыми!
Время!
 Сняли девочки
Ленты и платочки.
Поглядишь — у девочек
Сыновья и дочки...
Девочки да мальчики,
Кубики да мячики...

Тоже верят истово
В сказки долгим вечером!
Но суровым выстрелом
Тишина рассечена...
Темень в Севастополе:
Дым и ветер бешеный.
На заветном тополе
Человек повешенный...
И бредут дорогами

Девочки да мальчики —
С куклами безногими,
С продранными мячиками!

Никакою яростью
Этого не выразишь!
Никакою старостью
Немощи не выразишь!
Это небо серое,
Злых путей излучины,
Время новой мерою
Отмечать обучены.
Близкою расплатою
Ненавистью, бедами,
Горестными датами,
Грозными победами!

Знаем — снова затемно
В кружеве огня
Будет снова затемно
Шумная возня.

С девочками, с мальчиками,
С кубиками, с мячиками,
С пестрыми ситцами,
С лентами в косицы,
С куклами, солдатами,
С мопсами лохматыми.

2. Колыбельная

Звезды высыпали к ночи,
Месяц выгнулся дугой.
Ты похож на маму очень,
Мой товарищ дорогой!

Руки у тебя тонкие,
Такие же, как у мамы...
Глаза у тебя серые,
Такие же, как у мамы,
Хорошие-прехорошие!

Мы окно завесим шторой, —
И погаснут фонари!

Ты большущим станешь скоро,
Станешь басом говорить.
Станешь самым голосистым,
Станешь оперным артистом,
Купишь фетровую шляпу,
Палку выпросишь мою.
Скажешь: — Я сегодня, папа,
Мефистофеля пою!

Маленький ты мой сын.
Ты похож на маму очень,
Мой товарищ дорогой!
Далеко, у края ночи
Город мой и город твой.
Мы придем еще! Упрямо,
Запыленные бойцы...
Прямо к дому, прямо, прямо...
Только нас не встретит мама...
Только нам не скажет мама;
— Где вы шлялись, сорванцы?
Маленький ты мой сын.

А пока —

Оловянная пехота спит!
Заводные самолеты спят!
И тебе, брат, пора спать!

3. Когда мы вернемся домой

Глухому гулу орудийной снасти,
Глухой тревоге бездны на краю —
Не верь!

Я знаю — существует счастье
Победы, завоеванной в бою!
Еще не все!

Еще по талым листьям,
Домой, кольцом бульваров,
напрямик

Вбежим, ворвемся, сапоги почистим
И в темный угол бросим дождевик.

И дальний путь измерив днем

вчерашним,

Как будто ночь одну провел в пути —
Ты снова станешь мирным и домашним,
Совсем обычным и совсем нестрашным,

Совсем как в детстве —

Приходи к пяти!

Ты дома! Не успевши распрощаться!

Ты только чуть, для мамы, постарел!

Пора!

Уже собрались домочадцы,

Уже парадный ужин на столе.

Ты Расскажи:

Присочини немного.

Поверь, никто тебя не упрекнет.

Да будет так!

Военная дорога

Всех нас к родному дому приведет.

4. Вечером, после войны

...Встретимся, — кричал Швейк, —
в 6 часов вечера, после войны...

Я. Гашек

Не надо сумятицы, слез и слов,

Разлуки слова бедны...

Я верю — мы свидимся в шесть часов,

Вечером — после войны!

Сколько вод минутих утечет...

Долгий месяц или долгий год?

Мы с тобою сядем, помолчим,

Как обычно, как войну назад...

Может, без особенных причин

Спрячем покрасневшие глаза...

Может быть, припомним об одном,

Может, песню старую споем.

Вспомним наши давние года,

Синеву рассвета, птичий гам,

Вспомним тех, которых никогда

Не дождемся мы к шести часам...

А потом спрошу я:

— Старина!

Что с твоей веселой головой?

Отчего, как иней, седина?

Тихо скажешь:

— Нет! Не седина!

Это, — скажешь ты, — не седина!

Это пыль дороги боевой!

5. Не волнуйтесь, мамы...

Город мой!

За дальними горами!

Город мой!

За синими морями,

Я к тебе когда-нибудь вернусь!

Там, наверно, мамы вечерами

Наши письма учат наизусть...

Поверяют с гордостью соседям

Наспех нацарапанный рассказ!

Не волнуйтесь, мамы!

Мы приедем!

Не волнуйтесь!

Ждите нас!

Мы пройдем военной дорогой,

Сквозь огонь, ненастье и тревогу...

Что с того, что путь домой далек!

Мы дойдем!

И скинем у порога

Запыленный вещевой мешок...

Нам не пасть в сражении последнем,

Нам землю не засыплет глаз!

Не волнуйтесь, мамы!

Мы приедем!

Не волнуйтесь, ждите нас!

6. Путем войны

Горячка тифозных станций,

Гудящая хиной кровь...

Вся мука далеких странствий

Меня призывает вновь...

Вся мука перонов <так!> сонных...

Вся одурь на перегонах...

Случайных спутниц губы,

Тупая, на час, любовь.

Вагонов замерзших трупы...

Не Дантова ль ада трубы

Меня призывают вновь?

Ну что ж, мы привыкли к мысли,
Что этот наступит год!
Что где-то в бою, на Висле,
Нас пуля не обойдет.
Что рухнем в дыму по пояс,
Рванем воротник тугой...
Что горькую эту повесть
Допишет за нас другой.
Подыщет другое слово,
Займется другой судьбой...
Но если б сказали — снова!
Мы взяли б винтовку снова,
Мы снова пошли бы в бой...
Она нам снилась ночами,
Мерешилась без конца...
Тяжелая, за плечами,
Военного образца...

Мы стянем потуже ремень,
Простимся без долгих слез.
Мы в трудное жили время
И смерть не берем всерьез...
Мы верим — за мглою ада
Есть неба большого синь...
Родная моя! Не надо!
Не мучай и не проси!
Молчи, не томи, не сетуй!
Уймись, не сходи с ума!
Когда-нибудь нас к ответу
Судьба призовет сама.
И все, что рвалось на части,
Казалось последним днем,
Все горести, все напасти
Мы самым обычным счастьем
С улыбкой <так!> назовем!

7. Если ты остался...

Мы с годами становимся строже...
Постоянство — основа основ.
Нас уже по ночам не тревожит
Шелест листьев и шум поездов.
Мы боимся тревог и последствий...

Мы спокойны.

Мы знаем одно —
То, что было придумано в детстве,
Надо спрятать поглубже, на дно...
Но однажды, в походном вагоне,
Мы увидим впервые и вновь,
Как за нами пустились в погоню
Нашей юности пыл и любовь...
Как нам дорого пламя заката!
Как поется в ночной тишине!
Все, что мы понимали когда-то,
Всех мгновений минувших утраты
Нам предстанут острее вдвойне...
Ну, решайтесь!

Не ахи и охи,
Не чужого сочувствия крохи
И не жалость какая-нибудь!
Путь мы выберем самый нелегкий,
Самый трудный, но искренний путь!
Не в тифозном жару!

Не в похмелье!
Не в уюте семейной постели!
Путь-дорога моя далека!
Путь-дорога — мое новоселье!
Так в снегах и туманах апреля
Бредит паводком майским река...

8. Мужество

В который раз той ночью, на вокзале
Был немудреный совершен обряд.
Его тряпьем крест-накрест обвязали,
Потом усталой женщине сказали:
— Мальчишка! Сын!

Ровесник Октября! —
А он еще не видел и не слышал —
Он ни смотреть, ни слушать не умел —
Что был Октябрь!

Что в окна и по крыше
Тяжелый дождь без устали гремел.
Что подходили рваные составы —
Глотнуть воды и убежать во тьму!
Что шли на приступ города заставы,
Что умереть и чтоб <так!> жить ему!

Он ничего не слышал и не видел.
Кричал!

Потом сковала дремота!
Потом, спросонок, о своей обиде
По-своему, смешно пробормотал!
И выжил!

Были весны! Листопад!
Июнь — жара! Февраль — сугробы снега!
Так было десять лет тому назад!
Так было двадцать лет тому назад!
Так подошла сегодня четверть века!
Товарищ мой!

Откликнись — где ты? Что ты?
Я знаю — всюду, где гремят бои,
Громит пехота вражеские доты,
Летят на Данциг наши самолеты —
Все это ты и сверстники твои!

Не в эту, так в другую годовщину,
Не хвастая, речей не говоря,
У стражников, явившихся с повинной,
От города немецкого Берлина
Возьмет ключи

Ровесник Октября!
Он поглядит на сумрачные дали
Чужой столицы, жалкой и немой,
И скажет: — Вот теперь отвоевали!
Теперь конец! Теперь пора домой! —
Когда-нибудь о горестях и бедах,
О славной крови, пролитой не зря,
Веселым внукам — сверстникам победы
Расскажет дед — Ровесник Октября.
Когда-нибудь!..

Поэтому сегодня,
В суровый праздник не смолкает бой,
Чтобы дышалось легче и свободней
Над русскою священной землей.
Чтобы на Юге, на Кубанских реках,
Чтобы на Севере, в сугробах снега,
Чтобы <так!> на камнях героя-Сталинграда
Косила смерть тупое воронье!

И в этом есть высокая награда,
Большая годовщина — Четверть века!
И молодость,
и мужество твое!

ЧУЖОЙ МИР И СВОЕ СЛОВО

ОТ АВТОРА

Оба раздела этой статьи были написаны ранее, чем какие-либо иные материалы, вошедшие в мои книги. Первый писался под свежим впечатлением от смерти Владимира Высоцкого и его похорон, осенью 1980 года, и, естественно, отражает мои взгляды того времени, которые с тех пор значительно эволюционировали. К тому же я тогда знал едва ли половину песенного наследия Высоцкого, хотя собирал магнитофонные записи и тексты песен на протяжении примерно 15 лет, а об обстоятельствах его жизни имел очень поверхностное представление. Не существовало и научной литературы, с тех пор накопленной, пожалуй, даже с некоторым избытком (достаточно назвать 7 томов альманаха «Мир Высоцкого»). Вместе с тем печатаемая здесь статья, как кажется, дает некоторую перспективу для рассмотрения творчества Высоцкого как целостного единства, что не так уж часто случается в статьях и книгах современных авторов, почему ей и отводится место на страницах книги. Должен еще предупредить читателя, что в первой, полуцензурной публикации было, естественно, невозможно упомянуть имя А. Галича. Даже краткое описание его творчества, без упоминания имени автора, было редакцией снято (в чем я не имею никаких оснований ее винить), а впоследствии первоначальный вариант текста оказался утрачен, и я не имею возможности его восстановить в том виде, как он был написан в 1980 году. Нынешний мой взгляд на творчество Галича сформулирован в других статьях, вошедших в книгу. Искренняя благодарность В.Ф. Щербаковой за редактуру первоначального текста, много его улучшившую.

Вторая статья была написана в 1987 году, к 50-летию со дня рождения Высоцкого. Причины вспомнить ее — отчасти те же: в ней сделана попытка определить ориентиры поэтики Высоцкого, какими они мне представлялись и продолжают представляться. Признаюсь, однако, что здесь в нее внесены некоторые дополнения, развивающие, но никак не меняющие первоначальный смысл.

Некоторое количество примечаний из 2003 года кое-что уточняет и поясняет уже непонятные, а в 1980 году существенные намеки.

1

Почему смерть Высоцкого стала событием не только в жизни нашего поколения, не только любителей самодеятельной песни — она стала событием в жизни всего народа? Почему десятки тысяч людей собрались в тот день, двадцать восьмого июля, к Театру на Таганке, безнадежно стояли, хотя и было видно, что им не пройти, и только самые занятые просили: «Возьмите с собой хоть мои цветы, пусть они...»? Почему на похороны артиста — просто артиста, никакого не лауреата, не увенчанного званиями, — собрались едва ли не все его московские коллеги, во всяком случае все те, кого стоит в этом актерском мире уважать? Почему Алла Демидова говорила и писала о том, что эта смерть отметила границу в жизни целого поколения людей искусства, границу, за которой уже невозможно жить и чувствовать по-старому?

Ответы на эти вопросы вряд ли просты. Да и трудно сейчас увидеть все, показать все стороны его таланта, таланта большого и самобытного. Может быть, через несколько лет, когда уляжется волна непосредственного горя, страшной растерянности, когда мы узнаем то, что думают о Высоцком самые разные люди (пока мы слышали только голоса его безвестных поклонников, верно чувствующих, но чаще всего не умеющих это чувство выразить; люди искусства, которые по самому своему предназначению должны быть голосом нации, пока или молчат, или говорят все о той же своей растерянности), тогда, наверное, наши оценки все же изменятся, станут глубже и продуманнее, что-то мы поймем вернее.

Но нельзя отказаться от своего долга перед ним, так долго прожившим на свете, сказать хотя бы вслед ему то, что ты думаешь о его творчестве, о том, что было для него если не главное актерского ремесла, то, во всяком случае, равнозначно ему. И сказать это необходимо именно сейчас, именно по горячим следам, пока еще не пришло время обобщения, потому что в замогильном спокойствии легко сглаживается то, что только что было живо и ни в какие рамки не укладывалось, что бушевало и хрипело. Со временем все утихает, бурное море превращается в спокойный пруд, и сам ты меняешься, сам начинаешь воспринимать что-то по-другому,

и уже кажется, что так было всегда, что некто всегда был лучшим и талантливейшим, а некто тебе уже и тогда казался полной бездарностью. Раздавая всем сестрам по серьгам, умудряя нас, время уносит ощущение жизни, и ухватить эту жизнь, рассказать о ней хотя бы слабым и наивным голосом — задача очевидца, которую не может за него выполнить никто другой.

Итак, песни Высоцкого.

Кажется, уже стало аксиомой, что всякий художник создает свой собственный мир, обладающий своими предметными сторонами и своими собственными законами движения, саморазвития. Мир Пушкина и мир Рабле, мир Шекспира и Достоевского, Моцарта и Ван-Гога предстают перед нашим мысленным взором, как только мы услышим имена этих художников.

Так вот, если взглянуть на самодеятельную песню с этой точки зрения, то окажется, что таких художественных миров в ней чрезвычайно мало по сравнению с гигантским количеством авторов и созданных ими песен.

Оговорюсь, что речь идет лишь об авторах в старом смысле этого слова, которые сами пишут и слова, и музыку, а не о композиторах-интерпретаторах типа Никитина, Берковского, Дулова. Их песни могут быть безупречны, но их творчество вторично — не в смысле оригинальности, а в более глубоком: они выражают себя через посредство чужих переживаний, принимая их в себя, как делает это хороший актер. Автор же типа Высоцкого или Окуджавы первичен потому, что он непосредственно ставит себя в те или иные отношения с действительностью, обходясь без посредника-поэта.

Если мы возьмем творчество Булата Окуджавы, наиболее бесспорное в этом условном списке, то увидим, что он, собственно говоря, ограничивает себя поразительно маленьким пяточком одних и тех же тем, одних и тех же интонаций. Эти темы, мысли, интонации все время уточняются и утончаются, делаются все изысканней, глубже. Окуджава приучает наш слух к тонкости, учит в повторяющемся открывать новое. Не случайно его последние песни — «Еще один романс», «Вариации на тему “Чудесного вальса”», «Я вновь повстречался с надеждой...» — наглядно возвращают нас к прежним песням. За внешними их различиями все чаще и чаще просвечивает единая основа:

Где-то под ногами да над головами —
Лишь земля и небо...

Все же прочее — лишь игра: пышные одежды, прочие аксессуары: «красный камзол, башмаки золотые», «левкой — цветы королев», «блещут эполеты». Все это только сверху, а внутри — считанное число тщательно отобранных слов, повторяющихся из песни в песню, из стихотворения в стихотворение, из исторического романа в исторический роман.

Мир Новеллы Матвеевой — мир простого и даже нарочито упрощенного бытия. Его законы сродни примитиву литературной сказки, рассказов Грина, уводящих читателя по дороге в никуда. Она сама выдумала свой мир, нарядила его в елочные одежды и заставила всех нас на минуту поверить в то, что он и на самом деле существует.

И есть еще мир. Мир Высоцкого. Этот мир всегда стремился как можно теснее сблизиться с действительностью, как можно полнее эту действительность отразить. Поэт стремился сказать буквально обо всем, что его окружает. Именно такая направленность делает творчество Высоцкого явлением совершенно своеобразным, ни на что в сфере самодеятельной (или, как он сам предпочитал говорить, авторской) песни не похожим.

Как известно, за двадцать с лишним лет жизни в авторской песне Булат Окуджава написал менее ста пятидесяти песен. И другие авторы со строго ограниченным миром, где властвуют железные законы организации и прочные связи между явлениями, тоже пишут сравнительно немного. Их мир заполняется очень тесно, плотность его художественного насыщения похожа на плотность населения в обитаемых районах Китая, и найти там место для еще одной песни трудно.

Для Высоцкого это не проблема. Никто, наверное, не знает точно, сколько песен он написал. Говорят, что более шестисот. Более шестисот! Кажется, только графоман может столько писать. Но дело в том, что Высоцкий во всех этих бесконечных песнях бесконечно разнообразен, и даже там, где он вроде бы повторяет сам себя, он на самом деле приберегает под конец неожиданный поворот, переводящий всю тему в совершенно другой регистр. Он гонится за миром, старается охватить его как можно шире, увидеть в нем черты наиболее характерные и при этом все время нацеливается на современность, старается говорить о том, что всех нас именно в этот момент волнует. Недаром в его песнях так часто мелькают приметы самой животрепещущей современности. Иногда это может показаться даже излишним, губящим песню. Помните:

Он мою защиту разрушает
Старую, индийскую, в момент.
Это смутно мне напоминает
Индо-пакистанский инцидент.

Кто его помнит сейчас, этот индо-пакистанский инцидент? Скорее всего, подобные стихи Высоцкого умрут вообще, станут историческим курьезом, непонятым для человека иного времени. Но настоящим знатокам это — полузабытое уже и для нас — событие послужит свидетельством пристального устремления автора к действительности.

Но это, в конце концов, второстепенно. Мне самым главным в песенной деятельности Высоцкого представляется вот что: его песни всегда открыты для другого человека, другого видения мира. Это разительным образом отличает его от других творцов самодетельной песни. Окуджава и Матвеева эгоцентрично замкнуты на себе, на своем. Им не нужно внешнее, им не нужен другой человек как другой, он для них останется чужим, если не примет законов жизни их авторского мира. У других это может проявляться во внешнем внимании к другому, но во внимании, почти не выходящем за рамки «занятий языком и стилем»¹. Эти занятия иногда бывают блестящи, но они — именно занятия, некая игра. Высоцкий же в своих песнях ищет возможности выйти за пределы самодовлеющего слова, господствующего в обычных поэтических жанрах; он старается сопоставить свое слово со словом другого человека, со словом персонажа своей песни, со словом слушателя, который радостно узнает свой мир, отраженный в песне.

В его поэзии обретают голос люди, прежде его не имевшие. Он не стилизует, не изучает — он живет жизнью этих людей. Отсюда его безупречная стилистика, его точное слово, точная речевая характеристика персонажа (вот опять заговорился, прибегнув к литературоведческому профессионализму: конечно, не речевая характеристика, а точно пережитое слово) стали для него законом. «Милицейский протокол» и «Диалог у телевизора», «Банька по-белому» и «Дорожная история», «Вершина» из «Вертикали» и «Правда ведь обидно, если завязал...» — да я могу назвать десятки песен. Как там пережито, передумано каждое слово, как поразительно верно сумел он сыграть своего героя, предварительно написав для него роль! Именно сыграть в самом высоком актерском смысле, найти единственно верный подход к душе и переживаниям героя, а отсюда уже идет и слово, и движение, и жест, и мимика, и интонация...

Прекрасный пример — так называемые блатные песни Высоцкого. О них привыкли говорить с каким-то пренебрежением, если не с опаской. А ведь Высоцкий отдал им немало времени и сил. Они стояли у истоков его песенного творчества, и потому разобраться, в чем же состоит их сущность, очень важно — ведь именно от них тянутся нити ко всем прочим его произведениям. Достаточно вспомнить, как откликнулась самая первая песня Высоцкого — «Татуировка» — в блестящей, одной из самых совершенных, «Баньке побелому».

Окуджава не раз говорил о том, что считает жанр блатной песни чрезвычайно почтенным фольклорным жанром, достойным внимания и изучения. Высоцкий, видимо, не зная об этих словах Окуджавы, показал, что эти «запретные» темы могут стать предметом поэтического изображения.

В свое время Илья Сельвинский написал стихотворение «Вор». Оно было насыщено «блатной музыкой» до предела и привлекало (достаточно сослаться на мнение такого читателя, как Ю.Н. Тынянов) своей лексической новизной и интонационным своеобразием. Недаром в статье Тынянова «Промежуток» эпиграф к той части статьи, где говорится о Сельвинском, взят именно из «Вора»: «А у меня, понимаешь ты, шанец жить».

Лексика и речевая интонация — дело, конечно, важное. Но не случайно «Вор» так и остался экспериментом, не нашедшим продолжения. Высоцкий пошел по другому пути.

Существуют, насколько мне известно, две версии о стимулах к созданию Высоцким песен подобного рода. Первая, упоминавшаяся не только в статьях зарубежных журналистов, откликавшихся на смерть Высоцкого, но и в достаточно серьезных книгах о нашей культуре, сводится к тому, что он сам, мол, в юности побывал в лагере и свой блатной быт описывает в песнях. Другая версия — то, что эти песни представляют собою чистую стилизацию, не преследовавшую каких-то слишком глубоких задач.

О первой версии не стоит и говорить серьезно — она не имеет с фактами ни малейшего соприкосновения. Но неверна и вторая. Дело в том, что любая стилизация, как правило, снижает напряжение текста, переводя его в разряд литературной (или в данном случае песенной) игры². У Высоцкого же в данных песнях, как и во всех остальных, такое напряжение чрезвычайно велико. Это напряжение предельной ситуации, обостряемой тем, что человек находится на грани свободы и неволи, жизни и смерти. Да и к тому же стоит

сказать, что если бы понадобилось стилизовать настоящую блатную песню (а не поздние подделки типа «Когда с тобой мы встретились...» или «одесских» песен), то пришлось бы исходить из норм жанра совершенно другого, предельно близкого к «жестокому романсу» и отделяющегося от него только вступающей в повествование судьбой блатного, причем блатного приукрашенного, выглядящего непременно невинной жертвой обстоятельств.

Достаточно прочесть, например, тексты блатных песен старого времени, опубликованные в книге Б. Глубоковского «49» (Соловки, 1926) или хранящиеся в архивах некоторых фольклористов (скажем, Ю.М. Соколова — РГАЛИ. Ф. 483), чтобы почувствовать все несходство старой блатной песни и песен Высоцкого.

Мне представляется, что дело обстояло так. Как и большинство мальчишек его поколения, Высоцкий понюхал отголоски блатного мира. Я младше его на двенадцать лет, и то отлично помню этих приблатненных парней, которые верховодили у нас в школе, а кто-то — и по всему району («И ходили устные рассказы по району...»). Это, правда, были уже жалкие остатки некогда могущественного мира, вплотную соприкасавшегося с миром старого московского двора, гораздо более жестокого и могучего.

Высоцкому было пятнадцать лет, когда в Москву хлынула толпа уголовников после ворошиловской амнистии (не случайны упоминания о ней в некоторых его песнях). Вспомните его «Песню о детстве» — с каким пониманием поется там о том, как «ушли романтики из подворотен ворами». Трудно, да и вряд ли нужно сейчас гадать, в каком соотношении находилась жизнь Высоцкого с этой подспудной жизнью двора, где главенствовали настоящие уголовники. Надо просто понять, что он чувствовал себя среди этой среды не чужим, не посторонним.

Вот почему впоследствии он не занимался стилизацией — он воспроизводил этот блатный мир в своих песнях, пользуясь некоторыми интонационными приемами (как хорошо выразился один музыковед — «исступленным обыгрыванием единственного интервала»³⁾) и определенными приемами ведения повествования (Д.С. Лихачев, близко знакомый со старым блатным миром, писал о том, что для всей блатной песни, как русской, так и иностранной, характерно повествование от первого лица; вспомним, что почти все песни Высоцкого начинаются с «я»), но больше всего интересуясь законами жизни этого своеобразного общества. И здесь надо

отметить чрезвычайно показательный факт: о герое почти каждой из своих песен Высоцкий пишет с симпатией, пусть иногда и ироничной, но симпатией. Но когда берешь всю совокупность блатных песен Высоцкого, то отчетливо видишь, насколько жесток, беспощаден и в конечном счете отвратителен автору мир, им воспроизведенный.

Некоторые из этих песен Высоцкого настолько соответствовали реальному бытию блатного мира, что уже лет двенадцать назад они прочно вошли в репертуар тех самых парней, о которых я говорил выше, причем вошли без имени автора, которого они знали по совсем другим песням. Даже если бы они слышали, как Высоцкий поет «Я однажды гулял по столице» или «Их было восемь», они бы не поверили, что эти песни принадлежали ему самому, а последняя была даже написана для одного из спектаклей «Таганки». Эти песни воспринимались ими в одном ряду с известным блатным репертуаром. В результате к «Их было восемь» был даже присочинен конец о повторной встрече тех же самых людей, заканчивающийся, естественно, победой ранее побежденного (к сожалению, я в то время конец не записал и даже не перенял устно). Сам факт такого бытования песни говорит за себя. Именно предельная достоверность отдельных песен усиливала заряд отрицания, заложенный Высоцким в общую картину блатного мира.

Все это — результат внимательного прислушивания к внутреннему миру другого, внеположного автору человека, человека, противоположного ему по строю мыслей, по идеалам, по оценкам действительности, по культуре, по традициям да и по всему прочему, — результат умения, слившись с образом, говорить изнутри него и одновременно пристально оценивать его со стороны⁴.

Вот еще пример, говорящий о том же самом. Я нарочно выбираю не главные линии в творчестве Высоцкого, а второстепенные, остающиеся где-то на периферии его творчества. Они более ограничены и легче поддаются анализу, результаты которого потом можно, *mutatis mutandis*, переносить и на главные линии.

У Высоцкого сравнительно мало песен собственно лирических, где он говорит от своего собственного лица, не ставя между собою и слушателем призму другого сознания, не обращаясь к сказовой форме повествования (в том смысле, в каком сказ определил М.М. Бахтин). И в тех немногих случаях, когда эти песни появляются, они чаще всего поются на надрыве, надрыве почти нечеловеческом, который не-

возможно повторить, как бы ни старался. Вспомните одну из самых ярких песен такого рода — «Кони привередливые». Как там Высоцкий тянет это: «Хоть немного еще постою на краю-у-у-у-у!...» Кажется, что дальше уже невозможно, что все пределы человеческого голоса остались позади, а он все еще поет, и даже не поет, а хрипит, задыхается, клоочет — и все же тянет и тянет еще...

Для меня подобный надрыв всегда был символом чего-то болезненного, не имеющего к искусству отношения, пытающегося подменить внешним усилием отсутствие глубокого содержания и выразительной формы произведения. Поэтому и «Коней» я в первый раз почти не мог дослушать — настолько натянутыми они мне показались. И только потом, с третьего или четвертого раза, я понял, что это единственная возможная форма существования песни. Без этого надрыва, без этого хрипа она умрет.

Высоцкому в таких песнях как бы недостает постороннего голоса, он плохо умеет вести песню от себя, он сам перед лицом своей песни ощущает какую-то нехватку — даже если это блестящая по напряженности и зрелости песня — и тогда добавляет к ней надрыв, то внешнее, что должно песню дополнить, придать ей еще больший накал, заставить слушателя поверить ей, а значит, и автору.

Но, не умея обойтись в «личной» лирике без чужого голоса, подменяя его надрывом (в скобках оговорю, что в песнях последних лет Высоцкий нашел и подлинный свой собственный голос — «Песня о детстве», «Очи черные» и др.⁵), Высоцкий и в «чужих» песнях не может обойтись без того, чтобы не дать там что-то свое. Как будто мы все время видим за происходящим пристальный и иронический глаз автора, время от времени нам подмигивающий.

Думаю, что здесь не обошлось без школы брехтовского театра, который оказал на Высоцкого большое влияние. Именно там, в системе Брехта, зародилась идея, глубочайшим образом противостоящая уже давно привычной для нас идее театра-переживания Станиславского. По Брехту актер, изображая на сцене человека, все время должен показывать зрителю и свое, актерское, и режиссерское, театральное отношение к человеку. Не отменяя необходимости вживаться во внутренний мир человека, Брехт ставит задачей актера подход диалектический: не в ущерб верности переживания, без которой актеру просто не поверят, давать свое, не совпадающее с миром персонажа решение, передавать и даже, если угодно, навязывать его зрителю. Наиболее простой случай

такого решения — знаменитые брехтовские зонги в «Трехгрошовой опере», «Добром человеке из Сезуана», «Мамаше Кураж» и др., где отношение автора выражается напрямую, как лирическое отступление в стихах.

Однако задача актера брехтовского театра не только в том, чтобы пропеть эти зонги, — он обязан показать свое отношение и внутри образа. Мне повезло видеть на сцене замечательных брехтовских актеров, которые несут в себе это диалектическое начало в высшей степени — Елену Вайгель и Эккехарда Шаля, — и думаю, что Высоцкий как актер вполне мог бы выдержать сравнение с ними. И в наибольшей степени брехтовское начало жило именно в его песнях, где он становится одновременно демонстратором и рассказчиком, сочетает перевоплощение в другого с выражением своего отношения к нему.

В любой из своих песен Высоцкий безогляден, всецело погружен в нее. Но одновременно он почти всегда позволяет себя взгляд, брошенный исподтишка, почти незаметный намек, легкую иронию или едкую насмешку. Однако эта насмешка никогда не переходит в жестокость, потому что он, перевоплощаясь в другого человека, не может не понять его изнутри, не может и отойти от него, оставить на посмеяние слушателям. Едва ли не лучший пример такого рода — песня «Случай на таможне»⁶.

В этой двуединости и коренится природа мировоззрения Высоцкого в самом первичном значении этого слова, то есть «воззрения на мир». Высоцкий безграничен — и строго определен. Его слово взято из чужого арсенала — и сделано своим собственным. В его песнях происходит волшебное превращение бытового материала в художественный образ мира, обретающий черты самой живой действительности и одновременно становящийся частью большого Времени.

Уйдут в прошлое какие-то жизненные подробности, частности, но останется художественная сила, острая определенность позиции в мире, свое место в нем, громадное мастерство и неколебимая уверенность в своей правоте, пусть даже эта правота раскалывает сердце...

2

Кажется, что он был всегда. Голос этот так часто и так пронзительно звучал в наших ушах, взывал, заклинал, издевался, что мы слились с ним. И все-таки вспомнить начало еще можно.

Весна 1966-го. Всего полтора года, как открылась новая «Таганка», сменившая никчемный старый Театр драмы и комедии. И спектаклей у нее было всего ничего, когда знакомый повел меня на «Антимиры» — поэтическое представление по стихам Андрея Вознесенского.

Сейчас, когда эта поэзия стала привычной, автоматизировалась, а все чаще и просто раздражает, даже трудно представить себе то впечатление, с которым я возвращался домой. Главное в этом впечатлении было: что это за стихи, где их достать и прочесть? И уже потом — попытки разгадать театральную загадку: как буквально из ничего на глазах у зала творилась поэзия? Творилась небольшой компанией, «командой», как ее потом будет называть Высоцкий, единомышленников, для меня, неофита, не отличимых друг от друга. Запомнились из них только двое, фамилий которых я не знал и видел на сцене впервые, — это был случай абсолютно чистого восприятия театрального действия. Отрывки из поэмы «Оза» играли В. Смехов и В. Высоцкий. Точно осмысленное режиссером и актерами столкновение беспочвенной патетики и провоцирующей насмешки, поданное с удивительной внутренней свободой и естественностью, как будто стихия стиха была родным домом, — вот что производило самое сильное впечатление. Конечно, тогда я не размышлял и не задавался вопросом: «Почему?» Просто запомнилось сразу и навсегда.

Потом я видел Высоцкого почти во всех его основных ролях на сцене «Таганки»: Гамлет, Галилей, Маяковский, Хлопуша, летчик Янг Сун, Гитлер-Чаплин, Керенский... Видел в кино. Был (увы, всего единожды) на концерте. Но настоящее знакомство начиналось, когда на «Днепр» или «Айдас» ставилась катушка и с нее доносился хриплый сам по себе, а тут еще заглушаемый треском динамиков и какой-то еще невнятицей эфира, — ГОЛОС.

Мы все — свидетели первого триумфального шествия Высоцкого по магнитофонам страны в конце шестидесятых — знали его по голосу, который сразу отличали от двух других, не менее известных и знаменитых.

Вместе с одним мы всю душу вкладывали в удивительную мелодию, возникающую из столкновения бедного гитарного аккомпанемента с собственной напевностью стиха; мы шли по истоптанному подошвами Арбату и исчезали за поворотом Малой Бронной; лирика окрашивалась почти неуловимой иронией, а сатира в любой момент могла обернуться трагедией... Второй мы слышали как проповедь, в которой

площадные слова сочетались с высокой патетикой оратории; мы негодовали и возмущались, совесть будоражило то, о чем и упоминать-то казалось невозможным...

Но и на их фоне голос Высоцкого не только не потерялся, а сразу занял свое, только ему принадлежащее место.

И нелегко было понять, в чем причина такого успеха, почему Высоцкого хотелось слушать и слушать. Ведь сами песни тех лет были вполне примитивны.

Однако, может быть, часть успеха как раз и коренилась в примитивности песен. Она накидывалась на них, как маск-халат, песня притворялась общедоступной. Предшественники Высоцкого требовали от своего слушателя немалой культуры — и поэтической, и просто культуры. Их нельзя было понять, не представляя себе, кто такие Моцарт и Блок, Пележаев и Беранже, Пастернак и Хармс. В песнях необходимо было услышать новую, острую рифму и неожиданный перебой ритма, цитату и в мелодии, и в стихе...

Слушателю Высоцкого такой подготовки не было нужно или, по крайней мере, не было нужно при самом первом знакомстве. Он рассчитывал не только на филолога и инженера, физика и актера, но и на шофера, на токаря, просто на парня из подворотни. Всем им он говорил: «Я весь — плоть от вашей плоти. Это я стою рядом с вами в очереди и толкаюсь в автобусе, выпиваю на троих и с матом иду в атаку на фронте». В его песнях жила потрясающая демократичность, не показная, а самая что ни на есть истинная.

Но в то же время даже по высшим меркам большого искусства в его песнях находилось нечто, привлекавшее, притягивавшее самых высокоинтеллектуальных слушателей.

Сравнительно понятна тяга к его песням у тех, кто ни разу в жизни не сталкивался с поэзией, кроме как в школе, где его раз навсегда приучили: поэзия — это то, что с реальной жизнью никак не соприкасается. Но что находили в них истинные ценители поэзии, для которых Высоцкий не был единственным светом в окошке?

Я не собираюсь никого убеждать, что творчество Высоцкого — это идеал поэзии, к которому надо стремиться. Попробуйте воспринять «Нерв»⁷ как книгу стихов, говорящую своей «черной, бескрасочной печатью» (Б. Пастернак), — и без внутреннего насилия над собой вам это не удастся. Так в чем же дело?

Попробуем определить, что стоит за поэтическим словом у Высоцкого, каковы его природа и истоки. Конечно, прежде всего мы ограничиваем себя, и очень значительно, убирая

из обсуждения не только визуальные аспекты его исполнения, но и звучание, непосредственно данную интонацию, без которой кажется немыслимым и бессмысленным говорить о песенном творчестве Высоцкого. И, конечно, легко понять, что исчерпать такую тему невозможно, но хочется представить хотя бы наброски.

На первый взгляд, слово и его обработка у Высоцкого едва ли не примитивны. В одной из своих песен он даже обмолвился:

И мне давали добрые советы,
Чуть свысока, похлопав по плечу,
Мои друзья, известные поэты:
— Не стоит рифмовать «кричу — торчу»!

Он, конечно, преувеличивал. Уж что-что, а рифма у него почти всегда была заметна, выдвинута, слышна, — а это достигается только ее небанальностью, как звуковой, так и смысловой. Помните, как мастерски он начинает одну из песен:

На Шере-
метьево,
В ноябре,
Третьего,
Метео-
условия не те...

Богатство рифмы и усложнение строфы за счет проявления неожиданных внутренних рифм — несомненны. Но при всем том его рифма, часто становящаяся костяком, опорой стиха, находится в известном отстранении от тенденций современной поэзии. Рифма 1960-х и 1970-х годов, того времени, когда работал Высоцкий, все больше и больше уходила «влево» по строке, за границу ударного гласного, втягивая в созвучие всю строку, а не только ее окончание (вспомним «Морозова — морочила» и «сотни — сохнет» у Окуджавы, «пенсию — плесенью», «"поплавок" — потолок» у Галича). Высоцкий же, как правило, ограничивается рифмой концовой, но зато весьма неожиданной, часто используя рифму составную, ныне малоупотребительную. В обычной, «проходной» своей песне он свободно, не задумываясь, бросает читателю такие рифмы: «хитер пусть — на корпус», «мертвый — партнер твой», «не оплошай, бык — шайбы». Соседствуя с,

условно говоря, «кричу — торчу», эти рифмы создают особый колорит его песен, показывают, как внешняя непритязательность сочетается с запятанным в глубину текста совсем не простым содержанием, раскрывающимся, между прочим, и в подборе тех литературных образов, на которые ориентировался Высоцкий.

Ему пришлось играть Маяковского, пришлось играть и в пьесе Есенина. Как легко было бы объявить, что он наследует традиции и того и другого! Дежурным литературоведением, и не только советским, но и более поздних времен, таких «наследников» найдено немало. Но высказывания такого ряда всегда останутся приблизительными, основанными лишь на отдельных моментах, а не на общей системе стиха, характерной для Высоцкого.

Мне представляется, что традиции Высоцкого следует искать не в ориентации на творчество какого-либо крупного поэта, но скорее в самом общем отношении к осознанию истоков своего стиха. Позволю себе привести пример из категории малоизвестных. Стихотворение написано в 1928 году:

СТРАШНЫЙ ГОД

За один год я потерял жену и друга. Это
страшней, чем родиться вторично.

Э. По

Не счесть в году нам колесниц,
Что траурной влекутся клячей!
Да! Нынче на самоубийц
У смерти редкая удача!

На счастье нынче нищета.
Старуха-смерть, ты мне поведай:
Сама ты можешь сосчитать
Свои жестокие победы?

Ведь у могильщиков мозоли
От бесконечного рытья.
В земле уж нету места боле
Для дезертиров бытия.

Как будто спор с повадкой лет
Скорей, скорей окончить надо:
Везде у сердца пистолет,
У губ — бокал зловещий яда.

И вену синюю в руке
Вскрывает ночью нож скорее,
Везде, везде на потолке
Есть гвоздь, веревка, петля, шея.

Гляди на траурный синклит,
Спеша ушедших в стан загробный,
Запрятавшийся в панцирь плит,
От оскорбленной жизни злобной, —

Я понимаю: смерть зовет,
И утешаюсь: уж не бред ли?
И свой наметивши черед,
Я все же отчего-то медлю!

О что мне этот даст конец?
Иль скрадет боль? Иль даст он силы
Тому, кто уж давно мертвец
И над невырытой могилой?⁸

Эти стихи были написаны Вадимом Шершеневичем, бывшим сперва футуристом (различных групп), потом имажинистом, а к моменту написания этого стихотворения (где подразумеваются, конечно, самоубийства Есенина, Галины Бениславской и жены Шершеневича Юлии Дижур) уже не входивший ни в какие поэтические группы, но сохранивший общую ориентацию на футуристическую или околофутуристическую поэтику умеренного толка. Думается, не надо убеждать читателя, что здесь предсказаны «Кто кончил жизнь трагически...», «Дурацкий сон, как кистенем...», а отчасти и «Райские яблоки». Предсказаны не мрачный колорит и не мысли о трагической судьбе — предсказана жизнь стиха, его движение, интонация. Кажется, совсем нетрудно представить себе, как эти стихи вкладываются в песню Высоцкого, в его голос.

В чем здесь дело? Неужели Шершеневич повлиял на творчество Высоцкого так сильно?

Нельзя, между прочим, полностью отвергнуть предположение, что Высоцкий знал эти стихи, хотя они и не были опубликованы: известно, что он в начале своего творчества показывал стихи Николаю Эрдману, который, до того как стать автором блистательных «Мандата» и «Самоубийцы», был и поэтом-имажинистом, имевшим возможность общаться с Шершеневичем не только в годы существования течения, но и позже, до своего ареста.

Но важнее, думается, другое — совпадение, как принято говорить, типологическое. Высоцкий идет от тех же корней в развитии русского стиха, что и поэты 1920-х годов, принадлежавшие к тому же «клану», что и Шершеневич, — к клану умеренных экспериментаторов, создателей поэзии одновременно и романтической, и очень жесткой по лексическому составу, по сниженно-безудержной экспрессии, по стремлению к расширению интонационной базы стиха. К ним принадлежал в двадцатые годы не только Шершеневич, но и Сельвинский, и Антокольский, отчасти Асеев, Багрицкий и Кирсанов, Луговской первых книг, Тихонов времен «Орды» и «Браги» (список, конечно, не полный). Не случайно в 1920-е годы было сказано: «Каждое *новое* явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации*» (Ю. Тынянов). Конечно, он имел в виду интонацию индивидуальную, тогда как я — скорее нечто общее, объединяющее поэтов, а не обособляющее их. Об этом говорить конкретно довольно трудно, но очевидно, что названные мною поэты интонационно и по поэтической технике тесно связаны между собой и в то же время противопоставлены другим тенденциям того же времени — от народной (или псевдонародной) интонации Демьяна Бедного или Ивана Приблудного до заузного языка Хлебникова, Терентьева или Туфанова⁹.

И здесь немаловажно сказать о пристальном внимании Высоцкого к той интонации, которая позволяла реализовывать актерские возможности поэта, выступающего в качестве произносителя своих стихов.

Это явление с громадной силой откликнулось в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов, когда Высоцкий начинал. Стихи звучали у памятника Маяковскому и во Дворце спорта в Лужниках, в Политехническом музее и на импровизированных эстрадах. Думаю, что Высоцкий впитал сам этот дух театрализованной поэзии, улавливающий настроение своего зрителя-слушателя, и в силу своего природного актерского дара развил этот дух, раздвинул рамки звучащего слова до заведомо оставляющего пространство всему актерскому арсеналу — мимике, голосу, ограниченному гитарой и микрофоном сценическому движению.

Вряд ли случайно то обстоятельство, что охотно выходившие на эстраду поэты и военного поколения (как Слуцкий и Самойлов), и более позднего (не обойтись без имен Вознесенского и Евтушенко) также в своем творчестве более или менее активно учитывали те же самые традиции, о которых

мы говорили применительно к Высоцкому. Конечно, все они (и Высоцкий тоже) двигались не строем, а иногда даже и не в одном направлении, но истоки их очень во многом коренились здесь. Вряд ли будет преувеличением сказать, что, скажем, для Евтушенко поэзия С. Кирсанова значила не меньше, чем творчество Лермонтова. Не сразу заметно по малому интересу сегодняшних читателей к творчеству П. Антокольского, что его ранние стихи оказали серьезнейшее влияние на поэтику (не песенную) Б. Окуджавы. Без опыта Сельвинского трудно себе представить поэзию Б. Слуцкого — и таких примеров можно привести очень много.

Из этого общего положения исходит и сила песенного творчества Высоцкого, и его слабость. Когда мы не видим его или не слышим хотя бы голоса автора, в этом «раздвинутом» слове появляются пустоты, оно провисает в вакууме, срывается в банальность и надрыв, что не столь уж редко у Высоцкого. Но зато в «Куполах» и «Диалоге у телевизора», «Балладе о детстве» и «Охоте на волков», «Таможне» и «Райских яблоках», «Штрафных батальонах» и «Коллекции насекомых» (ах, как хотелось бы назвать все, а с горечью понимаешь, что не назвал и десятой части!) пространство стиха оказывается не помехой, а подспорьем. Именно за его счет Высоцкий раздвигает границы смысла, исчерпывая содержание песни еще до того, как она кончилась. Вспомните, как часто концовка песни у него не является ударным местом — все уже сказано и до нее.

В слове Высоцкого вряд ли стоит искать внутренней сложности, столь характерной для поэтики XX столетия. И вместе с тем его необходимо постоянно сопоставлять со внелитературными факторами, не ограничиваясь анализом внутренним. Только тогда будет понятно то, что делает песни Высоцкого явлением высокого искусства, а не опусами поэта-дилетанта, пробующего заместить немощность стиха его звучанием и голосовыми фиоритурами.

БУЛАТ ОКУДЖАВА И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

В теме этой есть две очевидные даже на первый взгляд неясности, — во-первых, что для сочинителя этого текста значит имя Булата Окуджавы, а во-вторых, — что следует понимать под словами «массовая культура».

Чтобы снять подобные вопросы, следует сказать, что личное отношение автора к творчеству Окуджавы неоднозначно. Вряд ли может возникнуть сомнение, что он был гением, — но гением лишь в одном жанре, который трудно определим, но который для простоты в данном случае будет называться, следуя частому у поэта названию, «песенками» или же просто песнями. Как прозаик и как воспринимаемый без гитары и открыто выраженного напева поэт Окуджава кажется нам всего лишь одним из длинного ряда соревнователей и далеко не всегда находящимся в их первых рядах. Как автор песенок Окуджава абсолютно уникален даже на фоне тех, кого мы привычно называем с ним рядом. Не вдаваясь в долгие споры, констатируем, что Окуджава, Высоцкий и Галич, как к ним ни относиться, любить их или не любить, представляют собою явления, спутать которые невозможно: каждый из них строит свое творчество по особым законам, по ним же настраивая и восприятие слушателей. Потому в дальнейшем речь пойдет только об одном жанре из тех, что мы находим в творчестве Б. Окуджавы.

Что же касается массовой культуры, то здесь любого подстерегает трудность особого рода: о ней пишут так много и с таких разных позиций, что свести различные точки зрения к единому знаменателю невозможно, да, думается, и не нужно. То рабочее определение, которое выражает наше отношение к проблеме, можно было бы сформулировать приблизительно так: массовая культура есть совокупность текстов (в широком семиотическом смысле), предназначенных для восприятия массовым сознанием, то есть типом сознания, ориентированным на закон тождества воспринимаемого искусства и своих стереотипов, существующих сознательно или подсознательно.

Как кажется, такое определение отграничивает понимание феномена массового искусства от ряда популярных заблуждений. Прежде всего — оно не есть искусство, непременно потребляемое массами в обыденном понимании этого слова. Только-только раскручиваемую поп-певицу приходят послушать 20 человек, но от этого ее репертуар не становится менее массовым, тогда как картины в галерее Уффици или в Лувре не превращаются в масскульт, хотя перед ними ежедневно проходят тысячи зрителей. Во-вторых, следует сказать, что такой подход позволяет снять противопоставление «хороший — дурной», почти всегда действенное, когда речь идет о масскульте и «высоком» искусстве. Как ни относиться к прозе Б. Акунина или Вик. Ерофеева, они не перестают быть явлением массового искусства, поскольку (каждый в своих рамках) используют стереотипы сознания различных групп читателей не для напряженного диалога с ними, а для подтверждения этих стереотипов. Стереотипы (повторимся, сознательные или подсознательные) значительного количества членов той группы, которую очень приблизительно можно обозначить как «читатели современной прозы», решительно противоположны литературским принципам Ерофеева-bis; потому эти читатели вообще откажутся от попыток продолжить чтение после двух-трех страниц, прочие же будут искать хотя бы зыбкую почву для общения и, не исключено, найдут ее. Что же касается рекламы, столь широко используемой Ерофеевым, то она лишь подтверждает нашу идею: творчество рекламируется именно для широкого потребления, — только ведь как ни рекламируй товар, он не найдет спроса, если не отвечает ожиданиям покупающей публики.

Казалось бы, однако, механизм восприятия любого искусства ничем не отличается от того, что мы полагаем принадлежностью только массового. В то же время в случае встречи с искусством «высоким» (при всем осознании, во-первых, условности этого термина, а во-вторых, существования массы промежуточных форм) начинают работать не стереотипы, а гораздо более тонкие механизмы понимания, — от архетипов в юнговском смысле до технических навыков адекватного восприятия. Это и позволяет установить подлинный диалог, при котором сознание (а отчасти и подсознание) воспринимающего трансформируется под воздействием искусства, а оно само начинает восприниматься именно так, как и задумано, то есть как подлинный художественный мир, обладающий, помимо всего прочего, принципиальной неисчерпаемостью как в синхронном, так и в диахронном плане.

Собственно говоря, сказанное сейчас является кратким конспектом того, что нас будет интересовать в заявленной теме. Механизм взаимодействия двух феноменов — творчества Булата Окуджавы и массовой культуры, — рассмотренный на относительно широком историческом фоне, как представляется, послужит делу уяснения специфики обоих этих явлений.

И начать прежде всего, конечно, следует с того, что на протяжении сорокалетней творческой жизни Булата Окуджавы (берем интервал 1956—1997, от первых систематически пишущихся песенок до конца жизни) основательно менялось как его творчество, так и массовая культура. О первом — далее, а сейчас лишь вкратце напомним, чем была массовая культура до 1956 года. Прежде всего — она была исключительно официальной. Нигде тоталитаризм сталинского типа не господствовал с такой решительностью, как в этой сфере, — разве что на зоне. Даже армия, не говоря уж об иных формах жизни, предусматривала наличие хоть какого-то «личного времени», когда человеку было позволено пожить частной жизнью. В массовом искусстве ничего подобного не было. Если писатель мог создавать рукопись для ящика письменного стола или памяти своей и ближайших друзей, художник мог не выставляться и т.д., то есть созданное произведение лишалось публичности, но от этого не исчезало, то для массовой культуры это было невозможно. Лишаясь публичности, она прекращала свое существование. Даже в той сфере, которая, казалось бы, была наиболее близка к жанру, в дальнейшем сотворенному Окуджавой и некоторыми его современниками, господствовали или наиболее удачные и наименее одиозные официальные песни (вроде «Темной ночи»), или их вариации, созданные неофициальными авторами. Как бы ни были милы сердцу кого-либо из читателей ранние песни Визбора или Сухарева с Шангиным-Березовским, нетрудно заметить, что они или прямо годились для студенческой самодеятельности, контролируемой в те годы не меньше государственной эстрады (вроде «Гимна МГПИ»), или вполне естественно переключивались на нее (как «Царевна Несмеяна»).

Если же попробовать описать саму эту официальную песенную культуру, то нетрудно прежде всего заметить, что песни были рассчитаны на принципиальную однородность воспроизведения независимо от качества исполнения: пелась ли песня хором под оркестр или за кухонным столом, исполнители в меру своих сил пытались скопировать официально утвержденные, залитованные слова и музыку (мелодию). Во-вторых, она использовала ограниченный набор стереотипов,

не только уже закрепленных, но и еще становящихся в соответствии с социальным заказом. Наконец, она принципиально отказывалась от какого-либо личного начала.

Позволим себе небольшой эксперимент: с давних времен в семье автора статьи хранится песенник с текстами популярнейших песен сталинского времени, где не указаны даже авторы слов. Это делает его вполне среднестатистическим, представляющим культуру советской массовой песни в ее наиболее живучих образцах. После специального просмотра насквозь, чтобы проверить себя — действительно ли песни, официально дозволенные в классическое сталинское послевоенное время, отрешены от личного начала, выяснилось, что картина получается замечательно выразительная. Конечно, там есть по несколько раз встречающиеся Ленин, Сталин, Ворошилов, по разу — Мао, Буденный, матрос Железняк и Шверник, а изю всего остального люда — Любушка, Катюша, Вася-Василек, Коля-Николай да вторая Катюша. Чуть более разнообразна топонимика, но все равно: типичная песня — «Прощай, любимый город!» (то есть любой), а об отношениях людей — «А всего сильнее желаю / Я тебе, товарищ мой...». При этом, естественно, даже любовные песни были сориентированы на классовый подход: «Справа кудри токаря, / Слева — кузнеца». Это приводило к существеннейшей особенности такой песни: она ориентировалась сразу на всех ее слушающих (а в неофициальном варианте исполнения — еще и поющих), не предполагая возможности существования отдельного человека, не являющегося частью этой массы.

Уже во второй¹ песне Окуджавы — далеко не самой удачной — «На Тверском бульваре» в первую же строку выносятся сугубо московское название, причем вовсе не официально утвержденное — не Кремль и не Ленинские горы. А в третьей по порядку песне прямо в заглавии оказывается имя никому не известного человека — Леньки Королева.

Все в этих первых песенках 1956—1957 годов противостояло официальному канону: вместо реального или подразумеваемого оркестра — гитара, вместо сложных партитур — три, а то и вовсе два аккорда, вместо безличности и беспространственности — множество имен и названий.

Очень жаль, что тщательной выверкой хронологической последовательности создания ранних песенок Окуджавы была разрушена красивая легенда о том, будто первой после долгого перерыва была написана «Песенка о Ваньке Морозове», ибо в ней, как кажется, наиболее явно объединились два начала раннего творчества Окуджавы: противостояние офи-

циальной массовой культуре путем ее разрушения и создание новой, альтернативной поэтики и мелодики.

Уже в первой строке названо имя героя, и не условно поэтическое, вроде фольклорного «Ваня, раскудрява голова» или сталински-массового «Вася-Василек», а вполне бытовое. А дальше — еще интереснее: московскую топонимику представляет абсолютно невозможное в официальной песне название ресторана («А он швырял в “Пекине” сотни»). Внушительная оркестровая музыка заменена двумя аккордами, а возвышенная сложная мелодия — интимным говорком (интересно отметить, что даже и тогда, когда Окуджава станет создавать оригинальные мелодии, они будут невоспроизводимы профессиональными композиторами). Вместо мастерских рифм — что-то совсем непристойное: «виноват — виноват», «полюбил — полюбил»...

О профессии героя песни мы ничего не знаем, но «он циркачку полюбил» — не швею-мотористку и не колхозницу-ударницу. Мало того, и любовь-то эта явно не одобрена инстанциями. Кажется, что здесь в свернутой форме воссоздан конфликт, очень схожий с тем, что потом с балладной подробностью будет изложен в «Красном треугольнике» А. Галича (где, кстати, тоже герой «в “Пекин” ее водил», а бытовое название песни тоже ориентировано на фамилию — «Про товарища Парамонову»). Без воображаемого заседания парткома или общего собрания не понять первой строки Окуджавы: «За что ж вы Ваньку-то Морозова?» Кто эти «вы» и что они сделали с героем? Этого мы не знаем, как и его профессии, но кое о чем догадаться можем.

Но очевидно, что если бы только этим жива была «Песенка о Ваньке Морозове», вряд ли мы помнили бы ее и считали одной из самых удачных ранних работ Окуджавы в этом жанре. Разрушая официоз, она не ограничивается только разрушением, а намекает на то, что у автора ее есть и новая поэтика. Ведь рядом с тавтологическими рифмами в первой же строфе звучит богатая «корневая», только начинавшая тогда разрабатываться — «Морозова — морочила», и потом она будет поддержана другими: «на площади — попроще бы», «сотни — сохнет». И экзотика цирка, ресторана, загадочных медуз, которыми Морозов питался, как-то проецируется на готовую вот-вот вспыхнуть прозу молодого Аксенова. И свернутая балладность предсказывает оживление этого жанра во второй половине 1950-х и в 1960-е. И политические аллюзии то явно чувствуются (ведь явно не случайно страсть хватает Морозова «своей мозолистой рукой» — слушатели того времени непременно

помнили, что «мозолистой рукой» властно сжимала свой штык священная Красная Армия), то вполне могут слегка просматриваться — об этом говорит полуподпольный вариант строки, когда вместо «Он в новый цирк ходил на площади» пелось: «Он в цирк ходил на Старой площади».

Уже и этого, наверное, было бы достаточно для разговора о новой поэтике, но еще не сказано самого главного. Впрочем, здесь же, в «Ваньке Морозове», явно чувствуется если не трагизм, то драматизм, да еще в единстве с беспечностью и даже насмешкой. И это не официально дозволенный оптимистический трагизм, а возникающий на пустом, по представлению тогдашнего официального сознания, месте — в любовной истории да еще какого-то сомнительного свойства. Потом тема «Ведь сам по проволоке идешь» будет усилена в канатоходцах Юрия Кукина и особенно Владимира Высоцкого, но у них пропадет та сложность, чтобы не сказать «амбивалентность», которая отчетливо звучит у Окуджавы. Его песня становится многоплановой и оттого активно воздействующей на сознание читателя, разрушая заранее известные ходы на всех уровнях, от стихотворческого до высшего, смыслового.

И второе, что существенно здесь отметить, хотя об этом уже говорилось не раз, — всеми своими силами Окуджава стремится разрушить главное начало советской массовой песни. Единство всех, имеющих к ней отношение, от сочинителя слов и композитора до слушающего хрипящий репродуктор на коммунальной кухне, обеспечивалось абсолютной применимостью ситуаций к любому и каждому. К песенкам (и здесь подчеркну неслучайность этого уменьшительного наименования) Окуджавы человек должен был сам формировать свое отношение, и оно могло быть каким угодно, от полного и самозабвенного восторга до громокипящего негодования, причем очень часто вовсе не наигранного, а вполне искреннего. Но каждый раз слушатель оставался наедине с самим собой. Отчасти это, конечно, обеспечивалось первоначальным распространением песенок на магнитофонных кассетах или, в лучшем случае, тем, что человек попадал на домашнюю вечеринку, где сугубая неофициальность (помните звон рюмок, прорезающий ся сквозь пленочные срезы?) обеспечивала свободу отношения к услышанному. Но отчасти это закладывалось в самый механизм устройства песни, не дававшей возможности с ходу воспринять ладно сбитый смысл. Замечательный пример тому — уже четвертая песенка, о голубом шарике, где максимально расширена свобода ассоциативного мышления, мышления вовсе не только поэтически-

го, а просто человеческого. При довольно ограниченной возможности истолкования главного символа, индивидуальные его проекции могли быть сколь угодно разнообразны.

Мы специально не говорим здесь ни об истоках ранних песенок Окуджавы, ни о влиянии иных, нетоталитарных видов массовой культуры на них (русский и цыганский романс, привезенные Ивом Монтаном французские песни, фольклор в разных его вариантах). Сейчас важно отметить их одновременно завершающую и основополагающую роль, так отчетливо видную в первый примерно год песенного творчества.

И тут становится очевидным, что и массовая культура не осталась равнодушной к появлению песенок Окуджавы. Интимизация исполнения (достаточно вспомнить популярнейших для начала 1960-х Владимира Трошина и Эдиту Пьеху) и аккомпанемента, изменения в мелодической сфере эстрадной песни, о чем говорить должны профессиональные музыковеды, появление персонифицированных героев — от Сережки с Малой Бронной и Витьки с Моховой вполне официального Е. Винокурова до Сереги Санина полуофициального Юрия Визбора, шагающего уже по Петровке, а не по Малой Бронной², — и далее, и далее, вплоть до использования неповторимо окуджавских «Черного кота» или Надежды в эстрадных поделках и попыток приспособления собственных песен Окуджавы к масскультовским нравам в вариантах Блантера, Хиля и Кобзона.

«Шумный успех», уже в 1961 году зафиксированный известной статьей «Комсомолки», был приспособлен массовой культурой к своим нуждам. И, как нам кажется, Окуджава не очень лукавил, когда в фильме «Срочно требуется песня» говорил о внутренней необходимости на время замолчать. Шесть песен в 1962 году, одна — в 1963-м, три начатых в 1964-м, но законченных позже, две законченных в 1965-м, две — в 1966-м, одна в 1967 году... Как это контрастирует с шестнадцатью в 1961-м или двенадцатью в 1960-м!

Кризис (но отнюдь не качества — среди этих немногих «Песенка о моей жизни», «Ночной разговор», «Прощание с Польшей», «Молитва», «Прощание с новогодней елкой», «А все-таки жаль...», то есть общепризнанные шедевры) был вызван именно тем, что граница между массовой культурой и песенным творчеством Окуджавы стала не столь ощутимой, как была ранее, и ему, чтобы по-прежнему оставаться в рамках настоящего искусства, необходимо было искать новых путей. Но отыскивались они с большим трудом.

К этому добавлялся еще ряд проблем. Прежде всего с начала 1960-х годов советское массовое искусство стало ис-

пытывать сильнейшее воздействие западного. Если в завершающие годы сталинской эпохи едва ли не единственным представителем его в СССР был Поль Робсон, а в конце 50-х появление любого нового имени становилось сенсацией (при этом часто лишь в ограниченной аудитории — знаменитые «записи на костях» были все-таки достоянием очень узкого круга слушателей), то первая половина 60-х стала временем активной экспансии классического джаза, танцевальной музыки от рок-н-ролла до твиста, но, пожалуй, самое существенное в нашем контексте — различных жанров, связанных с вокалом, где причудливым образом уживались рождающиеся рок-группы (явление «Битлз» невозможно недооценить), фолксингеры, кое-кому запомнившиеся еще по фестивалю 1957 года, итальянская эстрада, французские *chanteurs-poètes* и просто певцы, вроде прославленной именно тем временем Эдит Пиаф. Всерьез бороться с «Гимнами коммунистических бригад» в столь изменившейся обстановке становилось бессмысленно, но отыскивать свое место в новой культурной реальности неизбежно требовалось.

Вместе с тем возникла серьезная неофициальная массовая культура. В контексте изучения творчества Окуджавы здесь, конечно, надо назвать движение, которое за неимением лучшего определения назовем КСП, — движение клубов самодетальной песни и того, что под термином «самодетальная песня» понималось. Известно, что ни Окуджава, ни Высоцкий не соглашались с тем, чтобы их записывали по этому ведомству, стараясь определить себя как работающих в жанре авторской песни (Высоцкий) или же как поэтов, ряд стихов исполняющих под гитарный аккомпанемент (Окуджава и, вероятно, Галич). Вместе с тем невозможно было отрицать, что КСП вызвал к жизни огромное количество неофициальных или полуофициальных действ, где песенки Окуджавы играли громадную роль. «Старинная студенческая песня» и «Молитва» стали официальными гимнами московского КСП, которыми открывались его слеты, собиравшие тысячи, а иногда даже десятки тысяч участников.

С этим была тесно связана еще одна проблема, которую Окуджава, как кажется, сам осознавал, — стремительно растущая популярность. Песни Окуджавы запел не только узкий круг друзей, посетителей домашних посиделок или небольших залов, но и по-настоящему массовая аудитория. К середине шестидесятых трудно было найти горожанина, не слышавшего этих песен. И это не могло не сказаться на соотношении искусства и его восприятия. Разрушив прежние

стереотипы, песни Окуджавы дали возможность слушающей публике построить новые. Наверное, сами песни в этом повинны не были, да и стереотипы возникли на самом деле другие, гораздо более достойные, — но возникли, и творчество стало восприниматься по тому же закону тождества, что и всякая массовая культура. От Окуджавы стали ждать того же самого, что он давал прежде, притом, как в случае с любым искусством, воспринимаемым массовым сознанием, это давание осознавалось лишь тогда, когда совпадали внешние приметы. Художник, дающий принципиально новое, на глазах превращался в звезду для определенной аудитории.

И это Окуджаву решительно не устраивало. Естественно, как всякому человеку, ему хотелось популярности — пластинок, книг, исполнения другими авторами, использования мелодий... Но как художник он осознавал смертельную опасность превращения в элемент массовой культуры. Выразительно сказал об этом он сам, отвечая на вопрос: «Ваша песня “Здесь птицы не поют...” стала общепризнанным маршем <...> Как Вы относитесь к этому?»: «...не могу сказать, что меня это очень радовало <...> То, что композитор Шнитке превратил это в марш — мою мелодию, это замечательно, я очень этим горжусь. То, что он прозвучал в фильме так выразительно, мне это очень приятно. Но официально, когда я вижу, как под этот марш всякие послы маршируют по аэродромам, — что тут хорошего?»³

Стереотипизация восприятия заставляла смешивать авторское слово с чужим, сглаживать неповторимую песенную интонацию, сдвигать акцент с гармонии стиха и мелодии, лишь слегка подчеркнутой скромнейшим гитарным аккомпанементом, в сторону традиционных музыкальных ходов, то более, то менее удачно придуманных. Окуджава стремился этому противостоять: уходил в песнях середины и второй половины шестидесятых годов во все бóльшую философичность, неразрывно слитую с откровенным лиризмом (уже упомянутые «Прощание с Польшей», «Молитва», «Прощание с новогодней елкой», «А все-таки жаль...», а также «Песенка о Моцарте», «Грузинская песня» и т.д.), отдавал дань откровенной оппозиционности режиму («Песенка о старом гусе», часто выбрасывавшаяся в публичных исполнениях строфа из «А все-таки жаль...», посвящение «Союза друзей» Феликсу Светову), еще более усиливал интимность (появление загадочного для подавляющего большинства слушателей имени Агнешка в «Прощании с Польшей» и еще более загадочной Дали в «Грузинской песне»), вводил элементы намеренной

неопределенности («Ах, если б я знал это сам» в «Ночном разговоре», энигматические строфы в «Прощании с новогодней елкой»), умышленные поэтические вольности («Моцарт на старенькой скрипке играет», не убирая ладоней со лба; лоза вырастает из виноградной косточки, зарытой в землю) и пр. Но и это не избавляло песни от широчайшего распространения и, соответственно, упрощения их смысла до требуемого сегодняшней аудиторией. Символы спрямлялись до аллегорий, вопросы звучали как готовые ответы, размышление превращалось в декларацию — одним словом, послы маршировали сколько угодно.

Не раз на своих концертах Окуджава вспоминал пьесу В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека», где звучала приблизительно такая реплика: «Возьмемся за руки, друзья! Возьмемся за руки, друзья! — А я не хочу братья за руки!» — и в этом месте Окуджава довольно смеялся. Совершенно очевидно, что примитивизация понимания песенок явно противоречила его замыслу, но от этого не становилась менее обыденной. И потому он все чаще приходил на вечера без гитары, рассказывал о своей прозе, отвечал на вопросы. Место звезды своего, им по-настоящему созданного жанра становилось для Окуджавы зазорным.

Кажется, следующий этап его песенного творчества снова был связан с переменами в сфере массовой культуры. В 1975 году он пишет сразу 9 песен, а с начала 1980-х песни становятся вполне регулярными, хотя и не столь частыми, как в конце пятидесятых и в начале шестидесятых. Изменилось то поле, на котором ему можно было играть.

Прежде всего это оказалось связано с окончательным укреплением на советском рынке зарубежной поп- и рок-музыки. Из экзотики она превратилась в совершенную обыденность. Преобразовалась сама советская эстрада, понявшая, что с открытиями Окуджавы ей делать нечего. Появился и набирал силу русский рок, по смыслу своего существования никак не связанный с созданным Окуджавой жанром, даже если его авторы и говорили о своем почтении к Окуджаве (как, например, Андрей Макаревич) или он сам одобрительно отзывался о ком-то из них (как об Александре Башлачеве). Все это уменьшало аудиторию Окуджавы количественно — даже в его собственной сфере теперь очень часто предпочитали Высоцкого или Галича, — но зато она делалась значительно более однородной и более квалифицированной. Фанату Пугачевой, «Нирваны» или «Аквариума» — в данном случае безразлично, кого или чего именно, — на концертах Окуджавы

делать было нечего, равно как и наоборот. Потому Окуджава мог рассчитывать на понимание своей публики в гораздо большей степени, чем ранее, но почему-то получалось, что его песенки по-прежнему понимаются однопланово и гораздо более примитивно, чем они того заслуживают.

Напомним одно из поздних его стихотворений:

Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?
Отчего же вы не вслушались в слова мои, когда
кто-то властный наши души друг от друга уводил?..
Чем же я вам не потрафил? Чем я вам не угодил?
.....
Не сужу о вас с пристрастьем, не рыдаю, не ору,
со спокойным вдохновеньем в руки тросточку беру
и на гордых тонких ножках семеню в святую даль.
Видно, все должно распасться. Распадайся же... А
жаль⁴.

Горькая ирония над собой и своими усилиями, вовсе не решающая вопроса о собственной правоте, здесь совершенно очевидно вызвана осознанием невозможности хоть чуть-чуть сдвинуть представления массовой аудитории, изменить ее стереотипы. И это касается не только тех, что с готовностью и легкостью ушли на концерты Пугачевой или каких-нибудь западных гастролеров, но и самых преданных его слушателей. Суть массовой культуры проступила в сознании (или подсознании) тех, кто был готов идти за Окуджавой куда угодно. И когда оказалось, что на роль вождя он не претендует, не готов отвечать: «Я знаю, как надо!», а всего лишь напоминает людям о том, что они люди и должны ими оставаться в любой ситуации, не пеняя на времена и обстоятельства, — таких людей нашлось очень и очень немного.

Общего поля у Булата Окуджавы и массовой культуры не существует. Они работают принципиально по-разному, и художественный мир первого не способен ничего сказать тому, чье сознание выжжено второй. Мир этот настолько глубоко продуман, что существует лишь в авторской трактовке или в чрезвычайно тщательном переводе на другой художественный язык, предусматривающий не тождественное, но адекватно насыщенное смыслами восприятие.

С особенной ясностью разноплановость двух этих миров просматривалась в попытках массового искусства присвоить себе миф и творчество Окуджавы. Памятник на Арбате, роскошные концерты с участием не только поп-певцов, но и рок-

групп, проходившие в Москве и в Кракове, с наглядностью продемонстрировали, что единственным возможным вариантом сколько-нибудь адекватного намерениям автора способа восприятия его песен является интимизация, а в пределе — индивидуализация восприятия, желание вслушиваться в мелодию, а не в ритм, в слова, а не в попевки, объединение лишь мимолетное, чтобы от него вернуться к себе самому.

Довольно трудно предсказывать, будет ли общение сколько-нибудь широкой аудитории с песнями Окуджавы продолжаться еще какое-то время, но очевидно, что в сфере официального шоу-бизнеса его произойти не может, и вовсе не из-за какой-то особой сложности стиха или мелодики Окуджавы. Нет: просто культура массовая и та, виднейшим деятелем которой Окуджава стал, принципиально разнонаправленны и потому объединиться не смогут никогда.

ТАК ЛИ ПРОСТЫ СТИХИ ОКУДЖАВЫ?

Смерть поэта обостряет внимание к его литературному делу. Эта аксиома как-то по-особому ощущается в случае с творчеством Булата Окуджавы, на протяжении долгих лет существовавшим в нашем сознании на правах некоего необъясненного феномена, о котором накопилась большая литература, то апологетическая, то откровенно недружелюбная, но менее всего она была спокойно аналитической. Теперь, когда жизнь Окуджавы завершилась и сделанное им стало историей, настало время попробовать разобраться в том, чем же оно обогатило русскую культуру, было ли в нем подлинное своеобразие или вместе с закончившейся жизнью закончились и все потенции того дела, которому Окуджава верно служил. В статье «Булат Окуджава и массовая культура» мы попытались определить это в рамках самого общего взгляда на положение феномена Окуджавы внутри культуры 1950—1990-х годов XX века. Здесь мы попробуем разобраться (конечно, совсем не претендуя на исчерпание темы) в природе его поэтического дара в соотношении с даром песенным.

Читая книгу Е. Козицкой «Функции цитаты в поэтическом тексте»¹, мы обратили внимание на довольно простран- ный анализ соотношенности между собою двух стихотворений Булата Окуджавы, одно из которых принадлежит к числу самых известных во всей его поэзии (и в песенном творчестве также), а другое, написанное уже в 90-е годы, прошло незамеченным. Не обрати исследовательница на него внимания, вряд ли бы и мы его как-то выделили среди прочих. Но вместе с тем размышления, которые стихотворение вызвало, стали у нас чем дальше, тем больше отличаться от ее суждений и постепенно обрели вид довольно решительного несогласия. Попробуем изложить суть и причины.

Вот текст Окуджавы:

* * *

Рахели

Сладкое бремя, глядишь, обернется копейкою:
кровью и порохом пахнет от близких границ.

Начало второго четверостишия — явный перепев давних слов «Песенки о комсомольской богине»:

Я гляжу на фотокарточку:
две косички, строгий взгляд,
и мальчишеская курточка,
и друзья крутом стоят.
За окном все дождик тенькает:
там ненастье во дворе,
но привычно пальцы тонкие
прикоснулись к кобуре⁵.

Но и начало третьей строфы, хотя и не столь откровенно, сплавляет воедино очень значимые символы из нескольких сравнительно ранних песен Окуджавы. Вспомним хотя бы «Песенку о Моцарте» (1969):

Ах, ничего, что всегда, как известно,
наша судьба — то гульба, то пальба...
.....
Где-нибудь на остановке конечной
скажем спасибо и этой судьбе...⁶

Но тут же вспоминается и песенка, откуда пришло сравнение судьбы с расхожими денежками. Конечно, здесь есть разорванный общеизвестный фразеологизм: «Судьба индейка, а жизнь копейка» (ср.: «бремя... обернется копейкою»), но есть и воспоминание о сочиненном еще в 1960 году:

Быть недолго молодым —
скоро срок догонит:
неразменным золотым
покачусь с ладони⁷.

Пока что этих параллелей нам будет достаточно для разговора о прирастании смысла в «Сладкое время...». Но для начала попробуем определить основные структурные особенности стихотворения, поскольку вся картина, рисуемая поэтом, в громадной степени зависит от них.

С нашей точки зрения, здесь необходимо различать внешнюю и внутреннюю темы, которые между собою отнюдь не совпадают. Такая структура была издавна характерна для сочинений Окуджавы, вынужденного работать в условиях жесточайшей советской идеологической реальности. Не только цензу-

ра, которую можно было обойти домашними концертами, но и бдительное внимание специальной критики, и ожидания аудитории, привыкшей читать между строчек и легко улавливать второй смысл, заставляли его создавать произведения то открыто аллюзионные (от «Черного кота» или «Песенки о московском метро» до «Римской империи»), то обладающие «неконтролируемым подтекстом» (как «Молитва» или «Песенка о белой крови»). Жить в двух измерениях текста было привычно, и в стихах 1990-х годов, наряду с поэтикой прямого, открытого слова, рядом с мягким лиризмом помещенных в стилизованный контекст индивидуальных или всечеловеческих символов, рядом с привычной для поэзии XX века ассоциативностью мышления у Окуджавы продолжала развиваться и поэтика, которую можно было бы назвать «поэтика раздвоенности темы». Рассказывая на внешнем плане о чем-то довольно определенном (в данном случае — о девушке — солдате израильской армии), внутри стихотворение ведет речь совсем о другом, одновременно и связанном, конечно же, с внешним, но очень далеко от него отстоящем. Как во вспомнившейся уже песенке «Ах, это, братцы, о другом!».

При этом, естественно, обе темы вовсе не обязательно должны быть просты и элементарно читаемы — так, на наш взгляд, происходит и в данном случае.

На уровне непосредственно явленного слуху читателя лирического сюжета речь идет о судьбе женщины, связанной с войною. И кажется (об этом вполне убедительно пишет Е. Козицкая), что общее движение мысли в двух открыто связанных между собою стихотворениях («До свидания, мальчики!» и «Сладкое время...») однонаправленно, несмотря на все различия. Однако, на наш взгляд, здесь есть существенное расхождение, сформулировать которое не так просто, но тем не менее необходимо.

Для Окуджавы 1980—1990-х годов представление о войне существенно меняется по сравнению с ранними стихотворениями и песнями. Там реальность, пережитая самим поэтом, при всей своей трагичности, антипафосности, все же является частью общей судьбы всей страны, от которой себя оторвать невозможно. И именно об этом написана песня «До свидания, мальчики!». Дважды в особо отмеченных местах повторенный эпитет «подлая» говорит только о войне, но не о людях, на ней оказавшихся. Они честно проходят все выпадающие им на долю испытания, которые могут закончиться и часто заканчиваются гибелью. И отделить себя от этих

людей невозможно. Но чем дальше, тем больше поэт оказывается в позиции, с которой видны не только единство народной судьбы в час войны, но и принципиальная разница в отношении к ней даже внутри ситуации. Прямо об этом написана замечательная песня (замечательная и вообще, а для советских времен, подкрашенных афганской войной, — особенно) «Дерзость, или Разговор перед боем»:

— Господин лейтенант, не к добру все это!
Мы ведь здесь для того, чтобы побеждать...

— Господин генерал, будет нам победа,
да придется ли мне с вами пировать?

— На полях, лейтенант, кровию политых,
прорастет, лейтенант, славы торжество.

— Господин генерал, слава — для убитых,
а живому нужна женщина его.

— Черт возьми, лейтенант, да что это с вами!
Где же воинский долг, ненависть к врагу?..

— Господин генерал, рассудите сами:
Я и рад бы приврать, да вот не могу⁸.

Итог разговора памятен. Идеологическая подкладка оказывается важнее частной судьбы:

— Ну гляди, лейтенант, каяться придется.
Пускай счеты с тобой трибунал сведет...

— Видно так, генерал: чужой промахнется,
а уж свой в своего всегда попадет.

И в интересующем нас стихотворении, пусть и не прямо выражено, присутствует ощущение войны как ситуации, не сплачивающей, а разделяющей народ. Об этом говорят, с нашей точки зрения, по крайней мере два момента — один прямо присутствующий, а второй подразумеваемый.

Прямо свидетельствует об этом цитата из Маяковского, причем апеллирующая не просто к литературному облику этого поэта, который может нравиться или нет, но к особому образу Маяковского — Маяковского советской пропаганды, важнейшей составной частью которой являлось представление об СССР, окруженном со всех сторон врагами, вынужденном наращивать военную мощь, и в этом деле поэт исполняет функцию политинформатора и агитатора.

Единственное слово, которое позволяет себе Окуджава для изменения картины, — слово «кровь», за которым стоит непосредственная реальность ран и гибели. И тем самым понятие войны раскалывается надвое: для одних она — пропагандистская шумиха, для других (и прежде всего для непосредственной протагонистки стихотворения) — кровь и гибель.

Но не менее значимым представляется нам и очень существенное изменение, внесенное Окуджавой в само риторическое построение стихотворения по сравнению с «До свидания, мальчики!». Если в первом «мальчики» и «девочки» предстают равными, «подлая война» превращает в солдат и тех и других, и призыв: «Постарайтесь вернуться назад!» — обращен к ним в равной степени, то во втором стихотворении никаких «мальчиков» нет. Впрочем, мы ни в коем случае не хотели бы быть понятыми на бытовом уровне: вот, дескать, переложили военные заботы на плечи женщин, а сами устранились. Кстати, в равной степени мы не склонны трактовать это стихотворение и как относящееся только к израильской реальности. Оно втягивает в себя очень многие сквозные темы творчества Окуджавы.

Цитированием «Песенки о комсомольской богине» Окуджава сближает, если не уравнивает, героиню позднего стихотворения с героиней ранней. Теперь, с изменением исторического зрения, автор видит в ней ту революционную одержимость и нетерпимость, которые могут казаться привлекательными в молодости, но вызывают очень глубокие сомнения по зрелом размышлении. Особенно существенны они в тех случаях, когда речь идет о женщине, охваченной подобным энтузиазмом и вследствие этого забывающей (то ли на время, то ли навсегда) о своем истинном предназначении.

Таким образом, двоятся не только понятие войны, но и облик «смуглой сабры». Трогательная привлекательность его сочетается с воспоминанием о судьбе женщин совсем иной страны и иного поколения, мнивших себя героинями революции и войны.

К этой же стороне дела может относиться и еще одна ассоциация, на бесспорности которой мы вовсе не настаиваем, но и отвергнуть которую трудно. В строке: «Те фронтовые, иные, м о и времена», как кажется, можно услышать не только воспоминание о реальных годах войны сорок первого — сорок пятого, но и так часто припоминавшиеся Окуджаве с обвинительными интонациями строчки:

Я все равно паду на той, на той далекой, на
гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча
надо мной⁹.

«Сентиментальный марш», как и «Песенка о комсомольской богине», был написан в 1957 году, и в этом контексте романтика 1920-х годов уравнивается с романтикой гражданской войны. Специально выделенные «фронтовые... м о и времена» могут относиться не только к Отечественной, но и к гражданской, — а хорошо известно, как изменилось отношение к ней у Окуджавы в поздние годы.

Таким образом, на внешнем тематическом уровне речь идет о сложном, двоящемся отношении автора к той девушке, с которой ему довелось столкнуться: с одной стороны, она изображена милой, трогательной и очень женственной, а с другой — подчиненной тому бесчеловечному состоянию вещей, когда судьбы людей ломаются не железной необходимостью истории, против которой невозможно выстоять и от которой невозможно уйти, а многообразными идеологически окрашенными мифами. Тогда становится понятным и то, почему «я» стихотворения находится в состоянии расщепленности: для него ситуация не трагически однозначна, а многосмысленна, и потому трагизм обретает совсем иные обертоны, включая и представление о людях, обманутых современными мифами.

Эта сторона семантики стихотворения может быть (хотя и не обязательно) поддержана еще одним возможным ассоциативным ходом. Е. Козицкая в своем анализе отметила, что посвящение «Рахели» может соотноситься с библейской Рахилью, плачущей о своих погибших детях¹⁰. Если принять это наблюдение, то тогда смысловой слой внешней темы еще более углубится. Девушка будет нами восприниматься одновременно и как будущая мать, и как ребенок, которого этой матери суждено потерять. От этого трагизм возрастает многократно, но в основание его все равно положен краеугольный камень мировой лжи. Об этой лжи Окуджава написал специальное стихотворение — не очень, с нашей точки зрения, удачное, но зато предельно отчетливо выражающее его принципиальную позицию как человека:

Слово бурь не предвещало — было пламенным
сначала.

Слово за слово. И снова — то в восторге, то в
тоске.

От прозренья их качало. С неба музыка звучала.
Голубая кровь стучала у ораторов в виске.

И оглохнув и ослепнув в одночасье в день
ненастный,
встали вдруг лицом друг к другу, Бога общего
моля,
а потом армянской красной и азербайджанской
красной,
только красной, только красной кровью залило
поля.

А потом они лежали на земле своей несчастной,
а живые воздымали в горе руки над собой:
ибо кровь бывает красной, только красной, только
красной,
одинаковой, прекрасной, страстной, но не
голубой¹¹.

Стихотворение это не слишком удачно по нескольким причинам. Прежде всего, конечно, из-за своей одноплановости. Но есть причина и другая: здесь, пусть убедительно, развенчивается лишь один миф — миф национального превосходства, тогда как он лишь частный случай той глобальной лжи, на которой покоится так много в современном мире. Если верен наш поэтический слух, то в интересующем нас прежде всего стихотворении мысль глубже и значительнее: и Рахили суждено плакать о своих детях, и дети ее погибнут независимо от своей национальности, цвета кожи, классовой принадлежности, вложенных им в уста лозунгов.

Нашу догадку поддерживает контекст творчества Окуджавы. Дело в том, что «Песенка о комсомольской богине» непосредственно соседствует хронологически с «Не клонись-ка ты, головушка...», к тому же повторяя ее стихотворный облик: и там и там перед нами четырехстопный хорей с чередованием дактилических и мужских окончаний, причем в дактилических доминирует весьма редкая в русском стихе консонансная рифма¹². Когда мы слушаем песни, это не очень бросается в глаза за счет различия не только мелодии, но и самого интонационного строя, но применительно к стиху дело обстоит именно так. Стало быть, от «комсомольской богини» к матери протягиваются прямые связи, что влечет за собою и многочисленные последствия, о которых здесь говорить не место, и можно лишь констатировать характерность совпадения¹³.

Но это, повторим еще раз, внешняя тема стихотворения в ее разветвлениях (которых, наверное, можно наметить и больше). А в чем же внутренняя?

Нам представляется, что она заключена в насыщенности автоцитатами и в постоянном обнаружении своего «я», прямо вводимого в текст. Вообще говоря, мы полагаем, что любое «я» в тексте принципиально не может быть отождествлено с автором, независимо от того, какое перед нами произведение, — роман или лирическое стихотворение. Обретая формальную выраженность, авторская индивидуальность неизбежно теряет полноту внутреннего сознания, которое всегда богаче любой — простой или сложной — мысли, высказанной героем, потому что эта мысль соотносится с другими (и смысл возникает в соотношении, сопоставлении высказываний), а не остается подчиненной одному-единственному голосу. Но в то же время нельзя не осознавать, что в зависимости от задания этот голос звучит то громче, то тише, и в значительном ряде стихотворений Окуджавы, в том числе и поздних, он предельно сближается с голосом самого автора.

Здесь нельзя не обратить внимание, что стихотворение «Сладкое бремя...» расположено в сборнике стихов «Милости судьбы» в ряду трех текстов, объединенных общей особенностью, — явственно выраженными суждениями о своем собственном творчестве. Непосредственно за ним следует стихотворение, открывающееся строфой:

Немоты нахлебавшись без меры,
с городской отравой в крови,
опасаюсь фанатиков веры
и надежды, и поздней любви¹⁴.

А сразу за ним следует еще одно:

Поистерся мой старый пиджак,
но уже не зову я портного
.....
Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви...¹⁵

Напомним лишь, что в первом из приведенных отрывков цитируется «Опустите, пожалуйста, синие шторы...», где уже в первой строфе читаем:

Вот стоят у постели моей кредиторы
Молчаливые: Вера, Надежда, Любовь¹⁶, —

а далее разворачивается беседа с ними, которая и составляет большую часть стихотворения. Во втором же отрывке контаминируются отсылки к «Песенке о старом пиджаке» и «Прощанию с новогодней елкой».

Поэт открыто полемизирует с собою ранним, заставляя себя переосмыслять то, что много лет назад было вложено в стихи. Известно, что Окуджава, хотя и редко говорил об этом, чувствовал несовпадение своих старых стихов с сегодняшними настроениями и потому мог иронизировать над ними, объяснять неуместные толкования и даже отказываться от каких-то строк. Связано это было, конечно, с тем, что громадная популярность его искусства порождала множество «фанатиков», готовых принимать на веру любое слово любимого поэта, особенно не задумываясь, адекватно ли оно понимается. И Окуджава с болью и тревогой реагировал на это, открыто говоря о своей вине за такую неадекватность. Вспомним хотя бы цитированное в предыдущей статье стихотворение «Взяться за руки не я ли призывал вас, господа!..», где сталкиваются гордая уверенность в своей правде, горькая ирония над этой уверенностью и боль от сознания того, что могло произойти, да не произошло от взаимонепонимания, в котором повинны не только читатели и слушатели, но и сам сочинитель.

Вот и в стихотворении, интересующем нас, появляются «наша судьба», пришедшая из «Песенки о Моцарте», и «расхожие денежки» на чужих ладонях (в скобках отметим, что «неразменный золотой» 1960 года уже к 1975-му оказался давным-давно разменным, тем самым превратившись в «расхожие денежки»¹⁷). Ввод автоцитат в этот текст сам по себе представляет некую проблему. Ведь автор не опровергает их, не иронизирует, не грустит, а просто сопоставляет произнесенное когда-то давно с теперешней ситуацией, открывшейся его глазам.

И мы полагаем, что тем самым он трезво смотрит на свою причастность к порождениям современной мифологии, так охотно принимаемой массовым сознанием эпохи. Пусть его мифология чище, человечнее и благороднее, чем большинство иных мифов, но, внедрившись в сознание привыкших повиноваться стереотипам людей, и она тоже может сыграть пагубную роль¹⁸. Оказавшись в ситуации, когда любое слово может быть истолковано не так, но будучи не в состоянии

отказаться от его произнесения, Окуджаву уже очень рано принял возможные последствия на себя:

А как первая война — да ничья вина.
А вторая война — чья-нибудь вина.
А как третья война — лишь моя вина,
а моя вина — она всем видна¹⁹.

Еще и еще раз повторяется в его творчестве: «Моя, моя вина» (это уже слова А. Галича). Вопрос о том, «как слово наше отзовется», для Окуджавы становится одним из самых важных. И если мы правы, то в стихотворении «Сладкое бремя...» нельзя не заметить глубинной внутренней темы, связанной с размышлениями человека, оказавшегося в центре внимания очень значительного круга людей и активно на них влиявшего, не только о своей судьбе, но и о судьбе своего творчества.

В заключение позволим себе сказать несколько слов, относящихся уже не собственно к стихотворению Окуджавы, а к проблемам более общего порядка, также затронутым в книге, с которой мы начали разговор. Дело в том, что любой анализ интертекстуальных соотношений должен, с нашей точки зрения, исходить из строгого разграничения различных типов и форм построения поэтического текста. Не случайно возникновение «школы Тарановского», в наибольшей степени обозначившей возможности интертекстуального подхода к русской поэзии, было связано с пристальным изучением поэзии и поэтики О. Мандельштама, впоследствии лишь с очень большим выбором распространяясь на творчество и других поэтов²⁰. И дело здесь не только в том, что исследователи находились под осознанным или неосознанным гипнозом мнений Ахматовой или Н.Я. Мандельштам²¹, а в особенностях построения текстов у тех авторов, которые были отнесены к представителям «русской семантической поэтики»²².

Ограничителями здесь должны, с нашей точки зрения, служить как некие внутренние, если угодно — нравственные, ориентиры (и потому вряд ли можно включить в круг явлений, определяемых «русской семантической поэтикой», поэтическое творчество М. Кузмина, сколь бы ни напоминало оно внешне ахматовское или мандельштамовское), так и свойства самой поэтики. Далеко не для всех поэтов память о культурной традиции разворачивается в сколько-нибудь связный текст. И уж если это относится к авторам почти классическим, то тем более очевидно, что литературная современность дает подобных примеров гораздо больше.

И потому рядом с Т. Кибировым или С. Гандлевским, поразному, но с одинаковым напряжением вслушивающимися в отзывы своим голосам, есть масса поэтов, для которых воспоминания о целых культурных пластах не являются сколько-нибудь существенными. Особенно, конечно, относится сказанное к авторам песен, поскольку по самой природе этого жанра в них актуализируются в первую очередь внешние смыслы (то, что лежит на поверхности), потом — аллюзии, и лишь у очень немногих поэтическое слово приобретает особую смысловую наполненность, пробуждая у слушателей не только моментальную радость узнавания, но и более глубокие ассоциации, вызываемые восприятием текста на фоне других и в соотношении с ними.

Особенно характерно «внеценностное» отношение к культуре у авторов рок-поэзии, где слово принципиально однопланово и лишь иногда намекает на какие-то общеизвестные культурные реалии или использует слова, пришедшие из прежнего опыта литературы, — и в книге Е.А. Козицкой это мастерски показано при разборе одной из песен М. Науменко²³. Однако для авторов, связанных с иной традицией (и прежде всего с традицией авторской песни), насыщенность смыслами вполне может быть гораздо большей. Говорим это без желания кого-то попрекнуть, — то ли Летова с Гребенщиковым примитивностью, то ли Окуджаву с Галичем чрезмерной интеллектуальностью. Перед нами принципиально различные виды искусства, к которым просто не могут быть приложены одни и те же критерии, и что хорошо в одном, может совершенно не восприниматься в другом. Но отделять эти типы стихотворчества друг от друга совершенно необходимо, иначе мы окажемся не в состоянии сколько-нибудь адекватно понять того или иного сочинителя.

При этом необходимо так же отчетливо сознавать, что тот тип отношения к семантике слова, о котором мы вели речь, далеко не всегда приводит к безоговорочным удачам. Так, на наш взгляд, получилось и со стихотворением Окуджавы, с которого мы начали этот разговор. Мало того, что оно прошло почти незамеченным в общественном сознании, оно еще и не было понято хотя бы в первом приближении. Смеем предположить, что Окуджава сам это ощутил. Об этом, как нам кажется, свидетельствует обращение его к той же самой метрической форме в стихотворении-песне, нередко воспринимаемом как поэтическое завещание. Напомним его текст:

Отъезд

Владимиру Спивакову

С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга.
Бричка вместительна. Лошади в масть.
Жизнь моя, как перезревшее яблоко,
тянется к теплой земле припасть.

Ну а попутчик мой, этот молоденький,
радостных слез не стирает с лица.
Что ему думать про век свой коротенький?
Он лишь про музыку, чтоб до конца.

Времени не остается на проводы...
Да неужели уже не нужны
слезы, что были недаром ведь пролиты,
крылья, что были не зря ведь даны?

Ну а попутчик мой ручкою нервной
машет и машет фортуны своей,
нотку одну лишь нащупает верную
и заливается, как соловей.

Руки мои на коленях покоятся,
вздых безнадёжный густеет в груди:
там, за спиной, — «До свиданья, околица!» —
И ничего, ничего впереди.

Ну а попутчик мой, божеской выпечки,
не покладая стараний своих,
то он на флейточке, то он на скрипочке,
то на валторне поет за двоих²⁴.

Как нетрудно заметить, и здесь Окуджава обращается к своим же прежним песням: «Моцарт на старенькой скрипке играет...» (а вдобавок еще: «Музыкант играл на скрипке...», где есть и «...я по небу летел» в параллель «крыльям, что были не зря ведь даны»). Это, конечно, главный лейтмотив, но он поддерживается и другими ассоциациями. Та же «Песенка о Моцарте» откликнется в последней строфе: «Не покладая стараний своих» — явный парафраз «не оставляйте стараний, маэстро». И вообще вся последняя строфа (точнее, три последние ее строчки) окликает многие более ранние песни Окуджавы. «Флейточка», безусловно, связана и с «Чудесным

вальсом» («Музыкант приник губами к флейте»), и со «Старым флейтистом» («Идут дожди, и лето тает...»), и с флейтистом из «Песенки о ночной Москве», который «как юный князь, изящен», и с «флейты голосом нервным» из «Батального полотна».

Особый вопрос с валторной. На первый взгляд кажется, что она восходит к:

В городском саду — флейты да валторны.
Капельмейстеру хочется взлететь²⁵.

Однако стоит обратить внимание, что в первоначальном печатном варианте «Отъезда» это слово звучало в гораздо более редкостном варианте: «...то на вальдхорне...»²⁶ Как кажется, это свидетельствует о том, что для Окуджавы существеннее было назвать не конкретный музыкальный инструмент, а некий из разряда медных духовых, то есть нечто, напоминающее о столь частой прежде трубе. Напомним, где у него встречается труба и трубачи: «Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет, когда трубу к губам приблизит...», «когда трубач над Краковом возносится с трубою...», «...я слышу, выводит мелодию какой-то грядущий трубач», «когда внезапно возникает еще неясный голос труб...», «заезжий музыкант целуется с трубою...» (и это лишь часть — но из самых знаменитых песен). И вместе с тем «труба» для Окуджавы — не только символ чего-то возвышенного и возвышающего. В другой своей ипостаси она превращается в трубы военные: «Ах, трубы медные гремят...», а значит — может быть спародировано: «Громко в картонные трубы трубя, словно на подвиг, спешили»²⁷. Валторна же, напоминая о трубе, таких сложных ассоциаций не несет и потому может служить заменой.

И дальше, дальше... «До свиданья, околица!» — очень ведь напоминает уже звучавшее: «До свидания, мальчики!»²⁸, «лошади в масть» кажутся парафразом «Батального полотна»: «Серая кобыла с карими глазами, с челкой вороною...». Наверняка можно найти и еще какие-то ассоциации.

Казалось бы, избран очень схожий метод создания стиха, но при всей внешней похожести он очень отличен от предыдущего. Дело в том, что разграничения внешней и внутренней темы, как в ранее разобранном, здесь нет. Тема «Отъезда» едина, и развитие ее лишь влечет за собою более сложную и разветвленную структуру, чем прежде, но не выявляет внутренних противоречий. Потому-то с таким обо-

странным чувством прощания навек и воспринимается эта песня, большинством слушателей наверняка понимаемая как последняя нота и последнее слово композитора и поэта.

P.S. В июне 2001 года во время странного действа «...И все поют стихи Булата» интересное нас стихотворение было исполнено Ларисой Герштейн на собственный мотив как сочиненное и тут же ею напетое с одобрения поэта во время его визита в Израиль осенью 1992 года, что решает вопрос о датировке²⁹. Вместе с тем отметим, что в ее исполнении стихотворение прозвучало как проникновенный и патетический гимн израильскому народу, а это, как мы стремились показать, совершенно искажает его смысл. Вообще доминирующей тенденцией всего этого представления было стремление показать Окуджаву как автора духоподъемных сочинений, от песен протеста до национальных гимнов, иногда перемежаемых жестокими романсами. Думается, в таком контексте разговор о соотношении авторской песни с рок- и поп-культурой нечаянно для сочинителя данной статьи оказался в высшей степени актуальным.

ВЫСОЦКИЙ — ГАЛИЧ — ПУШКИН, ДАЛЕЕ ВЕЗДЕ

Среди стихотворений В. Высоцкого, не предназначавшихся для пения (или мелодия которых неизвестна), есть одно, написанное в 1979 году¹, на которое уже было обращено внимание исследователей. А.В. Кулагин в статье «Бесы и Моцарт: Пушкинские мотивы в поздней лирике поэта» довольно подробно разбирал, как в нем отражаются знаменитые пушкинские «Бесы»². Полагая, что разбор этот вполне убедителен, мы тем не менее постараемся показать, что только параллелями с прославленным пушкинским стихотворением дело отнюдь не исчерпывается.

Напомним текст:

Слева бесы, справа бесы.
Нет, по новой мне налей!
Эти — с нар, а те — из кресел, —
Не поймешь, какие злей.

И куда, в какие дали,
На какой еще маршрут
Нас с тобою эти врази
По этапу поведут?

Ну, а нам что остается?
Дескать, горе не беда?
Пей, дружище, если пьется, —
Все — пустыми невода.

Что искать нам в этой жизни?
Править к пристани какой?
Ну-ка, солнце, ярче брызни!
Со святыми упокой...³

Нам представляется, что стихотворение это является вполне осознанной репликой в диалоге Высоцкого с Александром Галичем, ведшемся долгое время, но здесь получившем вполне законченный характер.

Это становится очевидным, если мы обратим внимание, что первая строфа стихотворения Высоцкого словно собрана из отдельных строк и выражений песни Галича «Желание славы». Так, «Слева бесы, справа бесы» окликает трижды звучащую у Галича строку: «Справа койка у стены, слева койка»⁴, и на этих койках располагаются люди, один из которых — «с нар», то есть «бывший “номер такой-то”» (с. 201), а второй если и не вполне «из кресел», то наверняка постепенно до этих кресел добравшийся — вертухай.

Вторая строка Высоцкого является контаминацией двух строк Галича: «Вы налейте по первой» (с. 200) и «Мы по новой наполним» (с. 201). Наконец, последняя строка первой строфы окликает галичевское двустиишие: «Где истцы, а где ответчики — нынче сразу не поймешь» (с. 202).

Ориентацию второй строфы Высоцкого уже определил А.В. Кулагин, высказав предположение, что она вторит строфе Галича из «Главы, написанной в сильном подпитии» из «Поэмы о бегунах на дальнюю дистанцию»:

И наврет он такие враки,
И такой наплетет рассказ,
Что не раз тот рассказ в бараке
Вы помянете в горький час.
(С. 290)

Кстати сказать, некорректное ударение Высоцкого «враА-ли» вместо необходимого «вралИ» слишком уж напоминает «враки» Галича, чтобы быть оставлено в небрежении.

Третью строфу оставим пока без комментария, пообещав к ней вернуться, но в последней снова найдем массу галичевских ассоциаций. «Править к пристани какой» формулирует тему песни «Виновники найдены» с почти прямой цитатой из нее: «Не снимает радист наушники, / А корабль подплывает к пристани...» (с. 119). Введение строки из популярной физкультурной песни — неоднократно опробованный Галичем прием, когда самые мерзостные советские песни цитируются в тексте не только словесно, но и интонационно, а в исполнении и мелодически. Так, в «Вот пришли и ко мне седины...» таких песен сразу две — менее заметная именно потому, что отсутствует мелодическое цитирование, «Нас не трогай, и мы не тронем» (с. 194), и значительно более очевидная за счет паузы и выделенного намеком на мелодию — «Я другой такой страны не знаю» (с. 195). В «Плясовой» так же — паузой и мелодической реминисценцией — выделяется «О Сталине мудром, родном и любимом» (с. 256).

Наконец, самый острый пример (впрочем, из не самой удачной песни Галича «Канарейка» или «Кто безгласных заводит рыбок...»), даже не попавший по вполне очевидной причине в недавние российские книги, — «Союз нерушимый республик свободных», который включен в авторский текст в переработанном для свободной печати варианте этой песни:

Упражнения для правой и левой руки (1)

3. Для обеих рук

Виваче

Кто безгласных разводит рыбок,
Кто — скупец — бережет копейку,
А я поеду на птичий рынок
И куплю себе канарейку.

Все полста отвалю, не гривну,
Привезу ее, кроху, на дом.
Обучу канарейку гимну,
Благо слов никаких не надо!
Соловей, соловей, пташечка,
Канареечка жалобно свистит:
— Союз нерушимый республик свободных...⁵

Наконец, последняя строка Высоцкого слишком напоминает рефрен «Заклинания»: «Помилуй мя, Господи, помилуй мя!» (с. 73).

Любое из этих совпадений, конечно, может быть оспорено, но вместе они, как кажется, создают вполне убедительную картину, которая может быть дополнена и другими параллелями. Так, например, вторая строфа Высоцкого в известной мере параллельна строфе из того же «Заклинания»:

И в гостинице странную, страшную
Намечтал он спросонья мечту —
Будто Черное море под стражею
По этапу пригнали в Инту.

(С. 74)

Ряд словесных, ритмических и ситуационных параллелей обнаруживается между совершенно серьезным стихотворением Высоцкого и сатирической «Жуткой историей, подслушанной мной в привокзальном шалмане» (название имеет варианты, приводим его в том виде, в каком оно запомнилось с пленок) Галича, также написанной четырехстопным хореем, где весь

рассказ идет под выпивку, как в настоящем, так и в воссоздаваемом прошлом, где «голубели невода», только у Галича они невероятно полные, а у Высоцкого — пустые; где обращаются к соседу почти как «Пей, дружище, если пьется» — «Выпей, скушай бутерброд» или «И пошло тут, братцы-други»; где упоминаются «Пушкина стихи» с пренебрежительным «что нам» (а у Высоцкого, напомним, трагически-мрачные пушкинские «Бесы» находятся в актуализованном подтексте). Строчки Высоцкого: «Ну, а нам что остается? / Дескать, горе не беда?» — говорят о том же, о чем начало последней строфы Галича: «Мне теперь одна дорога, / Мне другого нет пути». Ну и, наконец, нелишне будет вспомнить строки Галича: «Ну, а дальше — наваждение, / Вроде вдруг попутал бес» (все цитаты — со с. 374—377), тот самый бес, с которого начинается стихотворение Высоцкого.

Признаемся, что только что приведенная аналогия, конечно, принадлежит к числу сугубо гипотетических. Но вот «Желание славы», «Фантазия на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона» и «Глава, написанная в сильном подпитии» являются несомненным и прямым подтекстом стихотворения Высоцкого, но на уровне уже не словесном, а содержательном. Наиболее прост случай с главой из поэмы, где страстное (особенно страстное своим контрастом с бытовой картинкой и иронией) отвержение «того, кто скажет: “Я знаю, как надо!”» поясняет вторую и третью строфы Высоцкого, — а если взглянуть наоборот, то следует сказать, что Высоцкий концентрирует в 8 строчках тот смысл, который Галич распространяет на 64 стиха. Конечно, здесь слово «смысл» употреблено в школьном значении, вернее было бы сказать что-нибудь вроде «идея», если бы это слово не было так обужено и унижено традиционной теорией литературы.

«Фантазия на русские темы...» дает Высоцкому повод по своему обрисовать подробно и тщательно развернутый Галичем конфликт двух историй страны, — увиденной теми, что «с нар», и теми, что «из кресел». Намеренно не будем разворачивать параллель.

О «Желании славы» мы уже говорили выше — но и там также идет речь не только о столкновении двух типажей, но и о значительно более существенном. И тут, пожалуй, пора сказать, что все три названные нами песни Галича сложены в особом жанре, который именно он создал и первым опробовал, не найдя многочисленных подражателей. Мы имеем в виду жанр, условно говоря, «полифонической» (отнюдь,

конечно, не в бахтинском смысле!) песни, где параллельно идет сразу несколько сюжетов: в «Главе...» — автоироническое описание, патетическое историософское суждение и бытовая зарисовка; в «Фантазии...» — жизнь человека в двух временах, данных «неслиянно и нераздельно», да еще повествование это осложнено постоянным присутствием «лягавого», «вертухаева семени», того человека, которому досталось место «в креслах» за счет убитых цингой, голодом и уральскими морозами. Но самая сложная структура — в «Желании славы», где идут сразу четыре ритмико-интонационных линии. Обозначим их началом каждой: «Непричастный к искусству, / Не допущенный в храм...», «Как живете, караси?», «...Заходите, люди добрые, / (Боже правый, помоги!)...» и «Справа койка у стены, слева койка...» (с. 200—204). При этом почти каждая тема обладает сложной семантической структурой. Единственное исключение — рефрен про «карасей», который позволим себе несколько расшифровать. Почти наверняка он заимствован Галичем из повести В. Катаева «Трава забвения», ныне почти забытой, а при выходе сенсационной:

«Затем он <Маяковский> спросил традиционное:

— Как живете, караси?

— Ничего себе, мерси, — ответил я столь же традиционно.

Это было двестише из моей уже давно изданной книжечки под названием «Радиожираф», которое понравилось Маяковскому, и он пустил его в ход, так что в нашей компании, а потом по всей Москве оно сделалось как бы шуточным военным паролем.

Он вообще часто подхватывал чью-нибудь крылатую фразу и в течение долгого времени не расставался с ней, повторяя на все лады, так что иногда создавалось впечатление, что это придумал он сам⁶.

Эта цитата объясняет, как кажется, и варьирование рефрена, добавляя в песню оттенок «антипосвятительности». Строчки: «— Как стучите, караси? / — Хорошо стучим, мерси!», похоже, намекают на дурную славу автора двестишия.

Возвращаясь собственно к песне Галича, напомним, как устроен смысл каждой из этих линий. В первой с начала и до конца ведется тема автора, в которой переплетаются «легкая слава и привычная боль», нестерпимый стыд за выставленное на позор собственное искусство — и отчаянное: «А пропадай все пропадом!» И к концу этой линии подступает немота («голос глохнет, как в вате»), вполне приемлемая компания превращается в сборище «незнакомых рож», а попыт-

ка пробиться сквозь «пьяную тоску» оборачивается трагическим непониманием: судя по репликам окружающих (что немаловажно — соблюдающих приличия), никто даже близко не подходит к пониманию смысла прозвучавшей песни, она сводится к полупохабщине.

Вторая линия выносит на передний план именно тему гостей, слушателей. «Пьяной дурости хамёж» обнажает истинную их суть: они ничем не отличаются от «мордатой вохры», от «вертухаев», и вечный стукач за стенкою — плоть от плоти этой вроде бы приличной публики:

Где истцы, а где ответчики —
Нынче сразу не поймешь.
Все подряд истцами кажутся,
Всех карал единый Бог,
Все одной зеленкой мажутся —
Кто от пуль, а кто от блох...

Наконец, текст в тексте, исполняемая автором песня, обнажает корни этого неразрешимого конфликта: там, «в Вятке», было очевидно, «где истцы, а где ответчики», и для поколения, уходящего из жизни, даже в последнее мгновение перед смертью эта разница не стирается. Для поколения же детей разницы не существует, сыну «бывшего номера такой-то» и дочке «вертухая» вполне естественно уходить из больницы вместе. Но эта почти идиллическая картинка оказывается в резком противоречии с темами двух других линий, примирение оказывается мнимым, и выхода из трагической расколотости страны на два лагеря — кто сажал и кого сажали — тот автор, которому принадлежит вся песня⁷, не видит. Все продолжается, как было всегда.

Эти линии у Галича перебивают друг друга, потому смысл, возникающий на их пересечении, не может быть сведен к какому-то единому знаменателю. Слушателя словно протаскивают через пространства (от вечного — Русь, Меря и Чудь, через лагерную Вятку, к современным больницы и полуподпольному застолю) и времена (от сиюминутности к недавнему прошлому в больнице — и в лагерные воспоминания), причем координаты все время меняются, а с ними постоянно меняются вот-вот готовые сложиться оценки слушателей. Эта симфоническая структура не утрачивается даже при многократном прослушивании песни или чтении ее текста, поскольку слишком сложна общая смысловая структура песни, чтобы быть воспринятой однопланово.

Высоцкий в принципе тоже часто тяготеет к длинным, даже не укладывающимся в рамки одного текста песням. Вспомним «Два письма», «Две песни об одном воздушном бое», «Честь шахматной короны», «Очи черные», триптих «Ошибка вышла», «Никакой ошибки» и «История болезни», «Охота на волков» и «Конец охоты на волков». Однако здесь он словно нарочито пытается уместить оттенки галичевского смысла в одно небольшое стихотворение, стараясь, как кажется, еще и проникнуть в то, что у Галича осталось лишь намеком.

Так, если говорить о пушкинском слое у Высоцкого, недостаточно, судя по всему, ограничиться только подтекстом из «Бесов». Общая ориентация его на «Желание славы» должна была заставить обратить внимание на то, что заглавие это заимствовано Галичем у Пушкина, из стихотворения 1825 года.

Трудно с полной определенностью сказать, имел ли Галич, называя свое стихотворение пушкинским заглавием, какие-либо намерения, помимо горько иронических оборотов. Но хотелось бы обратить внимание, что у Пушкина есть строки, словно подсвечивающие переживания автора-героя у Галича:

И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилося вдруг... Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией застигнутый в пустыне,
И все передо мной затмилось!..⁸

Именно это проявление достаточно хорошо известного «пушкинизма» Галича (о котором Высоцкий вполне мог знать из «Генеральной репетиции») в интересующем нас стихотворении отражения не нашло, зато нашло другое. В 1973 году⁹ Галич пишет стихотворение «Опыт прощанья»:

Корабль готовится в отплытие,
Но плыть на нем —
Сойти с ума.
Его оснастку, как наитие,
Разрушат первые шторма.
И равнодушно ветры жаркие,
Не оценив его дебют,
Когда-нибудь остатки жалкие
К чужому берегу прибьют!

Но вновь гуляют кружки пенные,
И храбро пьют
За край земли!
И корабельщики степенные
В дорогу ладят корабли.

...Вот он стоит,
Красавец писанный!
Готовый вновь нести свой крест.
Уже и названный,
И призванный,
Внесенный в Ллойдовский реестр.

И я — с причала — полон нежности,
Машу рукою кораблю.
Позорным страхом безнадежности
Я путь его не оскорблю.

Пусть он услышит громы вечные,
Пусть он узнает
Счастье — быть.
И все шепчу я строки вещие:
— Плыдем...
Плыдем!
Куда ж нам плыть?!

Последние две строчки безошибочно открыто цитируют
«строки вещие»:

XI

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут.
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге.
Но чу — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны:
Громада двинулась и рассекает волны.

XII

Плывет. Куда ж нам плыть?

.
.¹⁰

В свете новых разысканий о датировках интересующих нас текстов Высоцкого и Галича трудно решительно предположить, чтобы строка Высоцкого «Править к пристани какой?» восходила к Пушкину через Галича, но совпадение в ассоциациях двух авторов не может быть упущено из виду. Обретая пушкинский подтекст, вопрос Высоцкого становится гораздо более значительным, чем был бы без него, оттого и трагическая ирония становится многомерной. Конечно, и сами по себе тревожные вопросы, на которые дается сперва бессмысленно оптимистический ответ из советской песни, а потом сразу, безо всякого перехода, — начало чина панихиды, выглядят знаменательно, но повторение в них вечного вопроса русской поэзии вводит стихи еще и в контекст вечной культуры.

Казалось бы, уже отмеченных параллелей, подтекстов, аллюзий, парафраз и т.п. вполне достаточно для краткого стихотворения. Однако чтение на фоне русской поэзии, заведомо Высоцкому известной, заставляет задуматься и о других. Так, последняя строка стихотворения оказывается полностью совпадающей не только с богослужебным текстом, но и с самой последней строкой поэмы Маяковского «Человек»:

Последнее

Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими!
Небо какое теперь?
Звезде какой?
Тысячью церквей
подо мной
затянул
и тянет мир:
«Со святыми упокой!»¹¹

Поэзия Маяковского для Высоцкого была чрезвычайно важна, и не только в связи с тем, что он играл одного из Маяковских в спектакле «Послушайте!», но и вообще творчество его было весьма ориентировано на «левую» поэзию 1910—1920-х годов, в том числе и на творчество Маяковского. Здесь, как кажется, заимствованная из богослужебного текста строка Маяковского, повторенная Высоцким, должна играть ту же самую роль, что и у предшественника, — опять-таки, как и в случае с Галичем, конденсируя в мимолетной,

хоть и весьма важной, реплике общее впечатление, общий итог всей сложной по структуре поэмы.

Напомним, что вся она построена как «дней моих тысячелистое Евангелие» со множеством цитат из подлинных Евангелий, из церковных служб, да и словесная структура ее также ориентирована на решительное столкновение двух лексических слоев — предельно обывовленного, с точными географическими координатами и именами знакомых, и предельно возвышенного за счет ориентации на библейский стиль. И здесь пришла пора вспомнить обещанный в начале статьи ключ к третьей строфе стихотворения Высоцкого. Последняя строка ее («Все — пустыми невода»), как кажется, адекватно может быть понята только на фоне евангельских пассажей. В первую очередь это одна из притч: «Еще подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, Который, когда наполнился, вытащили на берег и севши хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон. Так будет при кончине века: изыдут Ангелы и отделият злых из среды праведных И ввергнут их в печь огненную: там будет плач и скрежет зубов» (Мф.: 13. 47—50).

Не будем специально цитировать начало этой главы, где Иисус объясняет, почему он говорит притчами, напомним только Его слова: «...огрубело сердце людей сих, и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули...» (Мф.: 13. 15). Потому-то в стихах Высоцкого невода пустые: нет среди его современников тех, кто бы мог слышать и разуметь. И в то же время, как кажется, можно в этих же словах услышать слабую надежду, если вспомнить другой текст того же Евангелия: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея брата его, закидывавших сети в море: ибо они были рыболовы. И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (Мф.: 4, 18—19). А апостол Андрей издавна считается святым покровителем Руси, и тем самым безнадежная по виду стихотворная строка приобретает дополнительное внутреннее измерение, в ней речь идет уже не только о современности, но и обо всем апостольском служении, о роли христианства в истории России и пр.

Высоцкий выводит третьей и четвертой строфами свое стихотворение в пространство вечности, где приметы советчины должны быть переосмыслены. Мы не беремся говорить о том, был ли поэт верующим человеком и «христианским поэтом» в том довольно убогом смысле, какой обычно в эти слова вкладывается. Но несомненно, что измерение Вечной

книги для него значило чрезвычайно много, и именно потому оно входит неотъемлемой составной частью в текст о судьбе России.

Но, пожалуй, не менее важна и еще одна ассоциация, также протягивающая связующие нити между Высоцким, Галичем и русской культурой.

Все к тому же «Желанию славы» Галич поставил эпиграфом две строки¹² из стихотворения Блока «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»:

Чудь начудила да Меря намерила
Гатей, дорог да столбов верстовых...

Напомним, что стихотворение это (не раз потом откликающееся в самом тексте песни Галича) у Блока занимает почти в точности центральное положение в цикле «Родина», и его настроение тем самым приобретает особо выделенное значение в структуре цикла. Напомним только его начало:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Знала ли что? Или в Бога ты верила?
Что там услышишь из песен твоих?
Чудь начудила да Меря намерила
Гатей, дорог да столбов верстовых...
.....
Что же маячишь ты, сонное марево?
Вольным играешься духом моим?¹³

Вряд ли стоит объяснять, почему Галичу в его стихотворении, посвященном судьбам советской России, было важно опереться именно на подобные настроения Блока, являющиеся важнейшей составной частью того облика России, который виделся его глазам. «Тьма», «черная мгла», «сонное марево», бесконечные вопросы, на которые нет прямых ответов, — все это находит отклик у Галича.

Довольно очевидно, что и на творчество Высоцкого этот блоковский цикл оказал значительное влияние. Об этом свидетельствует то, что в замечательном, одном из лучших его стихотворений находим прямую цитату:

Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас¹⁴, —

это прямой рефлекс Блока, и не только знаменитой формулы:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего¹⁵, —

но еще и названия статьи — «Безвременье».

В занимающем нас в первую очередь стихотворении Высоцкий тоже не обошел Блока, только вместо «Русь моя, жизнь моя...» обратился к последнему стихотворению Блока.

«Пушкинскому Дому», как и стихотворение Высоцкого, написано 4-стопным хореем с регулярным чередованием мужских и женских рифм. Размер этот принадлежит к числу чрезвычайно употребительных в русской поэзии, но и у Блока, и у Высоцкого происходит характерный сдвиг в соотношении метра и семантики. Понимая и разделяя все опасения М.Л. Гаспарова¹⁶, все же рискнем предположить, что и для Блока, и для Высоцкого (по разным, конечно, причинам) доминантой этого размера была тематика «простонародная», с уклоном к эпичности (условно говоря, Некрасов для Блока и Твардовский для Высоцкого), и действенным обращением к этому хорею могло сделать явственное для читателей отрешение от традиционного. И Блок и Высоцкий обращаются за помощью к Пушкину, к его размеру, так тесно связанному с двумя темами: «Линией соприкосновения этих двух струй становятся стихотворения о зиме и дороге: с одной стороны, это реалии русской жизни, с другой — знаки мрачности и неуверенности»¹⁷. Именно из этого ряда — «Бесы», столь важные для Высоцкого. Но двойственность настроения и отношения к происходящему пронизывает и стихотворение Блока, связанное с текстом Высоцкого несчастным словом «дали» во множественном числе:

Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.

Пропускали дней гнетущих
Кратковременный обман,

Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман.

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!¹⁸

Вряд ли можно сомневаться, что воспитанный в традициях Театра на Таганке читать стихи не традиционно, пошкольному, а выявляя в них прежде всего драматический и даже трагический смысл, Высоцкий чувствовал его и в блоковском стихотворении, точно зафиксировавшем момент разочарования в грезившихся «пламенных даях»¹⁹, не смену которым у Высоцкого приходят те дали, куда ведут по этапу.

Блоковское отношение к России, таким образом, у Высоцкого принимает характер гораздо более мрачный и пессимистический, дали оборачиваются историческим тупиком, где даже надежды на «тайную свободу» не существует, — вместо нее бал правит бесовство.

Однако в завершение всего этого разговора о стихотворении Высоцкого мы вынуждены сказать о том, что оно нам вовсе не представляется удачным, несмотря на все выявленные ассоциации и вписанность в русскую поэтическую культуру. Попытка переиграть Галича на его же поле успехом, с нашей точки зрения, не увенчалась.

Связано это с тем, что Высоцкий оказался перед необходимостью не только лучше использовать уже найденные средства воздействия на читателя (слушателя), но еще и переместить эти средства в другую жанровую систему: те песни Галича, на которые он ориентировался, относятся к особому роду (о котором мы писали выше), что позволяло сочинителю чувствовать себя относительно свободным в обращении с материалом. В длительных, «поэмо-балладных» песнях у воспринимающего было время привыкнуть к законам построения текста. На пространстве 16 коротких строк Высоцкого это осуществить невозможно, читателя все время бросает из стороны в сторону, и почувствовать при этом даже очень известные и подробно разработанные русской поэзией темы оказывалось весьма сложным: об этом свидетельствует прежде всего непрочитанность этого стихотворения в истинной сложности поэтических ассоциаций даже весьма опытными читателями.

И, конечно, очень существенно отсутствие настоящего контекста. Об этом стоило бы поговорить подробнее, здесь

же отметим только, что творчество Высоцкого подавляющим большинством реципиентов воспринимается как не требующее особой интеллектуальной подготовки, почитается аксиомой, что он поет про что-то, понятное всем и доступное с первого, самого поверхностного взгляда. В такой презумпции есть и правда, и неправда.

Действительно, подавляющее большинство песен Высоцкого можно оценить, не проникая вглубь их поэтической структуры. «Зарисовки», жанровые песни, обыгрывания классических сюжетов (сказочных, например, или «про любовь в разные эпохи»), значительное количество балладных песен, даже аллегории, вроде «Козла отпущения» или «Чужой колеи», воспринимаются одним духом, не требуя особого размышления. Мы бы даже сказали, не претендуя здесь на безошибочность, что и большинство его песен «поэтических», рассчитанно красивых, таких, как «Мне каждый вечер зажигает встречи...», «Дом хрустальный», «Баллада о любви», «Песня о двух погибших лебедях» и многие другие, тоже относятся к этому разряду. Это не значит, что они дурны, вовсе нет. Песня по самой своей природе рассчитывает на мгновенное восприятие, на невозможность вернуться хоть немного назад, на соединение поэтического слова, мелодии, интонации с человеческой индивидуальностью исполнителя (а у блестящего актера Высоцкого эта сторона была необыкновенно сильна) и потому вовсе не обязана в каждом конкретном случае быть поэтическим шедевром, требующим серьезного вживания именно в поэтическую структуру.

И очень часто в тех случаях, когда Высоцкий выходит за границы, знакомые и приятные большинству его слушателей, его перестают воспринимать так, как он рассчитывал.

Попробуем поставить рядом несколько песен из разряда лучших в его наследии — скажем, с одной стороны, «Баньку по-белому», «Коней привередливых» и «Черные бушлаты», а с другой — «Райские яблоки», «Коллекцию насекомых» и «Случай на таможне», и сразу будет очевидно: в первом случае перед нами песни, теснейшим образом привязанные к уникальной личности, вне исполнения Высоцкого они не существуют и существовать не могут, тогда как вторые могут быть от нее отделены и сделаны достоянием всех. Это заключено прежде всего в особенностях художественной структуры: если в первом случае она раскрывается с первых же строк и далее лишь последовательно развивается, то во втором — автор заставляет слушателя двигаться вместе с движением его поэтической мысли. Намеченные с самого начала

ассоциации стремительно преображаются, изобразительная система меняется по ходу песни (смерть — скачка — рай — зона — повторная смерть, оборачивающаяся воскресением, в «Райских яблоках» влекут за собой всякий раз новые изобразительные средства), соответственно смысл многократно умножается, обретает динамичность и уже не может быть воспринят как нечто статическое.

Меж тем для подавляющего большинства исследователей, занимающихся творчеством Высоцкого²⁰, не существует разницы между различными типами его стихотворений и песен, они рассматриваются как единый текст, что, нам кажется, не соответствует действительности. А потому должны быть различными и исследовательские подходы как в рамках чистого литературоведения, так и комплексного изучения творчества Высоцкого. Но следует иметь в виду, что принадлежность стихотворения или песни к той или иной группе вовсе не означает автоматического причисления их к числу шедевров или неудач.

Те четыре строфы, которые мы подвергли аналитическому расчленению, демонстрируют скорее потенции второго типа стихов и песен Высоцкого, чем безупречную их реализацию. И мы ясно отдаем себе в этом отчет.

III

**Ерофеев,
Бродский,
Кибилов**

«МОСКВА—ПЕТУШКИ»: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И АКТУАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Изучение всевозможных подтекстов, реминисценций, случайных откликов и тому подобного в тексте поэмы «Москва—Петушки» имеет уже достаточно давнюю традицию, что, без сомнения, обусловлено самой природой интересующего нас произведения. Оно рассчитанно провоцировало читателей ощущать эти подтексты и на основании этого строить свое отношение к тексту. При этом чаще всего молчаливо предполагалось, а то и откровенно декларировалось, что перед нами тот постмодернизм советского разлива, который жонглирует цитатами как готовыми формулами, складывающимися в занимательный коллаж.

В связи с этим особое внимание привлекали цитаты «официальные» — штампы советской пропаганды, Горький, Маяковский, классики марксизма, звучавшие по радио песни и романсы, школьный извод литературы XIX века и т.п. Этот пласт, как кажется, именно и создавал у рядового читателя впечатление сквозной интертекстуальности поэмы, а следовательно, и ее постмодернистской природы. Вот лишь одно мнение исследователя из множества подобных: «Ерофеев добивается антисимулятивного эффекта парадоксальным путем — соединяя фрагменты очень далеких друг от друга культурных систем, он, во-первых, доказывает, что не только язык советской идеологии, но и, допустим, язык русского символизма, как, впрочем, и язык современного социального “дна”, в равной мере создают эффект того, что Бодрийяр называет “гиперреальностью”. <...> Но второй эффект ерофеевского стиля достигается за счет органического взаимодействия этих дискурсивных обломков, нередко в пределах одного абзаца, что создает в итоге парадоксальное восстановление реальности. <...> Высокое снижается не дискредитации ради, а для обретения иной формы существования — иного статуса реальности — в языковых смыслах»¹. При всей терминологической запутанности сказанного ясно, что речь идет о довольно обычном для постмодернизма типе существования текста,

разрушающего все традиционно обладающие ценностью предшествующие стили (типы повествования, способы организации художественного мира и пр.), до которых в состоянии добраться автор, а вслед за этим из обломков складывается новый текст, представляющий «последствие карнавала»², то есть новую художественную реальность, в которой не просто переосмыслены прежние аксиологические координаты, но и создаются иные, заведомо подлежащие в свою очередь последующему разрушению.

Естественно, что в работах, посвященных «академическому» осмыслению поэмы Ерофеева как важнейшего этапа для становления постмодернистской литературы, такое отношение определено с еще большей откровенностью, временами удивительной, вроде следующего утверждения: «...в творчестве самого Ерофеева постмодернистские черты не получили гармонического эстетического воплощения, не достигли высокой степени художественной отточенности, так как писатель только намечал “маршрут пути”, по которому предписывалось следовать дальше»³. То есть, следуя логике автора, будь Венедикт Ерофеев поталантливей и попоследовательней, стал бы он не хуже своего славного однофамильца!

Для нас, однако, несомненно, что Ерофеев является не просто разрушителем, но и созидателем. Уже работы И. Паперно, Б. Гаспарова, Ю. Левина и других с очевидностью продемонстрировали, что раздробленные куски культурной реальности советского времени слагаются в его тексте в нечто уподобляемое евангелию, причем принадлежащему не «крикогубому Заратустре» или человеку аналогичного типа, а сотканному из нитей современной культуры. Очень уместно Ю. Левин вспомнил слова самого Ерофеева: «...все влитое в меня с отроческих лет плескалось внутри меня, как помой, переполняло чрево и душу и просилось вон — оставалось прибечь к самому проверенному из средств: изблевать все это посредством двух пальцев. Одним из этих пальцев стал Новый Завет, другим — российская поэзия...»⁴ Далее, развивая этот ход, Ерофеев пишет о том, как Розанов стал для него временной заменой изbleванному, — но нам представляется, что в плане творческом и Новый Завет, и русская поэзия продолжали для него быть той родиной, которая противопоставлялась удушающему смраду помоев или станционного сортира в Петушках.

На данный момент накоплено уже немало данных о том, что именно в русской поэзии Ерофеев использовал в своей поэме, то насмешливо, то издевательски, то совершенно се-

рьезно. Однако в то же время представляется необходимым, не оставляя поисков, обратиться все-таки и к попыткам некоего синтеза, основанного не на априорно заданных впечатлениях, как то было у первых читателей, а на уже наработанном материале.

Существование весьма значительного ряда аналитических статей и даже отдельно изданных комментариев к поэме «Москва—Петушки»⁵ переводит ее окончательно в ряд произведений классических; об этом уже довольно давно догадывались читатели, но неоспоримым фактом это явление стало только сейчас.

Автор наиболее известного комментария Ю.И. Левин исходит из предположения, что основными литературными источниками этого текста стали «...прежде всего <...> два полюса: 1) Библия (особенно, кроме Нового Завета, Песнь Песней и Псалтирь); 2) пропагандистская советская радио- и газетная публицистика с ее навязшими на зубах агитационными клише, к чему можно присоединить не менее надоевшие хрестоматийные — изучаемые в школе — образцы литературы социалистического реализма плюс расхожие и также взятые на вооружение советской пропагандой цитаты из русской классики <...>. Между этими полюсами такие источники, как: 3) русская поэзия, главным образом по тем временам эзотерическая, от Тютчева до Пастернака и Мандельштама; 4) литература сентиментализма, прежде всего “Сентиментальное путешествие” Л. Стерна и “Путешествие из Петербурга в Москву” А. Радищева; 5) русская проза XIX в. — Н. Гоголь, И. Тургенев и особенно Ф. Достоевский»⁶.

О том же, и отчасти еще более решительно, говорит Ю.И. Левин в своей несколько более ранней статье: «...естественно возникает вопрос об источниках эрудиции Венички <...>. Нетрудно заметить, что основу приведенного списка составляют имена, входящие в школьную программу по литературе и истории <...>. На эту школьную основу наслаивается влияние радио <...>. Наконец, на все это (к радио, конечно, надо добавить и текущую прессу) накладывается достаточно бессистемное “внепрограммное” чтение, круг которого, однако же, имеет свой центр — Св. Писание, и особенно Евангелие»⁷.

На первый взгляд, возразить тут нечего, и все рассуждения автора выглядят крайне убедительными. Однако исследования самого Ю. Левина, и прежде всего статья о связях «Москвы—Петушков» с традицией Достоевского⁸, показывают, что Ерофеев читает русскую и мировую литературу во-

все не по школьной программе, а глубоко и бесконечно ее переживая. Особенно, как кажется, относится это к русской поэзии как прошлого, так и нынешнего века. К сожалению, этой сфере подтекстов Ерофеева в работах Ю.И. Левина уделено менее всего места, тогда как нас она будет интересовать в первую очередь.

Основной тезис, который хотелось бы выдвинуть в самом начале и далее попробовать подтвердить разборами, сводится к тому, что за внешним пародированием общеизвестного (в том числе и сакрального) в «Москве — Петушках» лежит система гораздо более незаметных, то мимолетных, то более развернутых, согласий или полемик с несравненно более широким пластом культуры (и, конечно, прежде всего литературы), которые видны не с первого взгляда и поэтому не попадают в поле зрения читателя, знающего лишь (условно говоря) школьную программу; но тем с большим эффектом позволяют они развернуть ту «потенциальную культурную парадигму» всей поэмы, которая выстраивает глобальный фон повествования. Именно о таких пересечениях, обнаруженных при чтении поэмы Ерофеева «на фоне» русской поэзии, и пойдет речь в первой части нашей статьи.

1

Прежде всего это касается самого способа организации повествования, который, как и подчеркнуто подзаголовком «поэма», отличается от обычного прозаического сразу по многим параметрам. Среди них едва ли не первое место занимает ориентация на русскую поэзию прежде всего (но также и на классическую зарубежную, вошедшую в сознание русского читателя как интимно своя) не только как на источник отдельных образов и словесных формул, но и как на образец целостного воспроизведения реального мира, преобразуемого в мир художественный⁹. Как нам представляется, по крайней мере дважды Ерофеев строит отдельные фрагменты своего повествования как полное подобие (и на словесном, и на композиционном, и на образном, и даже на смысловом уровнях) стихотворениям двух неофициальных для того времени классиков русской поэзии.

Ю. Левин уже описал то, что было им названо «цитирование ситуации»¹⁰. Он же проницательно обнаруживает перевернутую ситуацию «Баллады» Вл. Ходасевича там, где Веничка во Франции обращается к двум прохожим. Но, как кажется, этим Ерофеев не ограничивается.

Первый из обнаруженных нами примеров — главы «Москва. Площадь Курского вокзала» и «Москва. Ресторан Курского вокзала», где описано, как похмельный и ослабевший телом Веничка беседует с ангелами небесными, которые посылают его в ресторан, только накануне вечером обильный хересом. Однако сегодня с утра там вместо хереса оказывается лишь вымя и звучащее по радио пение Ивана Козловского. Полагаем, что подтекстом всего этого довольно длинного и уже классического эпизода было стихотворение Владислава Ходасевича «Музыка», открывающее книгу «Тяжелая лира» и тем самым особо выделенное.

Напомним текст Ходасевича в той его части, которая для нас существенно важна:

Всю ночь мела метель, но утро ясно.
Еще воскресная по телу бродит лень,
У Благовещенья на Бережках обедня
Еще не отошла. Я выхожу во двор.
Как мало все: и домик, и дымок,
Завившийся над крышей! Сребророзов
Морозный пар. Столпы его восходят
Из-за холмов под самый купол неба,
Как будто крылья ангелов гигантских.
И маленьким таким вдруг оказался
Дородный мой сосед, Сергей Иванович.

.....
«С праздником, сосед».
«А, здравствуйте!» Я тоже расставляю
Свои дрова. Он — тук! Я — тук! Но вскоре
Надоедает мне колоть, я выпрямляюсь
И говорю: «Постойте-ка минутку,
Как будто музыка?» Сергей Иванович
Перестает работать, голову слегка
Приподымает, ничего не слышит,
Но слушает старательно...

.....
«Мне не слыхать». Но я не унимаюсь:
«Помилуйте, теперь совсем уж ясно.
И музыка идет как будто сверху,
Виолончель... и арфы, может быть...
Вот хорошо играют! Не стучите».
И бедный мой Сергей Иванович снова
Перестает колоть. Он ничего не слышит,
Но мне мешать не хочет и досады

Старается не выказать. Забавно:
Стоит он посреди двора, боясь нарушить
Неслышную симфонию. И жалко
Мне, наконец, становится его.
Я объявляю: «Кончилось!» Мы снова
За топоры беремся. Тук! Тук! Тук!.. А небо
Такое же высокое, и так же
В нем ангелы пернатые сияют¹¹.

Прежде всего, конечно, бросается в глаза явление ангелов протагонисту, хотя и в разных функциях. Но и всю внешнюю обстановку этого явления Ерофеев конструирует по образцу стихотворения Ходасевича. Если там «воскресная по телу бродит лень», то здесь — тяжелое похмелье с изнеможением и тошнотой. Если там морозная зима, то здесь — в противоречии со всем остальным описанием прохладного, но все же явно осеннего дня, — «пидор в коричневой куртке скребет тротуар» (с. 17), то есть действует как дворник зимой, а не осенью, когда тротуар подметают. И там и там — довольно раннее утро. Среди слышащихся герою Ходасевича инструментов — арфа, которой, как правило, в симфоническом оркестре не бывает (но зато вспомним рассказ одного из героев Ерофеева про арфисток Веру Дулову и Ольгу Эрдели). В «Музыке» речь идет о музыке, а в «Москве — Петушках» о пении, которое, однако, постоянно именуется тоже музыкой: «А теперь — только музыка, да и музыка-то с какими-то песьими модуляциями» (с. 39); «А у вас чего — только музыка?» (с. 40).

Само поведение Венички находит аналогию в стихотворении: «Два или три раза я останавливался и застывал на месте» (с. 39) — в параллель стихотворному: «Сергей Иванович Перестает работать... И бедный мой Сергей Иванович снова Перестает колоть...» (отметим, что перерыв в действии у Ходасевича выразительно подчеркнут еще и *enjambement*'ами).

А самое существенное — что Ерофеев перестраивает семантику текста Ходасевича, одновременно комически травестируя его, но в то же время конструируя иную смысловую систему, где экзистенциальному опыту Ходасевича также находится место. В «Музыке» утверждено первенство поэта над обывателем, который оказывается не в состоянии расслышать отчетливо звучащую первому музыку. А состояние героя Ерофеева описано в данный момент так: «Ведь в человеке не одна только физическая сторона; в нем и духовная

сторона есть, и есть — больше того — есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона. Так вот, я каждую минуту ждал, что меня, посреди площади, начнет тошнить со всех трех сторон» (с. 39). Мистический опыт поэта претворяется пока что всего лишь в сверхдуховную тошноту героя, которая, однако, потом, к концу повествования, станет подлинным духовным опытом, «окровавленным горлом», поминаемым в следующем стихотворении «Тяжелой лиры» и заканчивающим всю поэму Ерофеева. Тем самым состояние героя поэмы сопоставляется уже не только с одним изолированным стихотворением Ходасевича, но и со всем сборником «Тяжелая лира», где существеннейшим элементом является мистическое откровение, возникающее среди самой обыденной и прозаической обстановки, под «солнцем в шестнадцать свечей». Более того, этот мистический опыт может конкретизироваться (правда, не в «Тяжелой лире», а в ей предшествующей книге «Путем зерна») во вполне явственных пересечениях с оккультными доктринами разного толка¹². Таким образом, один из центральных эпизодов начала поэмы должен трактоваться не только как безумно смешная сценка, разошедшаяся на бытовые цитаты («вымя есть, а хереса нет», «все голоса у всех певцов одинаково мерзкие, но мерзкие у каждого по-своему» и пр.), но и как явственное пересечение с высокой русской поэтической традицией, где находит отражение подлинный мистический опыт автора.

Эти двум главам «Москвы — Петушков» в общем композиционном построении поэмы соответствуют предшествующие финалу главы «Петушки. Вокзальная площадь» и «Петушки. Садовое кольцо», подтекстом которых, как мы полагаем, является стихотворение О. Мандельштама:

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.
.....
Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?¹³

Здесь есть и прямая цитата, с которой можно начать все «раскручивание» ситуации: «Постучался — и, *вздрагивая от холода*, стал ждать, пока мне отворят» (с. 131). Чуть менее заметно совпадение «Мне хочется *онеметь*» с мотивом Ерофеева: «...смог бы ты разве разомкнуть уста, *от холода* и от горя? Да, от горя и от холода... О, *немота!*...» (с. 130). Но еще более поразительно совпадение всего настроения мандельштамовского стихотворения с упомянутыми главами Ерофеева: «И если я когда-нибудь умру — а я очень скоро умру, я знаю, — умру, так и не приняв этого мира, постигнув его вблизи и издали («Так вот она, настоящая С таинственным миром связь!» — *Н.Б.*), снаружи и изнутри постигнув, но не приняв, — умру, и Он меня спросит: “Хорошо ли было тебе там? Плохо ли тебе было?” — я буду молчать, опущу глаза и буду молчать, и эта немота знакома всем, кто знает исход многодневного и тяжелого похмелья. Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души? и затмение души тоже?» (с. 131). И звезды тоже есть у Ерофеева: «Все ваши путеводные звезды катятся к закату, а если и не катятся, то едва *мерцают*» (с. 132). А длинная булавка звезды, конечно, полный аналог того «громادного шила с деревянной рукояткой» (с. 136), которое вонзает в горло Веничке. И здесь уже нет места травестированию, даже самому высокому и изобретательному. Может быть, это связано, как у многих читателей Мандельштама того времени, с проекцией мученической гибели поэта даже на самые ранние его стихи, а может быть — с чем-либо иным, но вряд ли может быть оспорено.

Композиционное кольцо тем самым замыкается: два стихотворения, принадлежащие классикам официально не признанной в советскую эпоху русской поэзии, определяют настроение, сюжетное построение, словесную организацию и смысловые обертоны ерофеевского текста, причем делается это, конечно, в сложном соотношении с (как сказали бы в начале века) двумя безднами — трагического и комического, вообще определяющими все строение поэмы.

2

Следует отметить, что постоянное обращение Ерофеева и его текста к русской поэзии начала века вообще не должно быть удивительным. Напомним признания автора о том, что привлекало его внимание в поэзии этого времени: «...я знаю слово в слово беззапиночным образом 5 стихотворений Андрея Белого, Ходасевича — 6, Анненского — 7,

Сологуба — 8, Мандельштама — 15, а Саши Черного только 4. Цветаевой — 22, Ахматовой — 24, Брюсова — 25, Блока — 29, Бальмонта — 42, Игоря Северянина — 77 <...> я влюблен во всех этих славных серебряновековых ребятишек, от позднего Фета до раннего Маяковского, решительно во всех» («Саша Черный и другие» — с. 165). И далее в том же тексте явно со знанием дела перечисляются Фет, Маяковский, Клюев, Кузмин, З. Гиппиус, М. Моравская, Н. Оцуп, Вяч. Иванов, Мирра Лохвицкая (процитированная в поэме), Иван Рукавишников...

Приведем еще небольшую цитату из воспоминаний Игоря Авдиева, относящуюся уже к более широкому кругу источников и описывающую рукописную библиотеку поэзии Ерофеева: «Ящик был доверху набит тетрадами и блокнотами. Я взял одну тетрадь, другую... Гекзаметры, ямбы, рондели, газели, хокку, дольки, верлибр, триолеты... Одна тетрадь была переполнена «Сатириконом» <...> В другой тетради — Леконт де Лиль, Франсуа Коппе, Франсуа Претерен, Махтум-Кули, Иоаннес Иоаннисиан, Вагиф, Юсуп, Шабенде, Зелили, Сеид-Назар Сеиди, Кеминэ, Молла-Непес, Тань Сы-тунь, Эдвин Робинсон, Карл Сэндберг, Вэчэл Линдзи»¹⁴.

Пристальное, «медленное», по определению М.О. Гершензона, чтение главного произведения Ерофеева позволяет обнаружить в нем ряд цитат из поэтов начала XX века, само существование которых нуждается в особом толковании. Где-то подобное толкование было очевидным, где-то к нему прийти пока не удалось. Но в любом случае понятно, что перед нами не просто предметы, подлежащие определению и каталогизации, а части единой художественной системы. И при этом мы никак не можем согласиться с положением о том, что «для собственного, своего, “не-чужого” слова Ерофеев “оставляет” крайне малое пространство»¹⁵. Выявление неочевидного цитатного слоя в поэме как раз и показывает, что Ерофеев претворяет «чужое» слово в свое, делает его духовным основанием авторской личности, и именно в языке, пронизанном токами мировой культуры в различных ее ипостасях, происходит реальное взаимодействие героя, автора «биографического» (то есть Венедикта Васильевича Ерофеева, родившегося в 1938 году, учившегося в МГУ и т.д.) и автора-творца, автора-демиурга.

Едва ли не с наибольшей ясностью выявляется эта особенность в весьма разветвленном пласте цитат из поэзии А. Блока. Внешняя причина такого внимания довольно понятна — вряд ли подлежит сомнению, что Ерофеев особо вы-

делял творчество Блока не только по чисто литературным мотивам, но и в согласии с легендами о блоковском алкоголизме¹⁶. Однако, вероятно, есть причины и иные.

Дело в том, что для всего поколения Ерофеева, то есть людей, родившихся в конце 1930-х годов, Блок был фактически единственным официально разрешенным поэтом «серебряного века». В какой-то степени сравниться с ним могли Брюсов и Маяковский — но оба не могли не восприниматься с ограничениями. Маяковский все-таки был официально канонизирован, основное внимание уделялось его произведениям советского периода, и то с большим выбором, а Брюсов издавался немного и ограниченными тиражами. У нас, как правило, создается впечатление, что писатель, входивший в литературу в 1950-е годы, мог знать приблизительно все то же, что и мы. Однако стоит только задаться вопросом, что именно из поэзии начала века Ерофеев, учившийся то в детском доме города Кировска, то в обычной школе где-то за Полярным кругом на Кольском полуострове, мог знать до 1954 года, когда кончил школу, то ответ будет достаточно простым: 11 стихотворений Брюсова из хрестоматии по советской литературе для 10-го класса средней школы, причем лишь 8 относились к предреволюционному периоду, да еще, может быть, «Избранные стихотворения» 1945 года, — и гораздо больше была вероятность знакомства с творчеством Блока. Помимо той же самой хрестоматии, Блок был издан достаточно представительными и доступными даже в провинции сборниками в 1936, 1938, 1940, 1945, 1946, 1951, 1954 годах, то есть намного больше, чем даже Брюсов. А ведь именно детское и отроческое чтение закладывает основной запас впечатлений в душу человека, становясь не просто частью сознания, но проникая и в индивидуальное бессознательное.

На наш взгляд, именно в этом коренится особое отношение Ерофеева к Блоку и вряд ли осознанное, но достаточно отчетливое построение особого «блоковского мифа» в его поэме.

Не раз уже нами упоминавшиеся комментарии к «Москве—Петушкам» фиксируют изрядное количество параллелей с Блоком (3 у Ю. Левина, 39 у Э. Власова)¹⁷, и это если не считать более или менее подробного анализа издевательского пересказа «Соловьиного сада», имеющегося в обоих комментариях. Однако лишь в одном случае Э. Власов сделал нерешительную попытку выйти за пределы отдельных, более или менее убедительных совпадений, к представлению о том,

что видение мира у Ерофеева опирается на значительное количество блоковских идеологических и художественных констант¹⁸.

Первый по порядку следования случай обращения к тексту Блока находится в главе «Москва. К поезду через магазин». В диалоге Венички на вокзале с неопределенными «вы» звучит обращенный к нему вопрос: «Твой чемоданчик теперь тяжелый? Да? А в сердце поет свирель? Ведь правда?» (с. 42). Кажется, нетрудно здесь узнать знаменитое блоковское стихотворение, открывающее раздел «Арфы и скрипки» (напомним еще раз о Вере Дуловой и Ольге Эрдели):

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну.
.....
Свирель поет: взошла звезда...¹⁹

Тут, конечно, существенна не только поющая свирель, но и ангелы, и звезды, которые играют столь важную роль в поэме Ерофеева. Вероятно, существенно и то, что именно здесь, по соседству, расположены стихотворение «Я пригвожден к трактирной стойке...», строки: «От похмеля до похмеля, От приволья вновь к приволью — Беспечальное житье!» или: «Ты ли, жизнь, мою сонь непробудную Зеленым отравляла вином!» и т.п. Если бы мы были склонны к построению гипотез, то не преминули бы сказать, что «пышнотелая блядь, истомившая сердце поэта» описана по моделям, также восходящим к различным стихотворениям данного раздела третьей книги стихов Блока²⁰: «Женщины с безумными очами, с вечно смятой розой на груди!»²¹, «Я не звал тебя — сама ты Подошла», «Ты, стройная, с тугой косою Прошла по черным пятнам шпал»²², и мн. др.²³ Впрочем, здесь, конечно, используется не только поэзия Блока, но и многие другие источники (например, отмеченная Ю.И. Левиным поэзия Б. Пастернака).

Однако выделенный здесь смысловой пласт не относится к числу принципиально важных для поэмы, работая лишь на создание атмосферы, в которой происходит действие, и наделенной чертами не только запойного пьянства советских времен, но и богемного времяпрепровождения начала XX века. Зато вторая параллель, как кажется, откликается гораздо более серьезными выводами.

В описании экспериментов Венички есть такой фрагмент: «А эта пустоголовая юность, идущая нам на смену, словно бы и не замечает тайн бытия. <...> Я в их годы делал так: вечером в четверг выпивал одним махом три с половиной литра ерша — выпивал и ложился спать, не разуываясь, с одной только мыслью: проснусь утром в пятницу или не проснусь? И все-таки утром в пятницу я уже не просыпался. А просыпался утром в субботу разутый и уже не в Москве, а *под насыпью* железной дороги, в районе Наро-Фоминска» (с. 68). Ср. начало одного из самых прославленных и популярных стихотворений Блока — «На железной дороге»:

*Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая...*
(III, 176)

Напомним, что это стихотворение находится в самом центре раздела «Родина» в третьем томе Блока (ему предшествует 13 стихотворений, столько же следует и за ним), и соединение железнодорожной темы с описанием жизни и смерти (причем и в смерти героя «как живая»²⁴) не могло не повлиять как на общее строение поэмы Ерофеева, так и на отдельные ее моменты.

Совершенно очевидно, что «На железной дороге» Блока уже самым своим названием и ситуацией описывает весь мир «Москвы—Петушков». К этим общепонятным параллелям добавим еще несколько.

Прежде всего сам Блок сделал в одном из изданий примечание: «Бессознательное подражание эпизоду из “Воскресения” Толстого» (III, 940). Но для любого нормального читателя очевидно, что подсознательно здесь имелась в виду и другая толстовская сцена — самоубийство Анны Карениной, о чем уже писалось и исследователями²⁵. А это самоубийство, как известно, произошло на станции Обираловка — нынешняя Железнодорожная. Вот Ерофеев и помещает свое повествование о смерти-оживлении «под насыпью, во рву некошенном» на исходе второго перегона после Железки (как все профессиональные пассажиры называют Железнодорожную) — «Черное—Купавна». Таким образом, Ерофеев создает своего рода цитатное кольцо из Льва Толстого, Блока и реальной ситуации (с показательной заменой Обираловки на Наро-Фоминск, находящийся совсем на другом направлении).

Вместе с тем тот же эпизод, как кажется, включает в себя и еще две отсылки к авторам «серебряного века». Прежде

всего это мотив избавления от обуви, босоногости, столь значимый для Сологуба. Не будем цитировать все его вариации, ибо их чрезвычайно много как в стихах, так и в прозе. Время от времени он становится даже навязчивым, получая оценочное значение: освобождение от чулок и обуви символизирует припадание к природе (ср. имплицитированное у Ерофеева блоковское: «Во рву некошленном»). Явная неслучайность этого мотива подчеркнута парой: ложился спать, не разуваясь — просыпался разутый.

Вторая параллель выглядит более слабой, хотя и не вовсе невозможной. Цитируя строфу из «На железной дороге» в своей рецензии на «Ночные часы», Н. Гумилев писал: «В своей лознгриновской тоске Блок не знает решительно ничего некрасивого, низкого...»²⁶ Напомним эпизод из раздела «65-й километр — Павлово-Посад»: «Председатель у нас был... Лознгрин его звали, строгий такой... и весь в чирьях... и каждый вечер на моторной лодке катался. Сядет в лодку и по речке плывет... плывет и чирья из себя выдавливают... <...> А покатается он на лодке... придет к себе в правление, ляжет на пол... тут уже к нему не подступись — молчит и молчит. А если скажешь ему слово поперек — отвернется он в угол и заплачет... стоит и плачет, и пысает на пол, как маленький...» (с. 91). И далее: «Вагон содрогнулся от хохота. <...> А я сидел и понимал старого Митрича, понимал его слезы: ему просто все и всех было жалко: жалко председателя за то, что ему дали такую позорную кличку, и стенку, которую он обмочил, и лодку, и чирьи — все жалко. Первая любовь или последняя жалость — какая разница?» (с. 92). В комментарии Э. Власова к данному месту приводятся параллели из Брюсова и Сологуба, но, как кажется, не менее существенная и гумилевская оценка сборника Блока, причем именно того, куда вошло так явно процитированное Ерофеевым стихотворение²⁷.

Особый оттенок это сопоставление приобретает, если мы вспомним, что начинается эта рецензия фразой: «Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его “петь и плакать” своими неразрешенными загадками: Россия и его собственная душа»²⁸, что вызывает в памяти не только достаточно общую характеристику всей ерофеевской поэмы, но и того Сфинкса, который ближе к концу поэмы загадывает Веничке загадки. И далее у Гумилева речь идет о «германской струе в творчестве Блока» с конкретным упоминанием Шиллера, что также откликается в поэме: «А Фридрих Шиллер — тот не только умереть, тот даже жить не мог без шампанского.

Он знаете как писал? Опустит ноги в ледяную ванну, нальет шампанского — и пишет. Пропустит один бокал — готов целый акт трагедии. Пропустит пять бокалов — готова целая трагедия в пяти актах» (с. 81), и чуть-чуть ниже: «Я имею в виду Иоганна фон Гете, который ни грамма не пил.

— Странно... А если б Фридрих Шиллер поднес бы ему?.. бокал шампанского?

— Все равно бы не стал. Взял бы себя в руки — и не стал. Сказал бы: не пью ни грамма» (с. 84)²⁹.

Вообще вся эта беседа о том, как пили или не пили великие, характерна для нашей общей темы неупоминанием имени Блока, с которым было не только связано биографическое предание, но и темы его стихов, особенно третьей книги. Думается, причина этого в осознанном или неосознанном вытеснении имени Блока из открытого смыслового ряда, когда автор намеренно представляет лишь «Соловьиный сад» как повествование о «лирическом персонаже, уволенном с работы за пьянку, блядки и прогулы» (с. 52), тем самым уничтожая внешний антураж блоковской поэзии, «все эти благоуханные плеча и неозаренные туманы, и розовые башни в дымных ризах» (Там же).

Вместе с тем трудно не заметить, что пародийный пересказ «Соловьиного сада» обнажает одну из весьма существенных тем всей ерофеевской поэмы. Напомним центральную часть (четвертую из семи, то есть три позади и три впереди) «Соловьиного сада»:

Правду сердце мое говорило,
И ограда была не страшна,
Не стучал я — сама отворила
Неприступные двери она.

Вдоль прохладной дороги, меж лилий,
Однозвучно запели ручьи,
Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи.

Чуждый край незнакомое счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья
Громче, чем в моей нищей мечте.

Опьяненный вином золотистым,
Золотым опаленный огнем,

Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своем.
(III, 162)

Приведем в параллель этим строкам цитаты из глав «Кучино—Железнодорожная», «Железнодорожная—Черное» и «Черное—Купавна» поэмы Ерофеева, выстраивая их не в последовательности оригинального текста, а следуя блоковскому повествованию: «Она сама — сама сделала за меня мой выбор... и пасться, пасться между лилиями... и все смешалось: и розы, и лилии... В Петушках, как я вам уже говорил, жасмин не отцветает и птичье пенье не молкнет... были птички и был жасмин... До этого — сказать ли вам? — я их <женщин> плохо знал, и захмелевших, и трезвых... Она мне прямо сказала: “Я хочу, чтобы ты меня властно обнял правой рукою!”... Но красивее всего у нее предплечья, конечно... Я увезу тебя в Лобню, я облеку тебя в пурпур и крученный виссон, я подработаю на телефонных коробках, а ты будешь обонять что-нибудь — лилии, допустим, будешь обонять... выпила — и сбросила с себя что-то лишнее... И было все, чего может пожелать человек, выпивший столько спиртного, то есть решительно все, от различного пива до бутылочного...» (с. 62—65). Об опьянении и золотистом вине, замененном «не то десятью бутылками, не то двенадцатью бутылками, не то двадцатью пятью» (с. 62), говорить уж не будем, отметив лишь, что забвению у Ерофеева соответствует: «Вот, с этого все началось. То есть началось беспамятство: три часа провала. Что я пил? О чем говорил? В какой пропорции разбавлял?» (с. 63).

Уничтожая блоковский антураж, Ерофеев тем сильнее подчеркивает общность центральных тем «Арф и скрипок» (а также и других стихотворений третьего тома) с центральными темами его собственной поэмы. Вся «любовная» линия в ней откровенно стилизована под отношения различных ипостасей лирического героя третьего тома с его «Я пригвожден к трактирной стойке», «От похмелья до похмелья» и мн. др., в то же время исполненного где-то в глубине истинной поэзии, — и героинь, являющихся в облике то Афродиты Урании, то Афродиты Пандемос (вспомним ерофеевское: «...все швыряю сегодня на белый алтарь Афродиты!» — с. 64). В «Москве — Петушках» и стоящий в центре повествования персонаж, и его возлюбленная соединяют в себе эти облики. Сам Веничка, несомненно, писатель. Не случайно та самая «рыжая сука» говорит ему: «Я одну вашу вещицу — читала.

И знаете: я бы никогда не подумала, что на полсотне страниц можно столько нанести околесицы. Это выше человеческих сил!» — на что следует реплика вдохновенного поощрением поэта: «Так ли уж выше!.. Если хотите, я нанесу еще больше! Еще выше нанесу!..» (с. 63). Но и его подруга вмещает в себе все возможные ассоциации, от параллелей с героиней «Песни Песней» до «баллады ля бемоль мажор» (с. 62), от волхвования до бесстыжих белым, от колдовства и голубиных крыльев до «Эх, Ерофеев, мудила ты грешный!» (с. 65).

Мало того, она не просто такова сама по себе, она предстает одной из ипостасей героя, что совершенно недвусмысленно передано фразой: «А она взяла — и выпила еще сто грамм. Стоя выпила, откинув голову, как пианистка» (с. 63). Но всего парой перегонов ранее сам герой «пил уже не так, как пил у Карачарова; нет, теперь я пил без тошноты и без бутерброда, пил из горлышка, запрокинув голову, как пианист, и с сознанием величия того, что еще только начинается и чему еще предстоит быть» (с. 57).

Не настаивая на обязательности ассоциации, отметим еще одну параллель, на этот раз уже из вступительного стихотворения раздела «Родина»:

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дивную молву...
(III, 167) —

что предстает в «Москве—Петушках» как: «Вы мне скажете: так что же, Веничка, ты думаешь, ты один у нее такой душегуб? А какое мне дело! А вам — тем более! Пусть даже и не верна. <...> Пусть и не верна, не совсем, конечно, “пусть”, но все-таки пусть» (с. 65).

Столь же необязательна, но вполне возможна и еще одна параллель: «Она сама — сама сделала за меня мой выбор, запрокинувшись и погладив меня по щеке своей лодыжкой» (с. 65). Необычность движения заставляет вспомнить особо отмеченное по разным причинам окончание блоковского «Унижения»:

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!
Я — не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце — острый французский каблук!
(III, 19)

Сколь угодно многочисленные параллели, конечно, могут свидетельствовать лишь о внимательном чтении Ерофеевым Блока — и не более. Но цитаты «расфокусированные», то есть распространившиеся на целый ряд фрагментов поэмы и в конце концов сводящие их в единое целое, представляют собою явление совсем другого порядка. Сам подобный подход к преобразованию стихов предшественника в свою прозу обнажает стиховую природу этой прозы. Недавно мы видели, как ключом становится отрывок «Соловьиного сада», — но это явление не единичное. Еще больший объем текста Ерофеева оказывается пронизан буквально разобранным на отдельные слова и образы загадочным стихотворением Блока:

Когда я прозревал впервые,
Навстречу жаждущей мечте
Лучи метнулись заревые
И трубный ангел в высоте.

Но торжества не выносила
Пустынной жизни суета,
Беззубым смехом исказила
Все, чем жива была мечта.

Замолкли ангельские трубы,
Немотствует дневная ночь.
Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый,
Чтоб в тишине не изнемошь!

(III, 46)

Представим соответствующие места ерофеевского текста по тому же принципу, что и при разборе шестнадцатистишия из «Соловьиного сада», то есть в порядке аналогий со стихотворным текстом: «И я разбавлял и пил, разбавлял российскую жигулевским пивом и глядел на этих “троих” и что-то в них прозревал. Что именно я прозревал в них, не могу сказать, а потому разбавлял и пил, и чем больше я прозревал в них это “что-то”, тем чаще я разбавлял и пил, и от этого еще острее прозревал. Но вот ответное прозрение — я только в одной из них ощутил, только в одной!» (с. 62—63).

Жаждущая мечта, определяющая прозрение, представлена хотя бы в таких фразах: «А я, раздавленный желанием, ждал греха, задыхаясь... Я стремился за ними <женщинами> мыслью, но как только устремлялся за ними сердцем, в испуге останавливалась мысль» (с. 64).

Заревые лучи с явными библейскими обертонами легко увидеть в словах: «...я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел. Он благ. Он ведет меня от страданий — к свету. От Москвы — к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучине, через грезы в Купавне — к свету и Петушкам. Дурх ляйден — лихт!» (с. 72), — и непосредственно за этим следует описание приготовления коктейлей с замечательными названиями «Иорданские струи» или «Звезда Вифлеема». Об ангелах, которые «запели в высоте так тихо, так ласково-ласково» (с. 38), говорить, пожалуй, даже излишне — так эта переключка мотивов очевидна.

Метафорическое описание жестокой, ничего не щадящей иронии в виде «беззубого смеха» у Ерофеева материализуется в прямое описание: «Она и это выпила, и снова как-то машинально. А выпив, настежь растворила свой рот и всем показала. “Видите — четырех зубов не хватает?” — “Да где же зубы-то эти?” — “А кто их знает, где они. Я женщина грамотная, а вот хожу без зубов. <...>»

— Ты ближе к делу, ближе к передним зубам, — оборвал ее черноусый.

— Сейчас, сейчас, будут и зубы! Будут вам и зубы!.. <...> через месяц он вернулся. А я в то время пьяная была в дым, я как увидела его, упала на стол, засмеялась, засучила ногами <...> А он, не говоря ни слова, — подошел, выбил мне четыре передних зуба и уехал в Ростов-на-Дону, по путевке комсомола... <...>

Все давились от смеха...» (с. 93—94).

«Немотствует дневная ночь» (в соединении с венецианскими мотивами, также вполне могущими быть возведенными к Блоку — к его «Итальянским стихам») преображается у Ерофеева в такое описание: «Когда я был в Венеции, в день святого Марка, — захотелось мне посмотреть на гребные гонки. И так мне грустно было от этих гонок! Сердце исходило слезами, но немотствовали уста. А итальянцы не понимают, смеются, пальцами на меня показывают: “Смотрите-ка, Ерофеев опять ходит, как поеванный!” Да разве ж я как поеванный? Просто — немотствуют уста...» (с. 97).

Но и «дневная ночь» сама по себе также есть в поэме: «Почему за окном чернота, если поезд вышел утром и прошел ровно сто километров?.. Почему?..

Я припал головой к окошку — о, какая чернота! и что там в этой черноте — дождь или снег? или просто я сквозь слезы гляжу в эту тьму? Боже.<...>

Да чем же она тебе не нравится, э т а тьма? Тьма есть тьма, и с этим ничего не поделаешь. Тьма сменяется светом, а свет сменяется тьмой — таково мое мнение. Да если она тебе и не нравится — она от этого быть тьмой не перестанет. Значит, остается один выход: принять эту тьму <... >

“Так-то оно так... но ведь я выехал утром... В восемь шестнадцать, с Курского вокзала...”

“Да мало ли что утром!.. Теперь, слава Богу, осень, дни короткие; не успеешь очухаться — бах! уже темно... <...> В прошлую пятницу в 11 утра, я не спорю, было светло. А в эту пятницу, в 11 утра, может уже быть совершенно темно, хоть глаз коли» (с. 115—117).

День превращается в ночь, течение времени меняется в направлении, которое герою поэмы оказывается невозможно понять. Ангелы от него отлетели (ср. блоковское «замолкли ангельские трубы») еще между Салтыковской и Кучином, и на перроне в Петушках его не встретили. Что же остается ему, чтобы «в тишине не изнемочь»?

«И вот — я запрокинулся, допивая свой остаток. И — сразу рассеялась тьма, в которую я был погружен, и забрезжил рассвет из самых глубин души и рассудка; и засверкали зарницы, по зарнице с каждым глотком и на каждый глоток по зарнице» (с. 123).

Таким образом, от Кучина до 113-го километра героя поэмы сопровождает блоковское стихотворение, представляющее в различных вариациях, но в каждой из них определяющее существенные особенности путешествия Венички.

Наконец, последнее соображение, которое нам хотелось бы высказать, относится скорее к области гипотез, чем непосредственно доказуемых фактов, но гипотез все же небезосновательных.

Среди послеоктябрьских статей Блока есть не слишком часто замечаемая «О репертуаре коммунальных и государственных театров». То описание современного состояния театра, которое Блок дает в ней, — утраченная связь с жизнью у театров государственных (то есть бывших императорских), погрязших в дурном академизме, и пробивающаяся сквозь налет пошлости живость Народного Дома, театров миниатюр и пр., — а также предложения по его реформированию, как кажется временами, адекватно предсказывает замысел поэмы Ерофеева.

Прежде всего это относится к суждению: «Матрос и протитутка были, есть и будут неразрывной классической па-

рой, вроде Арлекина и Коломбины, пока существуют на свете флот и проституция; и если смотреть на это как на великое зло — и только, то жизни никогда не поймешь, никогда прямо и честно в ее лицо — всегда полузаплеванное, полупрекрасное — не посмотришь. Мы все отлично, в сущности, знаем, что матрос с проституткой нечто совершенно иное, чем “буржуй” с той же самой проституткой, что в этой комбинации может не быть тени какой бы то ни было грязи; что в ней может быть нечто даже очень высокое...”³⁰ Вожделенная Веничкой героиня описывается недвусмысленными анаграммами — не только «баллада ля бемоль мажор», но еще и: «О, невинные бельмы! О, эта белизна, переходящая в белесость! О, колдовство и голубиные крылья!» (с. 63), а потом и прямо — «пышнотелая блядь, истомившая сердце поэта» (с. 64), «блудница» (с. 65). Сам же Веничка Ерофеев предстает в различных ипостасях. С одной стороны, он писатель, что сближает его с лирическими героями «третьего тома» лирики Блока, но с другой — вечно путешествующий из Лобни в Петушки и обратно. И в этом качестве он прямо соединяется с «матросом». Посредующее звено здесь — начало известного текста из литургии св. Иоанна Златоуста: «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных...» Напомним к случаю и одну из загадок Сфинкса, где фигурируют моряки: «Когда корабли Седьмого американского флота пришвартовались к станции Петушки, партийных девиц там не было, но если комсомолок называть партийными, то каждая третья из них была блондинкой. По отбытии кораблей Седьмого американского флота обнаружилось следующее: каждая третья комсомолка была изнасилована, каждая четвертая изнасилованная оказалась комсомолкой...» — и так далее (с. 119).

В одной из своих граней герои Ерофеева оказываются этой самой «классической парой вроде Арлекина и Коломбины» в личинах путешественника и проститутки, что делает возможным перенесение на содержание всей поэмы того описания, которое Блок дает театру, «в котором перемешаны сотни лиц, судьба которых — урвать у жизни свой кусок хлеба, то есть дерзить жизни, не спать в жизни, проходить в ней своим — моральным или антиморальным — путем, такой театр казался мне всегда праздничным, напряженным, сулящим бесчисленные возможности, способным претворять драматургическую воду в театральное вино <...> Таково, по моему мнению, требование самой жизни, кото-

рая дышит, где хочет, и дыхание которой всегда свежо, когда это настоящая жизнь...»³¹. А рядом с этим ему видится другой театр, где из классического, овеванного дыханием высокой драматургии «Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слез и великого смеха»³² должен возникнуть новый, в котором «откроются перспективы <...> совершенно новые, как всегда неожиданные. Тогда речь пойдет, вероятно, уже не о модернизме, и не о быте, и не о психологии; в этих трех соснах блуждать мы уже перестанем, а заговорим на новом языке, более отчетливом, которым пока не владеем; не владеем потому, что основное не сделано, самое место, о котором мы печемся, не расчищено, за деревьями не видно леса»³³.

Поэма Ерофеева и оказывается образцом этого нового языка, одновременно и расчищая место, и воссоздавая дух прежнего, классического мира великих слез и великого смеха, стирая грани прозы и поэзии, низкого и высокого, приспособленного ко вкусам самой невзыскательной аудитории и чарующего проницательных интеллектуалов.

Здесь существенно важно, что ряд центральных эпизодов поэмы Венедикта Ерофеева напрямую соотносится с творчеством Блока, причем более всего — Блока третьего тома, где менее всего устарели «декорации» и где наиболее откровенно просматривается учительность и даже моралистичность Блока. Делая эти стихи подтекстом «Москвы—Петушков», Ерофеев тем самым задает нравственные ориентиры своего творчества, почти незаметно для читателя, но достаточно определено. Иронизируя, издеваясь, высмеивая, он в то же время утверждает и совсем другую норму, чем преподанная «страшным миром», сгустившимся вокруг героя, автора и читателей поэмы.

Завершая «блоковскую» тему у Ерофеева, приведем еще один фрагмент, связанный с его именем, хотя лишь опосредованно. В главе «Петушки. Садовое кольцо» говорится: «Ночью никто не может быть уверен в себе, то есть я имею в виду: холодной ночью. И апостол предал Христа, покуда третий петух не пропел. Вернее, не так: и апостол предал Христа трижды, пока не пропел петух. Я знаю, почему он предал, — потому что дрожал от холода, да. Он еще грелся у костра, вместе с э т и м и» (с. 133). Без особых усилий подобная сцена вспоминается только одна — седьмая глава поэмы Маяковского «Хорошо!», где описан греющийся у костра Блок, которому

...Христос
являться не стал.
У Блока
тоска из глаз.
Живые,
с песней
вместо Христа
люди
из-за угла³⁴.

Знакомство Ерофеева с этой поэмой несомненно. Об этом говорит не только ее присутствие в обязательной школьной программе, но и еще одна прямая цитата: «“Жизнь прекрасна” — таково мое мнение» (с. 67) в соединении с прославленным «Жизнь прекрасна и удивительна» из «Хорошо!»³⁵ И вряд ли стоит особенно говорить, что аналогия между блоковскими красногвардейцами и двенадцатью апостолами дошла даже до уровня школьного преподавания литературы, так что мы имеем полное право видеть у Ерофеева явственное отражение «блоковско-маяковской» ситуации: неприкаянный Блок ждет, греясь у костра, своих апостолов-красногвардейцев, — апостол Петр греется у костра с убийцами, чтобы трижды предать Христа — «А у меня и костра нет, и я с недельного похмелья. И если б испытывали теперь меня, я предал бы его до семижды семидесяти раз, и больше бы предал...» (с. 133). Вряд ли тема предательства так остро входит в контекст ситуации, переданной Маяковским сперва в статье «Умер Александр Блок», а затем и в «Хорошо!».

Вообще, как кажется, свое отношение ко многим поэтическим текстам, легшим в основание поэмы, Ерофеев прямо описал в дневнике 1973 года, начиная, что существенно в данной ситуации для нас, именно с блоковского: «“Не спят, не помнят, не торгуют” у Блока. Чем мы заняты, если спросят, — так и отвечать: Не рассуждаем. Не хлопочем. Не спим, не помним, не торгуем. Но говорим, что сердцу больно. Et cetera»³⁶. Соединение цитат из разных авторов в единый текст, своеобразный центон, где смысл обретается прежде всего из столкновения то ли прямо определенных (как в данном случае цитата из Блока), то ли не опознаваемых глазом обычного читателя (как прочие) фрагментов, создает впечатление единого потока, где все может быть цитатой, а может ею и не быть.

3

Продолжим, однако, параллельное путешествие по страницам «Москвы — Петушков» и строкам поэтов серебряного века.

На страницах дневника 1973 года едва ли не самым частым гостем является Ф. Сологуб. Ерофеев выписывает из его стихов по меньшей мере пять цитат. Напомним, что в приводившемся выше списке сказано, что 8 стихотворений Сологуба он помнил наизусть. Смеем предположить, что наибольшее влияние на поэму оказало стихотворение «На опрокинутый кувшин...», впервые напечатанное еще в 1923 году, однако ставшее знаменитым для читателя конца 1960-х годов после публикации его в «Литературной газете» в составе подборки, предназначенной В.Н. Орловым для готовившегося, но так и не вышедшего в свет сборника «Поэты начала XX века» в «Библиотеке поэта»³⁷.

Напомним сперва текст поэмы: «Мой дух томился в заточении четыре с половиной часа, теперь я выпущу его погулять <...> сами видите, как долго я морщился и сдерживал тошноту, сколько чертыхался и сквернословил. Не то пять минут, не то семь минут, не то целую вечность — так и метался в четырех стенах, ухватив себя за горло, и умолял Бога моего не обижать меня» (с. 45). А вот текст стихотворения Сологуба (с купюрами):

На опрокинутый кувшин
Глядел вернувшийся из рая.
В пустыне только миг один,
А там века текли, сгорая.

Ушедшие от нас живут,
Расторгнувши оковы тлена, —
Мы беглою стезей минут
Скользим, не покидая плена.

Очарования времен
Расторгнуть все еще не можем.
Наш дух в темницу заключен,
И медленно мы силы множим.

.....
Но мы предчувствием живем,
Не лгут позывы и усилья.
Настанет срок, — и обретем
Несущие к свободе крылья³⁸.

Первый план сопоставления ясен и из простого соположения цитат, потому не будем о нем больше говорить. Но, как кажется, есть и еще одна особенность стихотворения Сологуба, которая поясняет принципы построения всего ерофеевского произведения. Речь идет о пространственной и прежде всего временной организации поэмы, с их обратимостью, необъяснимыми провалами, мгновенными переносами и пр. Сологуб почти математически (с неслучайными упоминаниями в опущенных нами строфах Лобачевского и Эйнштейна) доказывает необходимость освобождения духа, для которого пока что «крепка стена Четырехмерного бассейна», но в предчувствуемом грядущем открываются неисчислимые возможности. Для Ерофеева эти возможности тоже открываются, но для их истинного осознания приходится пройти и через уже упомянутые выше эксперименты, и через томление духа без опохмеления, и через безмерную «околесицу» («Если хотите, я нанесу еще больше! Еще выше нанесу!...»), и через смертный ужас... — одним словом, через все, описанное в поэме.

Еще один намек на текст Сологуба можно увидеть в, казалось бы, полностью вмещающейся в общеизвестный подтекст цитате из Достоевского: «Мы — дрожащие твари» (с. 71), которая, безусловно, воспринимается как парафраз зацитированной школьными сочинениями (которых, впрочем, во время работы над поэмой еще не было, ибо «Преступление и наказание» не входило тогда в школьную программу, а появилось в ней лишь у выпускников 1969 года) раскольниковской формулы. Однако обратим внимание на ритмическое строение этой фразы, несколько отличное от ритма Достоевского, и тогда на память приходит эквиритмичная строка Сологуба: «Мы — плененные звери», начинающая стихотворение, где речь опять-таки идет о замкнутости в темнице духа, символизированной зловонным зверинцем³⁹.

В описании возлюбленной из Петушков, естественно, цитаты из поэзии, в том числе и поэзии начала века, встречаются с особенной частотой. О блоковском пласте мы уже говорили, но есть здесь отсылки и к другим текстам. Так, формула «Играй, обольстительница! Играй, Клеопатра!⁴⁰ Играй, пышнотелая блядь, истомившая сердце поэта!» (с. 64) — вполне может быть прочитана как связанная с «Вакханалией» Б. Пастернака, где переплетаются шиллеровская Мария Стюарт, играющая ее актриса, безвестная танцовщица — и загадочный мужской персонаж, который «пьет молчаливо До

рассвета коньяк», «на шестнадцатой рюмке Ни в одном он глазу». Трех женщин сливает воедино одно:

То же бешенство риска,
Те же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.
.....
Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река⁴¹ — и так далее.

Однако сам Веничка отнюдь не похож на пастернаковского героя, поскольку стилизован совсем в другом духе: «Что же мне теперь? Быть ли мне вкрадчиво-нежным? Быть ли мне пленительно-грубым?» (с. 64). Думается, здесь не столь уж сложно опознать героя «Облака в штанах»:

Хотите —
буду от мяса бешеный
— и, как небо, меняя тона, —
хотите —
буду безукоризненно нежный...

Одним словом, кроме подтекстов очевидных в описании Венички и его возлюбленной сливаются многие мотивы Блока, Маяковского и Пастернака, что уже само по себе заставляет пристальнее взглянуть во многие обстоятельства, связанные как с реальным жизненным обликом этих поэтов, так и с различными интерпретациями как их творчества, так и жизни.

Наконец, последнее, что хотелось бы в этом контексте отметить, относится к цитатам из поэзии М. Кузмина. Три образца, разбросанные по страницам поэмы, нам не удастся привести в какую-либо систему и представить их роль в семантическом строении произведения сколько-нибудь значительной, однако само их появление, с нашей точки зрения, выглядит небезынтересным. Впервые отсылка к Кузмину появляется в том же описании встреч с возлюбленной: «Я как-то попробовал сосчитать все ее сокровенные изгибы, и не мог сосчитать — дошел до двадцати семи и так забалдел от исто-мы, что выпил зубровки и кончил счет, не окончив» (с. 65).

Конечно, блоковские «пять изгибов сокровенных»⁴² здесь очевидны, но, как кажется, еще большее значение имеют строки Кузмина, описывающие ту самую ситуацию, что и Ерофеев:

Девять родинок прелестных
 Поцелуями считаю,
 И, считая, я читаю
 Тайну, слаще тайн небесных.

 А дойду я до девятой —
 Тут уж больше не считаю...
 Только таю, таю, таю,
 Нежным пламенем объятый⁴³.

Вторая цитата обнаруживается в едва ли не самом регулярно цитируемом месте поэмы — в описании коктейлей: «А вот выпить стакан “Ханаанского бальзама” — в этом есть и каприз, и идея, и пафос, и сверх того еще метафизический намек» (с. 73). Хорошо знающие Кузмина без труда вспомнят строки, завершающие третье стихотворение его цикла «Для августа»:

Метафизический намек
 Двусмысленно на сердце лег.

Наконец, отчаянный призыв Венички: «Глупое сердце, не бейся» (с. 122) является не только точной цитатой из Есенина (а также связано, согласно Э. Власову, с Львом Толстым и Блоком), но вполне внятно цитирует и Кузмина:

Глупое сердце все бьется, бьется, —
 Счет ведет...
 Кажется, вот-вот сейчас разобьется —
 Нет, живет...

4

Вместе с тем было бы весьма опрометчивым полагать, что Ерофеев опирается только на классические тексты (будь то поэзия XIX или начала XX века). Как и всякий писатель, он не живет вне своего времени, его литературных, культурных и социальных проблем, и это сказывается в использовании «источников». При этом следует обратить внимание, что в

поле его зрения попадают не только писатели «первого ранга», но и те, которые могут представляться нам сейчас откровенно периферийными. Но наша ценностная иерархия вовсе не обязательно должна совпадать с иерархией Ерофеева. Потому особенно существенно установить хотя бы некоторые случаи цитирования русских писателей, не попадающих в поле зрения исследователей прежде всего по периферийности их положения в общепризнанной системе художественных ценностей, которая существует в традиционном общественном сознании. Однако не подлежит сомнению, что для Ерофеева как раз «периферийные» авторы представляли зачастую наиболее существенными (ср. его эссе о полузапретном Розанове и «несерьезном» Саше Черном). Потому и присутствие этого слоя в поэме, как нам представляется, чрезвычайно существенно.

Начнем с мелочи. Ю. Левин, комментируя слова «До свидания, товарищ. Постарайся уснуть в эту ночь...» (с. 106), справедливо, в общем-то, говорит: «Пародия на фразеологию историко-революционных романов и фильмов, посвященных революции и гражданской войне»⁴⁴. Думаем, однако, что здесь есть адресация более конкретная, связанная не с романами и фильмами, а с поэзией и песней. У Михаила Светлова, отчасти «культового» для части советской интеллигенции шестидесятых годов поэта, есть стихотворение, начинающееся словами:

Мы с тобою, ТОВАРИЩ,
Не ЗАСНУЛИ всю НОЧЬ —
Все мечтали-гадали,
Как нам людям помочь⁴⁵.

На эти стихи была сочинена песенка Сергеем Никитиным, столь популярная официально, что она даже появилась в журнале с грампластинками «Кругозор». При широко известном интересе Ерофеева к различным музыкальным сочинениям это делает вполне возможным знакомство не только со стихами, но и с их песенным вариантом.

Но не только пародия на историко-революционные мотивы поэзии и поэтической песни 1960-х годов существенна для Ерофеева. Так, например, слова: «...ладно, потом вспомню... Женщина плачет — а это гораздо важнее» (с. 124), которые возводятся комментаторами к ситуациям женских страданий у Достоевского⁴⁶, могут быть восприняты не только в этом качестве. «Женщина плачет» — точная цитата из «Пе-

сенки о голубом шарике» Булата Окуджавы, где куплеты единообразно начинаются: «Девочка плачет... Девушка плачет... Женщина плачет... Плачет старуха...»⁴⁷ Предельно серьезная песня на минуту как будто врывается в повествование и переводит его на краткое время в серьезный план (но для того, естественно, чтобы тут же фарсово переиначить ситуацию). Предположение это выглядит тем более вероятным, что бытование песен Окуджавы в окружении Ерофеева зафиксировано не только мемуарами (из воспоминаний И. Авдиева: «Андрей Петяев играл на гитаре, и мы пели запрещенного Окуджаву»⁴⁸; хотя упоминание относится ко времени еще до знакомства с Ерофеевым, оно показательно), но и его собственными текстами. Так, в дневнике 1973 года существует запись, которую публикатор комментирует так: «Рыжеволосую красавицу — жену в Петушихинских пределах вдруг решил отнять директор школы <...> Венедикт был бы не Венедикт, если бы не просмаковал горечь этой беды до дна. В дневнике только краткая запись: “Когда мне невмочь переписать беду” и “Позарастили стежки-дорожки”»⁴⁹. Соседство песни Окуджавы с народной в контексте описания тяжелых переживаний делает вполне обоснованным предположение, что и в поэме другая песня того же автора могла быть помнута в сходных обстоятельствах.

В этом же контексте весьма интересен конец главы «Воиново — Усад», который оказывается насыщен цитатами из стихов-песен конца шестидесятых годов. Начинается это с фразы: «Как сказал Саади, будь прям и прост, как кипарис, и будь, как пальма, щедр» (с. 113). Центральная часть этой фразы полностью укладывается в правильный стихотворный размер (сочетание четырех- и трехстопного ямба), что заставляет поискать каких-либо и лексических параллелей с известными стихами.

Прежде всего, конечно, бросается в глаза «как сказал Саади». Это почти точная цитата из Пушкина: «Иных уж нет, а те далече, как Сади некогда сказал» («Евгений Онегин», глава осьмая, строфа LI; отмечено Э. Власовым). Но есть тут и еще одна цитата, уже не столь заметная:

Прощай,
позабудь
и не обессудь.
А письма сожги,
как мост.
Да будет мужественным

твой путь,
да будет он прям
и прост.

(И. Бродский)⁵⁰.

Может быть, имеет значение и то, что на эти стихи была написана «гитарная» песня Александром Дуловым. Кстати уж отметим, что ранее, в главе «Реутово — Никольское», есть еще одна отсылка к этому же тексту Бродского: «Помолитесь, ангелы, за меня. Да будет светел мой путь, да не преткнусь о камень, да увижу город, по которому столько томился» (с. 56—57). Здесь библейское «да не преткнусь о камень» оправлено двумя цитатами из Бродского. Вторая, более скрытая — «Да не будет дано умереть мне вдали от тебя...» (из стихотворения, называющегося «Стансы городу»⁵¹; «по которому столько томился»), конечно же, общая тема для многих стихов Бродского, в том числе самого для того времени известного «Ни страны, ни погоста...», а также воспоминание о его собственной судьбе ссыльного.

Но тут же, прямо рядом чувствуются параллели с песнями Александра Галича, чрезвычайно в конце 1960-х популярными. Так, «невеститься тебе уже поздно» (с. 114) довольно редкостным словом заставляет вспомнить галичевское: «Люська-дура заневестила, Никакого с нею слада!», да и вообще вся ситуация, когда к герою обращаются то как к ученику, то как к «милрой страннице»⁵², то как к старшему лейтенанту, провоцирует вспомнить из того же «Фарса-гиньольа» (кстати сказать, название весьма подходящее для книги Ерофеева): «На одни, считай, учебники, Чуть не рупь уходит в месяц!»⁵³; но еще более очевидно и убедительно в кажущемся шекспировским пассаже: «Что-то неладное в мире. Кака-то гниль во всем королевстве и у всех мозги набекрень» (с. 114).

Парафраз Шекспира комментариями объяснен, но не отмечены почти идеально процитированные слова Галича: «Вижу — что-то неладно в мире, Хорошо бы заняться им»⁵⁴. Вообще, можно полагать, что «Глава, написанная в сильном подпитии» из «Размышления о бегунах на длинную дистанцию» («Поэмы о Сталине») А. Галича явным образом отзывается в «Москве — Петушках», прежде всего самым названием и последней частью, описывающей общее состояние героя:

Потолкавшись в отделе винном,
Подойду к друзьям-алкашам,
При участии половинном
Побеседуем по душам...

Но есть, как кажется, и более глубинный смысл, предопределяемый рефреном песни (которая «полуговорится-полупоется»), звучащим с некоторыми вариациями от части к части: «...бойтесь единственно только того, Кто скажет: “Я знаю, как надо!”». Нет сомнения, что для Ерофеева эта тема была чрезвычайно важна, и в разных облициях неоднократно присутствует на страницах книги. Может быть, наиболее откровенна она в известных пародирующих Ленина словах: «Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку лестницы — по плевку. Чтобы по ней подыматься, надо быть жидовской мордой без страха и упрека, пидором, выкованным из чистой стали с головы до пят. А я — не такой» (с. 54—55).

Таким образом, на смену откровенному пародированию приходит более сложная игра на явно симпатичных автору текстах, которые к тому же ставятся в прямое соседство с безусловно авторитетными в мире Ерофеева Пушкиным (не тем, который оболган и высмеян школьной программой и официозной пропагандой, а подлинным) и Шекспиром.

Повторимся: не только на высокую русскую поэзию прошлого опирается в своем произведении Ерофеев. Немалое значение имеет то, что в тексте можно обнаружить достаточно недвусмысленную реакцию на современную ему литературу, причем решительно либеральную реакцию, которая может восприниматься читателем-современником книги как едва ли не кощунственная, поскольку она непосредственно затрагивает «священных коров» интеллигентского общественного сознания 1960-х годов. Хочется сразу оговориться, что, несколько иронически отзываясь об этом типе сознания, мы вовсе не отрицаем и собственной к нему принадлежности или хотя бы сильнейшего влияния, которое оно оказывало как в те, шестидесятые годы, так и позже.

Нам представляется, что одним из постоянных объектов полемики на протяжении существенной части поэмы является проза и критическая позиция журнала «Новый мир» эпохи Твардовского, и прежде всего — ранняя проза В. Войновича, которая как раз в то время была в центре многочисленных критических споров. Так, откровенной пародией на нашумевшую повесть «Хочу быть честным» является весь долгий по масштабам поэмы эпизод с назначением Венички на должность бригадира со всеми сопутствующими обстоятельствами. Полная параллельность изображения обстановки на стройке/кабельных работах и принципиальное разноречие в общих итогах (вынужденно полуоптимистических у Войно-

вича и гротескно безнадежных у Ерофеева) подчеркивает рассчитанное неприятие Ерофеевым даже наиболее смелых попыток найти компромисс между «соцреалистичностью» и правдивостью, заведомо для него обреченных на поражение. Не случайно и то, что в первых повестях и рассказах Войновича выпивка является довольно заметным мотивом, особенно выделявшимся читателями, что превосходно чувствуется по пародии Л. Лазарева, С. Рассадина и Б. Сарнова: «То ли его сквозняком прохватило, то ли он выпил лишний стаканчик абсенту, большую партию которого намерен завезли в сельпо <...> Пospорили на поллитру мездрового клея... <...> “Беги, Дементий, за мездровым клеем”. А он: “С какой это радости мне за мездровым клеем бечь?” <...> Он зашел в чайную, заказал два по сто пятьдесят абсенту...»⁵⁵ — это все на одной странице пародии.

Вообще, как представляется, «Москва—Петушки» является отчасти пародийной репликой на две первых публикации Войновича в «Новом мире» — повесть «Мы здесь живем» (1961. № 1) и «Два рассказа» (1963. № 2). Параллели с первой повестью есть как текстуальные, так и ситуационные. Так, в «Мы здесь живем» находим эпизод, когда двое персонажей после выпивки отправляются домой: «...Тюлькин валился на Гошку, мешая править. Гошка время от времени отталкивал Тюлькина плечом <...> Тюлькин проснулся.

— Гошка, ты?

— Я.

— А... а куда... ты меня везешь?

— В Поповку.

— В Поповку? А... поворачивай обратно <...> У меня... в городе... баба осталась. Я у ней ночевать хочу. Поворачивай»⁵⁶.

Кажется, нет смысла растолковывать, как этот эпизод связан со всем путешествием в Петушки и неожиданным для героя возвращением опять в Москву.

Очевидная же текстуальная переключка обнаруживается в рассказе дедушки Митрича, а также в комментариях к нему Черноусого и некоего неизвестного: «А если скажешь ему слово поперек — отвернется он в угол и заплачет... стоит и плачет, и пьсает на пол, как маленький... <...>

— Да где же тут Тургенев? Мы же договорились: как у Ивана Тургенева! А тут черт знает что такое! Какой-то весь в чирьях! да еще вдобавок “пьсает”!

— Да ведь он, наверно, кинокартину пересказывал! — буркнул кто-то со стороны. — Кинокартину “Председатель”!» (с. 91—92) Ср. у Войновича: «Она видела фильм раньше и все

знала наперед. Поэтому, когда в самом захватывающем месте Марочкин вскрикнул: “Вот, елки-моталки, опять ушел!”, она прижалась к нему:

— Не бойсь, пымают.

— Тише ты — “пымают”, — сказал кто-то в заднем ряду».

Интересно отметить, что «Председатель», поминаемый в тексте Ерофеева, принадлежал к тому же варианту «социалистического искусства» (пользуясь терминологией тогдашних теоретиков), что — в общей массе — и проза «Нового мира», где принципиальное новаторство виделось в замене благой бесконфликтности и розовых красок «Кубанских казаков» жестокой быто- и нравоописательностью, не подрывающей, однако, самих основ советского строя. Конечно, такое определение может показаться излишне жестким, если вспомнить, что «Новый мир» давал тогдашним читателям Солженицына и Искандера, городские повести Трифонова и рассказы Шукшина; однако общая тенденция к либеральному социализму «с человеческим лицом» несомненно доминировала.

Возвращаясь к Войновичу, полагаем, что позволительно увидеть параллель между недостижимым Кремлем у Ерофеева и запомнившимся читателям того времени эпизодом из рассказа Войновича «Расстояние в полкилометра»:

«...Николай и Тимофей сидели на старом месте и спорили о том, сколько колонн у Большого театра.

Тема спора была старая. Когда-то они оба в разное время побывали в Москве и с тех пор никак не могли решить этот вопрос и даже заспорили на бутылку водки. <...> Вопрос оставался открытым. Сейчас, сидя возле чалка за четвертой бутылкой вермута, дружки пытались решить его путем косвенных доказательств.

— Значит, ты говоришь — шесть? — переспросил Николай.

— Шесть, — убежденно ответил Тимофей.

— Тупой ты, Тимоша, — сочувственно вздохнул Николай. — Подумал бы своей головой: как же может быть шесть, когда в нашем Доме культуры шесть колонн. Дом культуры какого-то районного значения, а Большой театр, считай, на весь Советский Союз один.

Довод был убедительный».

И далее следует разрешение этого спора: когда заезжая врачаха дарит Николаю открытку с фотографией Большого театра, он сперва торжествует, а потом приходит к выводу, чрезвычайно характерному для всей настроенности прозы «Нового мира» (напомним хотя бы знаменитый финал «Плотничих рассказов» В. Белова):

«— Поллитру выпить, конечно, можно <...> Только ведь поллитру я и сам могу поставить. Не обедняю. А поговорить на дне рождения не про что будет...

Он и сам не заметил, как оторвал от открытки один угол, потом второй... А когда заметил, изорвал ее всю и, вернувшись домой, выбросил клочья в уборную».

При всей «жесткости» прозы Войновича (воспринимавшейся как одно из наиболее ярких явлений всей новомировской прозы), она для Ерофеева слишком идилична. Напомним, что Кремль для него — не просто символ гибели (Веничка видит его лишь перед смертью), а символ, вполне насыщенный конкретикой, пережитой и перечувствованной самим автором. Вот фраза Ерофеева, приведенная в воспоминаниях Игоря Авдиева: «А я не могу на Красную площадь пойти, мне уже на Пушкинской трупиком воняет»⁵⁷.

Но вместе с тем так же естественно не принимает Ерофеев и другого весьма популярного варианта прозы шестидесятых, благостно-ностальгического. Совершенно недвусмысленно это сказалось в противопоставлении «Третьей охоты» Вл. Солоухина и исследования пьяной икоты в ее математическом аспекте: «...о н а неисследима, а мы — беспомощны. Мы начисто лишены всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени, и спасения от которого — тоже нет» (с. 71). Место трогательного национального, группового или, пользуясь гоголевским образом, «однокорытного» единения занимает трагическое одиночество. (Кстати отметим, может быть, не случайное: называя Солоухина своим «глупым земляком», Ерофеев изменяет своей «малой родине», то бишь европейскому Северу, то ли Карелии, то ли Мурманской области.)

Вообще дискуссия об, условно говоря, «русской идее» не раз отмечалась в комментарии к поэме, но стоит сказать, что не все ее обертоны прослежены с полнотой. Так, в одном фрагменте, позволяющем более точно определить, к какому именно кругу идей относится позиция автора, говорится: «...я понимаю, есть еще на свете психиатрия, есть внегалактическая астрономия, все это так! Но ведь все это — не наше, все это нам навязали Петр Великий и Александр Кибальчич, а ведь наше призвание совсем не здесь, наше призвание совсем в другой стороне!» (с. 70). Комментатор совершенно справедливо указывает: «Весь пассаж естественно возникает в соседстве с именем Солоухина и пародирует тему “русской идеи”, мессианского призвания России и отличия ее от Запада — идущую от славянофилов 40-х годов XIX в. и проходящую

через всю русскую общественную мысль...»⁵⁸ Думаем, однако, что здесь есть и гораздо более конкретное указание, связывающее данный фрагмент со знаменитым «разночинство началось, дебош и хованщина! Все эти Успенские, все эти Помяловские...» (с. 83) — и дальше вполне закономерно появляется имя Белинского. У нас есть основания полагать, что определенным «словом-сигналом» в первой из приведенных здесь цитат является «не наше», явно указывающее на прославленное стихотворение Н. Языкова «К ненашим»:

О вы, которые хотите
Преобразить, испортить нас
И онемечить Русь, внимлите
Простосердечный мой възглас!

Оставив в стороне пояснительное «Вы все — не русский вы народ!», напомним строки того же стихотворения, прямо соотносящиеся в совершенно разных планах с текстом поэмы Ерофеева:

Вам наши лучшие преданья
Смешно, бессмысленно звучат;
Могучих прадедов преданья
Вам ничего не говорят;
.....
Святыня древнего Кремля,
Надежда, сила, крепость наша —
Ничто вам!⁵⁹

Как кажется, почти все представленные в нашей статье материалы в конечном счете проецируются на то общее понимание поэмы Ерофеева, которое приблизительно может быть сведено к такому выводу: евангельское «встань и иди» (трансформации которого так подробно и выразительно разобраны в статье Б. Гаспарова и И. Паперно) оканчивается убийством, причем убийством, лишаящим в первую очередь голоса, слова. Иллюзорность любой идеологической альтернативы этому «страшному миру» для Ерофеева очевидна, но остаются, на наш взгляд, альтернативы этические и, как их часть, эстетические.

Даже по этим сравнительно немногим образцам видно, что попытка выявить в художественном мире Венедикта Ерофеева как очевидные каждому внимательному глазу подтексты, так и те, что принадлежат к малоизвестному, забытому,

подпольному слою культуры, дает возможность прочесть его поэму не только как произведение, построенное на напряженном контрасте между высоким и низким, где высокое вместе со своей основной функцией одновременно травестируется. Цитаты из забытых и малоизвестных источников обнажают более глубинные пласты художественного сознания, в которых культура предстает не только в своей автоматизированной, выхолощенной ипостаси, но и в той, что живет и обладает способностью порождать новые тексты, в том числе и текст самого Ерофеева.

Похоже, что именно в этом состоит принципиальное отличие «Москвы — Петушков» от разного рода постмодернистских текстов, причем не только отечественного разлива (вообще не обладающих, с нашей точки зрения, какой-либо ценностью), но и постмодернизма мирового, основанного на снятии самого представления о высоком/низком, хорошем/плохом, добром/дурном, эстетическом/внеэстетическом. В поэме Венедикта Ерофеева, при всей ее внешней эпатажности, в глубине лежит глубоко традиционное для всей русской литературы представление о системе ценностей не просто художественного, но и этического порядка, на выявление и осмысление которых читателем автор явно рассчитывает.

О ДВУХ «РОЖДЕСТВЕНСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» И. БРОДСКОГО

Автор должен покаяться перед просвещенным человечеством в том, что не любит стихов Иосифа Бродского. Они кажутся ему, в большей своей части, холодными, рассчитанными, однообразными и в конце концов мало похожими на ту живущую непосредственной жизнью языка поэзию, в которой сам Бродский — и совершенно справедливо — видел резон для существования русской поэзии вообще. При этом, естественно, смешно было бы оспаривать право других любить этого поэта. *Будь всякий при своем.* Скажем только, что подобное отношение не только не мешает, но может даже помогать филологической работе, некоторые плоды которой хотелось бы предложить читателям.

Есть и еще одна причина появления этой статьи, оговорить которую необходимо с самого начала. Она возникла при чтении недавней книги О.А. Лекманова, где содержится масса чрезвычайно интересных суждений и наблюдений о русской прозе и (преимущественно) поэзии, с которыми чаще всего соглашаешься. Но время от времени возникает и ситуация обратная, когда хочется нечто добавить к рассуждениям автора. Ситуация диалога, возникающего непроизвольно, может, как кажется, привести к интересным выводам и сопоставлениям, а дальше — будем ждать, когда в нее войдет и еще кто-то¹.

Первая заметка, привлекавшая внимание, называется «“Рождественская звезда” Иосифа Бродского: текст и подтекст». Небольшое 12-стишное стихотворение вызвало у исследователя массу ассоциаций, которые с трудом поддаются исчислению, но одно положение вызывает на спор. Лекманов пишет: «Гораздо небрежней замаскированной, а потому — менее интересной и глубинно значимой кажется нам многократно отмеченная исследователями реминисценция в четвертой строке “Рождественской звезды” из пастернаковской “Зимней ночи”. Поэтому к разговору о подтекстах из Мандельштама в стихотворении Бродского мы еще вернемся, а к разговору о подтекстах из Пастернака — нет»². При этом он

ссылается на работу М. Йовановича «Пастернак и Бродский (К постановке вопроса)», где о сходстве двух «Рождественских звезд» говорится довольно подробно, а не только при констатации цитаты из «Зимней ночи».

Нам хотелось бы не просто присоединиться к М. Йовановичу³, но пойти еще дальше, сказав, что, с нашей точки зрения, все стихотворение Бродского представляет собою своеобразный «омаж» Пастернаку. Помимо названия, представляющего собой точное повторение пастернаковского, помимо амфибрахия (особо замеченного Лекмановым и объясненного с помощью специальной цитаты из беседы Бродского⁴), в стихотворении младшего поэта едва ли не назойливо то буквально повторяются ключевые слова Пастернака (перечисляем в порядке их появления у Бродского: «В холодную пору... скорее к жаре, чем к холоду...» — «И холодно было младенцу в вертепе», «гора» (в отрицательном сравнении) — «спускались с горы», «младенец родился в пещере» — «домашние звери стояли в пещере», «желтый пар из воловьих ноздрей» — «дыханье вола» и «ноздри вола», «волхвы» обоих стихотворений, «лежащего в яслях ребенка» — «над яслями», «в яслях из дуба», «из глубины Вселенной» — «среди целой вселенной»⁵), то даются их синонимы («местности, привычной... к плоской поверхности более, чем к горе» — «на склоне холма», «мело, как только в пустыне может мести» — «дул ветер из степи», «все злей и свирепей дул ветер из степи», «подарки, втащенные сюда» — «дары», которые «везли на верблюдах»). Наконец, не может не обратить на себя внимание, что Младенца окружают в конце стихотворений Мать, вол и три поименованных волхва у Бродского — Мать, три неназванных волхва, вол и осел у Пастернака.

Конечно, остается та принципиальная разница, о которой писал М. Йованович: у Бродского звезда говорит с Иисусом, тогда как у Пастернака Он спит, а звезда смотрит «на деву», то есть центр тяжести переносится с Богородицы на Христа. Но ведь это и есть воплощение закона «вариаций на тему»: близость, сопровождаемая существенными различиями⁶.

Впрочем, если бы дело состояло только в этом, вряд ли стоило бы сочинять специальную заметку. Вряд ли мы обратились бы к этой теме и для того, чтобы показать, как в «Рождественской звезде» Бродского отражаются другие «стихи из романа», прежде всего, конечно, имеющие прямое отношение к евангельским мотивам. Это уже упоминавшаяся «Зимняя ночь». Это и амфибрахическое «Чудо», как бы конкретизирующее пейзаж первых строк стихотворения Брод-

ского: «...в местности, привыкшей скорее к жаре, чем к холоду, к плоской поверхности больше, чем к горе»: «Колючий кустарник на круче был выжжен... Был воздух горяч... и Мертвого моря покой недвижим»⁷. Здесь же, кстати, прямо названа и пустыня. Это и «Гефсиманский сад», начинающийся строкой: «Мерцаньем звезд далеких безразлично...», а потом, в момент моления о чаше, звезды и вовсе пропадают, а вынесенное в рифму «отца» (как и у Бродского рифмующееся с «конца») звучит как безнадежный отклик той, рождественской ночи.

Нам, однако, представляется, что Бродский пошел дальше, и совсем не только в том направлении, которое описано О.А. Лекмановым. Дело в том, что здесь есть, по крайней мере, еще две цитаты из классической русской поэзии, которые вряд ли стоит обходить вниманием. Первая из них — символический для «петербургской» поэзии, с которой Бродский был теснейшим образом связан, «желтый пар», специально вынесенный в конец строки и в enjambement. Стихотворение И. Анненского «Петербург» столь явно принадлежит к числу выделенных из всей русской поэзии для той ветви петербургского стихотворчества, к которой принадлежит Бродский, что просто невозможно себе представить, будто «желтый пар» появился у него случайно. Но объяснить его появление не столь просто, ибо внешне никакой общей ситуации, которая могла бы служить прямому сопоставлению стихотворений, найти невозможно.

И все же рискнем высказать предположение, относящееся к числу сугубо гипотетических, но в то же время и не невероятных.

Напомним первую строфу «Петербурга»:

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты⁸.

Последнее слово этой строфы заставляет вспомнить стихотворение того же Анненского «Аметисты», завершающееся:

И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша *связь*,
А лучезарное *слиянье*...⁹

Не *связь*, а *слиянье*, единосущие — вот то, что соединяет Отца и Сына. И этот ход поэтических ассоциаций вполне укладывается в схему, рисуемую Лекмановым: «Только отрешась от человеческих, “одомашненных” реалий окружающего мира, находящихся очень близко и потому отвлекающих внимание от крохотной, едва видной рождественской звезды, Младенец способен стать Тем, Кто призван этот окружающий мир спасти» (с. 351).

Но обратим внимание и еще на одну хрестоматийную цитату, несколько разбитую длинным синтаксическим периодом: «...сквозь редкие облака... звезда смотрела в пещеру»:

Редает облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины¹⁰.

Зачем она здесь? Только ли как игра на превращении пушкинской поэзии в факт русского языка, когда мы, сами того не замечая, говорим затверженными схемами?¹¹ Вряд ли.

Думается, что уподобление рождественской звезды совсем иной, пушкинской, заставляет нас все-таки внести коррективы в основной вывод исследователя. Согласно его точке зрения, рождественская звезда, уподобленная взгляду Отца, может быть должным образом воспринята, только когда Младенец превращается в точку, уравненную в размерах с этой звездой, и с этого начинается его путь к единственной цели — «мир спасти». Но уподобление этой звезды пушкинской, оживляющей душу и воспоминания поэта, заставляет подумать: а действительно ли все так однозначно у Бродского? И, как кажется, следует обратить внимание на то, что в какой-то момент поэт вообще «устраняет» Младенца. Тот превращается лишь в объект, на который отцовский взгляд направлен, а сам бездействует. Поэт не оговаривает, спит ли он, как в финале стихотворения Пастернака, или бодрствует, но факт остается фактом — в последнем четверостишии Бродского оказываются между собою связанными не просто две точки (Младенец и звезда), но точка, в которую превращается Младенец, и отцовский взгляд, предполагающий присутствие и Его самого.

Между прочим, следует сказать, что и сама выше процитированная мысль О. Лекманова о том, что реалии внешнего мира отвлекают внимание Младенца от сущностного, не находит прямого подтверждения в тексте. Поэт нигде и ничего не говорит о том, что взгляд или внимание Младенца переключаются. Изменяется взгляд самого автора, — если воспользовать-

ся кинематографическими ассоциациями, крупный план мгновенно сменяется предельно общим, и при этом субъект крупного плана превращается в один из объектов общего.

Это позволяет говорить, что внутреннее оправдание отсылок к Пушкину и Анненскому у Бродского состоит в открывании при их посредстве истинной перспективы соотношения двух ипостасей божественной сущности: в эту ночь рождества не «звезда с звездой говорит» (точнее, конечно, точка с точкой), а Отец смотрит на Сына, — и что происходит в этот момент, нам остается только догадываться.

И в каком-то смысле Бродский и здесь почти воспроизводит ситуацию концовки пастернаковской «Рождественской звезды». Напомним ее последнее четверостишие:

Вдруг кто-то в потемках, немного налево,
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на деву,
Как гостя, смотрела звезда Рождества.

Так что выше, когда мы перечисляли находящихся в пещере, мы (отчасти намеренно) пропустили одного, незаванного, «кого-то». С одной стороны, Пастернак подводит нас к мысли о том, что это может быть один из «нескольких ангелов», незримо шедших с толпой на поклонение, но более вероятным кажется предположение, что такое отождествление намеренно обманчиво. Само название ангелов отличает их от поименованного «кто-то» (и не только в последнем четверостишии, но и в 12—13-й строфах), — а если это не ангел, то единственное возможное предположение напрашивается само собою.

Впрочем, мы не имеем безоговорочных оснований настаивать на непогрешимости своего рассуждения. Вполне возможно, что более прав Лекманов, — но тогда нуждаются в каком-то объяснении отчетливые цитаты, выявляемые в тексте.

Размышления, касающиеся второго стихотворения, относятся к числу гораздо более локальных и предлагают, собственно говоря, единственное, да и то достаточно гипотетическое, решение. Речь идет о «Рождественском романсе» Бродского, которому также посвящена специальная заметка О. Лекманова.

Датируя это стихотворение «28 декабря 1961», автор заметки оговаривает: «В разных изданиях Бродского это стихотворение датируется как 1961-м, так и 1962-м гг. Консультации с В.А. Куллэ убедили нас в правильности первой датировки» (с. 663). В свою очередь мы рискуем высказать

предположение, что стихотворение написано годом позже, то есть в конце 1962 года (снова оговорившись, что какие-то существенные работы, накопившиеся в литературе о жизни и творчестве Бродского, могли быть нами упущены).

Внутренним основанием для возникновения такой гипотезы было давнишнее (по крайней мере, с 1967 года) чтение и систематическое перечитывание «Рождественского романа», при котором оттенки смысла начинают утверждаться в сознании и постепенно переходить в уверенность, — не исключено, что ложную.

Обратим внимание, что при общем московском колорите стихотворения двумя непогрешимо московскими топонимами в нем являются взаимосвязанные слова «Ордынка» и «замоскворецкая» (мгла). Как вполне справедливо заметил О. Лекманов, Александровский сад из четвертой строки, особенно в соседстве с корабликом, вызывает скорее ассоциации питерско-ленинградские. Дважды повторенное слово «столица» также оказывается двусмысленным, поскольку для ленинградца память о столичности своего города является совершенно естественной.

Между тем название «Ордынка» не является нейтральным в том контексте, который тут подразумевается. Может быть, лучше всего это чувствуется в названии книги, появившейся много лет спустя, — «Легендарная Ордынка». Для ее автора(-ов) легендарность заключена в сосредоточении разнородных культурных феноменов на ограниченном географическом пространстве; однако для сознания других людей, связанных с некоторыми явлениями русской культуры 1950—1960-х годов, привлекающее внимание слово напрямую и достаточно однозначно ассоциируется с именем А.А. Ахматовой, часто гостившей и принимавшей многочисленных московских посетителей именно на Ордынке, в квартире семейства Ардовых.

Оставляя в стороне многочисленные мемуарные свидетельства об этом, приведем пример стихотворный — шестистишие Давида Самойлова:

* * *

А.А.

Я вышел ночью на Ордынку.
Играла скрипка под сурдинку.
Откуда скрипка в этот час —
Далеко за полночь, далеко
От запада и от востока —
Откуда музыка у нас?¹²

Различные мемуарные свидетельства указывают именно на лето 1962 года как на время знакомства Бродского с Ахматовой. Сам он вспоминал: «Это было, если я не ошибаюсь, в 1962 году <...> Евгений Рейн привез меня к ней на дачу»¹³. М.В. Ардов рассказывает: «Летом 1962 года моя мать побывала в Комарове у Ахматовой и, вернувшись оттуда, рассказывала о двух молодых поэтах, которых Ахматова приблизила к себе. Это были Иосиф Бродский и Анатолий Найман. <...> Довольно скоро после этого оба — Бродский и Найман — появились у нас на Ордынке»¹⁴.

Конечно, память обоих авторов не относится к числу самых непогрешимых, но показательно, что в какой-то степени свидетельства их подтверждаются таким надежным в хронологическом отношении документом, как записки Л.К. Чуковской. Первое упоминание Бродского в них, вполне отчужденное и не связанное, видимо, с личным знакомством, относится к январю 1962 года¹⁵, а записи более конкретные — уже к сентябрю¹⁶, при этом под 27 сентября читаем: «Иосиф Бродский <...> живет сейчас в Москве». Это означает, что даже если мы примем позу ограниченного педанта, полагающего невозможным создание стихотворения без реальной биографической подоплеки, все равно должны будем согласиться: весной или летом 1962 года Бродский познакомился с Ахматовой, написал ей адресованные стихи, а после этого побывал в Москве, где с нею также общался.

Таким образом, есть очень большая вероятность, что фигура Ахматовой становится еще одним звеном, связывающим две столицы, переплетающиеся в «Рождественском романсе». Таким образом, в ассоциативное поле стихотворения войдут и «Луна в зените», и «Лета-Нева» из ахматовской «Поэмы без героя», и другие возможные параллели, выявлять которые здесь не место.

В заключение отметим, что внимательное вслушивание в «Рождественский романс» позволяет, как кажется, услышать там слабые отголоски мандельштамовских стихотворений из «Камня», который Бродский, по его свидетельству, прочитал в 1960 или 1961 году¹⁷ и из которого многое запомнил. Так, река, кораблик, желтый цвет (желтая роза и желтая лестница), тоска, столичный ореол, иностранец, такси находят себе соответствие в «над Невой», «зимуют пароходы», «желтизне правительственных зданий», «Онегина старинной тоске», «правительственных зданиях» и «посольствах полумира»¹⁸, «моторов веренице» и «бензине» особенно запомнившихся тогда Бродскому «Петербургских строф». Выделенные в от-

дельную строчку «особняки» непроизвольно вызывают в памяти «особняки — а не дома» из «Царского Села», «стоит у лавки керосинной / печальный дворник круглолицый» кажется рефлексом: «В спокойных пригородах снег / Сгребают дворники лопатами... розы алые / Горят в трактирах и домах»¹⁹, и т.д.²⁰.

Конечно, это еще не подлинная интертекстуальность, рассчитанная если не на узнавание, то на осознание того, что узнавание возможно, а скорее то, что у Мандельштама определено строкой: «Шум стихотворства и колокол братства». Но думается, что такое притяжение отголосков у раннего Бродского вполне объяснимо не только постепенным созданием собственного культурного поля, но и той непосредственностью, с которой это поле создается, далекой от сухой и послушной беглости перстов, которая появится в стихотворениях более позднего времени. Впрочем, на этом следует остановиться.

«ПЛАСТ ГАЛИЧА» В ПОЭЗИИ ТИМУРА КИБИРОВА

Поэзия Тимура Кибирова, несомненно, является одним из наиболее заметных явлений русской литературы эпохи перестройки и постсоветского времени. Кажется, что мы знакомы с ней уже очень и очень давно, тогда как на самом деле в поле сколько-нибудь значительного общественного внимания она попала лишь во второй половине 1980-х. Даты, стоящие под циклами в наиболее представительном на сегодняшний день собрании сравнительно ранних стихов Кибирова, начинаются 1986 годом; в читательское сознание он вошел в 1988-м, когда фактически одновременно были опубликованы на Западе поэмы «Сквозь прощальные слезы» (в сотом номере журнала «Время и мы»), «Лесная школа» (в «Континенте») и отрывки из «Жизни Константина Устиновича Черненко» (в «Синтаксисе» — примечательна эта возможность участвовать во враждующих между собой журналах), а в СССР — несколько отрывков из поэм в «Юности», «Дне поэзии» и «Театральной жизни»¹; широкая публика была приобщена к скандалу вокруг кибировского текста в середине 1989-го, когда повсеместно читавшаяся рижская «Атмода» напечатала отрывки его послания к Льву Рубинштейну и была привлечена за это к судебной ответственности². И с тех пор вряд ли когда он выпадал из поля читательского и критического внимания, о чем косвенно свидетельствует присуждение ему Анти-Букера 1997 года за книгу стихов «Парафразис».

Недоброжелатели, конечно, скажут на это, что получение премии уже свидетельствует об официализации поэта, вхождении его в сонм тех самых членов Союза писателей, которые в пятой главе «Жизни Константина Устиновича Черненко» преданно внимают вдохновенной речи генсека:

И вновь аплодисменты. Евтушенко,
и тот был тронут и не мог сдержать
наплыва чувств. А Кугультинов просто
лишился чувств. Распутин позабыл
на несколько мгновений о Байкале

и бескорыстно радовался вместе
с Нагибиным и Шукшиным. А рядом
Берггольц и Инбер, как простые бабы,
ревмя ревели. Алигер, напротив,
лишилась дара речи...³

Мы, однако, далеки от того, чтобы связывать обретение общественного признания с угасанием творческой силы, как это слишком часто подразумевается современной критической тусовкой. С нашей точки зрения, Кибиров еще не устал меняться, его поэтическая система не автоматизировалась; поэтому она заслуживает внимания не только свидетеля, остро реагирующего на явление нового произведения, но и исследователя, пытающегося это явление понять, — если не вполне отвлекаясь от своего времени, то, во всяком случае, стараясь объективировать его влияние. Для нас творчество Кибирова предстает в данный момент не только что порожденным и потому не до конца оформившимся предметом (окончательно он обретет форму, только попав в мир, где ему лишь предстоит завоевать место), но уже вписанным в определенную структуру, остывшим до температуры нормального тела. Тело это теперь можно спокойно рассматривать, пытаясь понять не только феноменальность достижений (или провалов), не только внешнюю красоту (или безобразие), но прежде всего — устройство сложной связи костей, мышц, связок, кровеносных и лимфатических сосудов, а также многого и многого другого.

Итак, поэзия Кибирова с первого же своего появления вписалась в два ряда восприятий. С одной стороны, на нее смотрели как на явление, порожденное пресловутым московским концептуализмом (= постмодернизмом советского разлива⁴), где идет лишь занятая игра уже готовыми концептами, которые художник своей волей располагает в прихотливых сочетаниях. С другой стороны, она была воспринята как не слишком сложная интертекстуальная игра между автором и его читателями, перебрасывание мгновенно узнаваемыми цитатами, порождающее эффект свободного кухонного разговора, строящегося прежде всего на освобожденности от навязываемых самим воздухом условностей. И в том и в другом случае смысл его поэзии виделся прежде всего в противостоянии советскому режиму на всех уровнях, от политического до ментального, в том числе и языкового.

При желании можно посвятить не одну работу доказательству справедливости любого варианта подобных восприятий.

Но при этом неясным остается одно: куда девать дидактичность кибировского творчества, на котором он сам настаивает в разных формах. Это может быть название цикла («Литерико-дидактические поэмы»), прямые отсылки к классицизму русского XVIII века, откровенные финальные фрагменты большинства его произведений, то патетические, то пародийные, как в стихотворении «Любовь, комсомол и весна», где мастерски выполненная соцартовская картинка последней строкой оказывается переадресованной Пригову и тем самым отрешенной от самого автора. Наконец, это прямые (хотя, конечно, не без отзвуков тотальной иронии) формулы в сравнительно недавних стихах:

Так себе страна. Однако
здесь вольготно петь и плакать,
сочинять и хохотать,
музам горестным внимать,
ждать и веровать, поскольку
здесь лежала треуголка
и какой-то том Парни,
и, куда ни поверни,
здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские цветы,
баратынские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!
Это Родина. Она
и на самом деле наша⁵.

Если эту дидактичность (не случайно только что процитированные строки взяты из стихотворения с подзаголовком «Педагогическая поэма») отбросить, то становится совершенно непонятно, чем кибировские тексты отличаются от изготовленных по описанному им же самим рецепту:

...Всего
и надо-то, мой друг, описывать пиписки,
минет, оргазм, инцест, эрекцию и сиськи,
лесбийскую любовь или любовь педрил,
героем должен быть, конечно, некрофил,
в финале не забыть про поеданье трупа.

А чтобы это все не выглядело глупо,
аллюзиями текст напичкать⁶.

Вряд ли ныне, спустя пятнадцатилетие после появления стихов Кибирова в широкой печати, найдется хоть сколько-нибудь внимательный читатель, который бы счел возможным уподобить его творчество тому, что так старательно и мастеровито создано трудами Сорокина или Пригова (называем имена лишь для ясности примеров, а не для осуждения или возмущения). Как нам представляется, основания для подобного подхода были заложены автором в основание возводимого им здания уже с самых первых известных нам этапов творчества. И связано это с ориентацией всего цитатного пласта произведений Кибирова не только на достаточно очевидные и подчеркиваемые источники (от Державина до современной эстрадной песни), но и на те, что, как правило, не попадают в поле зрения критиков, да и для читателей остаются неочевидными. Одним из таких пластов является поэзия Александра Галича.

Вряд ли стоит особенно напоминать, чем были песни Галича для очень значительной части русского культурного общества шестидесятых—семидесятых—восьмидесятых годов. Приведем только одно свидетельство, ценное уже тем, что относится к совсем недавнему времени и — заодно — принадлежит поэту из близкого окружения Кибирова, Сергею Гандлевскому: «Мы могли без усталости перебрасываться его строчками: “а другие, значит, вроде Володи”, “по капле — оно на Капри”, “но начальник умным не может быть, потому что — не может быть” и т.д. Тогда в разных кругах были свои литературные кумиры и цитаты-пароли. Комсомольские функционеры-балагуры шпарили наизусть Ильфа и Петрова, неофиты знали назубок евангельские главы “Мастера и Маргариты”, а иные снобы угадывали взаимное духовное родство, приводя на память из “Лолиты”. Мы же придумали теорию, что творчество Галича — то самое искомое звено между “кроманьонским человеком” дореволюционной России и советским “неандертальцем”: традиционные ценности и стих, но животрепещущее содержание»⁷.

При этом заслуживает внимания, что в «Сантиментах» Кибирова имя Галича не встречается ни разу, тогда как другие имена и понятия, как правило, всплывающие в памяти, когда говоришь о Галиче, есть у него в избытке. Вот лишь несколько примеров:

КСП, и Айтматов, и сердце горит,
Сальвадор, Никарагуа, Ольстер...
(С. 106)

Или еще решительнее:

Да и нынче все иное!
Солженицын зря потел!
Вот на Сталина грозою
Вознесенский налетел!

А за ним бойцы лихие!
Даже Вегин-исполин!
Мчатся бурей по России,
все герои, как один!

И на Сталина войною,
и на Берию войной!
Вслед за партией родною,
вслед за партией родной!

А вдали звенят струною
легионы нежных тех,
КСП своей слюною
начертавших на щите!
(С. 166)

И не только КСП, культивировавший песню самодеятельную, то есть не претендующую на звание настоящего искусства, но и авторская песня, где одно из первых мест занимал Галич, заслуживает немало иронических слов от Кибирова:

Так решай без меня наболевший вопрос —
Враг ли Троцкий иль все-таки нет?
Гениален Высоцкий иль все-таки нет?
Обречен ли на гибель колхоз...
(С. 207)

Или еще кощунственнее:

О доблести, о подвигах, о славе
КПСС на горестной земле,

о Лигачеве иль об Окуджаве,
о тополе, лепечущем во мгле...
(С. 219)

Вообще Окуджава решительно включается Кибировым в тот ряд поэтов, которые верно служили и служат советской власти, о чем говорит множество строк из самых разных его произведений. Вот едва ли не наиболее развернутая и наиболее идеологически насыщенная характеристика в послании «Художнику Семену Файбисовичу»:

И никуда нам, приятель, не деться.
Обречены мы на вечное детство,
на золотушное вечное детство!
Как обаятельны — мямлит поэт —
все наши глупости, даже злодейства...
Как обаятелен душка-поэт!
Зря только Пушкина выбрал он фоном!
Лучше бы Берию, лучше бы зону,
Брежнева в Хельсинки, вора в законе!
Вот на таком-то вот, лапушка, фоне
мы обаятельны 70 лет!
(С. 197)

Но и в другом месте он не менее решителен, хотя бы потому, что использует одну из наиболее лирически открытых песен Окуджавы:

Спросишь ты: «А ваше кредо?»
Наше кредо с давних пор —
«Задушевная беседа»,
развеселый разговор!

Этот шепчет в даль куда-то,
тот кикиморой орет.
Ох, какой мы все, ребята,
удивительный народ!

Не пропойцы мы, и вовсе
ни при чем маркиз де Сад!
Просто мы под сердцем носим
то, что носят в Госиздат!

Дай же Пригову стрекозу,
не жидись и не жалеи!
Мише дай стрекозу тоже.
Мне — 14 рублей!

(С. 168)⁸

Строки Окуджавы в этом контексте обозначают низшую точку духовного падения, откуда может начаться еще очень ненадежное, почти ни для кого не ожидаемое, но все же выздоровление. Эти строки противны автору почти так же, как «Уберите Ленина с денег!», и особенно из-за того, что для него самого, как и для его окружения, угроза превратиться в верных слуг советской власти или ее наследников оказывается более чем близкой, достаточно лишь пойти на поводу у вполне резонного желания житейского успеха. Может быть, именно потому стихи и песни Окуджавы вызывают такое безразличное недоумение:

Они сидят в обнимку на тачанке.
Она в кожанке старой, в кумачовой
косынке, но привычно протянулись
девические пальцы к кобуре

(С. 185), —

это строки из уже упоминавшегося соцартовского стихотворения «Любовь, комсомол и весна», посвященного Д.А. Пригову, где строки Окуджавы попадают в число примет тоталитарного строя, с которым общим может быть только соседство по времени.

При этом свое отношение к Высоцкому Кибиров все же разъяснил строками из «Послания к Ленке»:

...Здесь, где каждая вшивая шавка
хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры,
мчимся на выстрел!»

(С. 318) —

отношение же к Окуджаве так и осталось одномерным, нерассуждающе односторонним.

На этом фоне параллели с Галичем целомудренно потаенны, приоткрываясь лишь единожды, да и то не в «Сантиментах», которые мы в основном рассматриваем, а в «Парафразисе»:

...Треволненья

отхлынули. И вновь знакомое гуденье
музыки чую я. Довольно. Стыдно мне
на Вольность клеветать! В закатной тишине
я на крыльце курю, следя за облаками,
как Колридж некогда, как Галич. Пустяками
божественными я утешен и спасен⁹.

Обратим внимание, что имя Галича попадает в круг из откровенно наименованного Колриджа и введенных прямыми парафразами или цитатами Ходасевича и Пушкина.

Конечно, как это часто бывает у Кибирова, «божественные пустяки» здесь становятся прикрытием для совсем иных переживаний. Вспомним «Музыку» Ходасевича, написанную в эпоху страданий и смерти; вспомним «Бориса Годунова», откуда (возможно, при помощи известного фрагмента из «Как делать стихи» Маяковского) взяты слова «Довольно. Стыдно мне»; вспомним «Франция: Ода» Колриджа, начинающуюся описанием облаков, а приходящую к горьким и страшным словам:

О, Франция, пустой, слепой народ,
Не помнящий своих же страшных ран!
Так вот чем ты горда, избранный род?
Как деспоты, кичась, повелевать,
Вопить на травле и добычу рвать,
Сквернить знаменами свободных стран
Храм Вольности, опутать и предать?¹⁰ —

и поймем, что «Облака» Галича, одно из наиболее действенных описаний сталинских лагерей, попали в этот контекст не случайно.

В недавно опубликованном авторизованном комментарии к поэме «Лесная школа», где, как мы далее увидим, Галич весьма ощутим, его имя ни разу не упомянуто¹¹, что свидетельствует не только о том, что этот комментарий представляет собою литературную игру (о чем подробнее см. в следующей статье), но также и о том, что для Кибирова было существенно, чтобы галичевские аллюзии не были названы в авторизованном им тексте. Сместем полагать, что и вообще весь «пласт Галича» у Кибирова связан не только с сиюминутными смыслами, которые можно заметить при довольно внимательном чтении, но и со смыслами более глубокими, восходящими к поэтической системе самого Галича.

Кажется, всерьез еще никогда не подвергалась разбору одна из наиболее характерных черт песенной поэзии Галича — ее насыщенность и едва ли даже не перенасыщенность литературой¹². Вот перечень внешних примет литературности его текстов, взятых подряд со страниц приготовленного самим автором, но вышедшего уже после смерти издания¹³: эпитафия из Карамзина, подражание Беранже, «Памяти Живаго», эпитафия из Пушкина, эпитафия из Евангелия, упоминания Бабеля, Цветаевой, Мандельштама (и расиновской «Федры» при посредстве того же Мандельштама), подражание Рылееву, эпитафия из Маяковского, «Песня о Прекрасной Даме» с явной проекцией на Блока, Шекспир и «Гамлет», «Левый марш» (школьно-программное сочинение Маяковского), посвящения Варламу Шаламову и Юрию Домбровскому, Байрон, еще один пушкинский эпитафия, эпитафия из Блока, название «Еще раз о черте» (Горький), неподписанный эпитафия: «Он был титулярный советник, Она генеральская дочь...» (П.И. Вейнберг), посвящение Л. Пинскому, Полежаев, Пастернак (и — в этой же песне — подразумеваемые Цветаева и Мандельштам), Ахматова, Зощенко, Хармс, Мандельштам, Блок, Вертинский, Пушкин, Чехов, Аполлон Григорьев... Мы прошли меньше половины сборника.

Но думаем, что даже не в этом суть. Первоначальная интуиция С. Гандлевского была, как нам представляется, совершенно правильной, и нынешние малоутешительные для Галича окончательные выводы его статьи не выглядят для нас убедительными.

Дело в том, что Галич не только насыщает свой стих цитатами, понятными и доступными каждому (много ли надо усилий, чтобы оценить название «Смерть Ивана Ильича?»), но и старательно прячет вглубь разнообразные отсылки к мало кому известным текстам. Тем самым он делает свою поэзию не просто беседой на острые темы с перемигиванием понимающих, а большим полем свободных ассоциаций для людей, живущих в поэзии прошлого так же свободно, как в моментально узнаваемой действительности. Эта действительность ушла, оставив по себе недобрую память, от которой хочется отделаться и никогда не возвращаться. Но осознанное противостояние Галича этой действительности заключалось не только — а на наш вкус даже и не столько — в высмеивании, негодовании, пародировании, сколько в том, чтобы показать: рядом, в сознании некоторых живет совсем иная культура, богатая и плодотворная, культура русской и мировой поэзии.

Не будем тратить долгого времени для доказательства этого постулата, ограничившись лишь несколькими примерами.

Вот, например, песня «Виновники найдены», снабженная эпиграфом из Маяковского: «...Может быть, десяток неизвестных рифм / Только и остался, что в Венесуэле...»¹⁴. Этот эпиграф звучит и на пленках, а даже если он оказывается стерт для экономии места, то редкостное слово, вынесенное в рифму, подсказывает ассоциацию с классическим стихотворением Маяковского. Точно так же не нуждается в специальной расшифровке рефрен: «По морям, по волнам...», поскольку фильм «Чапаев» был известен в то время буквально каждому. Да и формула последней строки радостно узнавалась любым читателем:

Хоть всю землю шагами выстави,
Хоть расспрашивай всех и каждого,
С чем рифмуется слово ИСТИНА —
Не узнать ни поэтам, ни гражданам.
(С. 69)

Но оставался незамеченным подтекст всего песенного сюжета и особенно процитированной нами последней строфы — воспоминания Зинаиды Гиппиус «Одержимый»: «Мы <с Брюсовым> подбирали “одинокие” слова. Их очень много. Ведь нет даже рифмы на “истину”! Мы, впрочем, решили оба поискать и подумать. У меня ничего путного не вышло. <...> А Брюсов написал поразительно характерное стихотворение <...> Рифма, благодаря которой стихотворение и было мне посвящено, не особенно удалась, но не в этом дело...»¹⁵ Таким образом, Галич вступает третьим в диалог Гиппиус и Брюсова, не только показывая новые возможности русской рифмы, но и (что гораздо важнее) овеществляя идею «одинокости» слова в политическом прочтении понятия. Этот план мы читаем и читали без труда, а вот поэтический оставался практически не замеченным ни тогда, ни позже.

Мало того, как нам представляется, в стихотворении есть и еще один план, запрятанный еще глубже. Итак, в песне из Венесуэлы везут два контейнера рифм:

Так, с пшеницей и ананасами
Плыли рубленные и дольные,
Современные, ассонансные —
Не какие-нибудь глагольные!
(С. 68)

Что такое ассонансные и глагольные рифмы, знает любой и каждый. А вот что такое «рубленные и дольные»? Можно, конечно, подставить на их место рифмы усеченные и вспомнить про дольники, объяснив погрешности в терминологии тем или иным способом. Но, кажется, естественнее вспомнить, что термин «рубленный» чаще всего встречается в сочетании «рубленная проза», и тогда легко предположить, что на память знатоку поэзии, в молодости усердно поглощавшему новые книги, пришли строчки из «Неотвязной мысли» В.Г. Бенедиктова:

«Отцепись же ты, сухопарая,
Неотвязная, безотходная!
Убирайся прочь, баба старая!
Фекла Саввишна ты негодная!»
Я гоню ее с криком, топотом,
Не стихом кричу — прозой рубленной,
А она в ответ полушепотом:
«Не узнал меня, мой возлюбленный!»¹⁶

Но не только эпитет должен заинтересовать нас, но и само соединение стиховой формы с интонационным строением стиха. «Неотвязная мысль» написана так называемыми пятисложниками, сдвоенными внутри строки (мы бы, впрочем, предпочли другое определение: шестистопный хорей с регулярным цезурным усечением), которые достаточно редки в русской поэзии и, как правило, связаны или с народно-песенными интонациями (Кольцов), или с жестоким романсом (знаменитые «Очи черные» Гребенки во всех вариациях). Бенедиктов же снимает этот семантический ореол, делая стих говорным, балладным и даже иронически ориентированным. Галич, как кажется, следует здесь за ним, используя в своих стихах-песнях ту же форму (редко — самостоятельно, гораздо чаще — отдельными строками внутри неклассического стиха) как колеблющуюся между романсовой (классический тип — «Командировочная пастораль») и балладной, способной передать и «народный» облик стиха («Все не вовремя», «Тонечка»), и говорной («Баллада о том, как едва не сошел с ума...»). И в «Виновники найдены», написанной трехударным дольником, не так уж трудно найти такие «пятисложные» строчки («И в далекий путь, между рифмами» или «Современные, ассонансные»).

Нам представляется, что связь этого стихотворения Бенедиктова с песнями Галича вполне реальна¹⁷, и на этом фоне все интересующее нас стихотворение современного поэта предстает не только актуальной парафразой общеизвестных сочинений Маяковского или Некрасова, приобретающей особую действенность из-за этих очевидных проекций, но и попыткой более серьезного типа, в общей своей направленности соответствующей многократно описанным образцам «русской семантической поэтики».

Конечно, нельзя не сказать, что Галич был вынужден писать сперва для круга мало понимающих в поэзии слушателей Евтушенко и Рождественского, позже — для поглощенных сиюминутной актуальностью ловцов злободневного смысла (что с поразительной силой описано в «Желании славы»¹⁸), а в годы изгнания — для оторванной от живой почвы русской поэзии аудитории. Слушатели вроде Чуковского, проницательно угадавшего некрасовское начало его творчества, или Ахматовой для него были, несомненно, исключением, а не правилом¹⁹.

Вместе с тем желание ввести свои стихи и песни в контекст всей поэзии, а не только общеизвестной русской, можно проследить и в других случаях. Так, например, «Гусарская песня» почему-то рефреном имеет строчки:

Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы-егеря,
Славно, братцы-егеря, рать любимая царя!

(С. 120)

Откуда взялись егеря среди гусарских «киверов и ментиков»? Ответ на это можно получить только в том случае, если знать, что здесь Галич использовал начало «Солдатской песни», сложенной знаменитым художником П.А. Федотовым:

Ну-тка, братцы егеря,
Рать любимая царя,
Попоем,
Попоем,

То ли дело, то ли дело, то ли дело егеря, егеря, егеря,
То ли дело, то ли дело, то ли дело егеря, егеря, егеря²⁰.

Вполне вероятно, что об этой песне Галич узнал из воспоминаний Льва Михайловича Жемчужникова, где о Федо-

тове рассказывается в воспроизведенном там письме А.А. Марина: «...Федотов сочинил две песни:

- 1) Песня егерей: Ну-тко, братцы егеря,
Рать любимая царя и т.д.
- 2) “На дубу кукушечка куковала” и пр.

Вторую песнь с гитарой Павел Андреевич Федотов много раз певал в доме моего отца, генерала А.Н. Марина...»²¹ Сам Жемчужников прибавил к этому: «Федотов охотно посещал своих друзей и знакомых, любил играть на гитаре и пел сложенные им самим песни и романсы...»²²

Да, в конце концов, даже названия самиздатовских книг, подготовленных Галичем и распространявшихся довольно широко, также далеко не просты, хотя первая названа всего лишь «Книга песен», а вторая — «Вторая книга». По свидетельству Л.М. Турчинского, помогавшего в изготовлении этих книг, название первой ассоциировалось у автора со сборником Гейне, а второй — Мандельштама.

Однако вернемся к предмету нашего главного интереса — Тимуру Кибирову. В том насыщенном растворе цитат, аллюзий и парафраз, который представляют его стихи, любая литературная ассоциация имеет право на существование, пока не является чем-либо опровергнутой. Мы уже имели случай убедиться, что имя Галича в его стихах встречается и тем самым вводится в светлое поле сознания читателя. Поэтому вполне естественно ожидать появления цитат из его песен-стихов в творчестве Кибирова.

Встречаются они чаще всего не сами по себе, в чистом виде, а как составная часть общей цитатной клавиатуры, и узнать их можно лишь при тщательном взглядывании в структуру стиха.

Проще всего это сделать, вероятно, в тех случаях, когда цитата превращается в тематический комплекс, пронизывающий сразу группу текстов. Таким случаем представляется нам одна из тем «Фантазии на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов: тенора и баритона» Галича:

Что ж... хихикайте, падлы,
Что нашли дурака!
Свесив сальные патлы,
Гость завел «Ермака».

Пой, лягавый, не жалко.
Я и сам поддержку,

Я подвою, как шавка,
Подпою, подвизжу.
(С. 112)

Вот это подпевание становится одной из весьма заметных тем чуть ли не всей поэзии Кибирова, но особенно — поэмы «Сквозь прощальные слезы», где уже в первой главе находим ее завязку:

Пой же, пой, обезумевший Павка,
И латыш, и жидок-комиссар,
Ясный сокол, визгливая шавка,
Голоштанная злая комса!
(С. 133)

И далее она развивается уже здесь же (с аллюзией на пионерскую песню: «Спой песню, как бывало, Отрядный запева-ла, А я тебе тихонько подпою», — цитируем по памяти):

Погоди, я тебя не обижу,
Спой мне тихо, а я подпою.
Я сквозь слезы прощальные вижу
Невиновную морду твою.
(С. 135), —

переходя в начальные строки второй главы: «Спойте песню мне, братья Покрассы! Младшим братом я вам подпою...».

В иной интерпретации и с иными обертонами та же музыкальная тема прозвучит в третьей из «Рождественских аллегорий»:

Он заказ получил за участие в войне
и открытки из ящика вынул.
А в одной поздравленье покойной жене
и привет убежавшему сыну.
.....
Вот такие, такие, такие, как ты,
Мандельштама и... Что же ты плачешь?
Что ж ты плачешь, отец? Ну забудь, ну прости...
Что ж ты воешь с тоскою собачьей?
(С. 96—97)

Помимо «Фантазии» тут звучит еще и отголосок «Желания славы» (не случайно и у Галича, и у Кибирова стоят

эпиграфы из цикла Блока «Родина» — из «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться...» и «Грешить бесстыдно, непробудно...»²³), и мимолетный сюжет из «Без названия» Галича («Ну, какой-то там “чайник” в зоне Все о Федре кричал — делов!»).

Возвращаясь к песням советского времени, не слишком уделяя этому внимание, заметим, что они в соединении с высокой поэзией прошлого, несомненно, образуют один из безошибочно работающих моторов поэзии Кибирова. Ограничимся лишь цитатой из статьи Р.Д. Тименчика: «Где кончаются Дербенев, Добронравов, Матусовский, Лебедев-Кумач и начинается Ломоносов, Тютчев, Пушкин и безвестный автор песни “Вот мчится тройка почтовая”?»²⁴ Ненавистные «старые песни о главном» оказываются важнейшей составляющей облика эпохи, воспроизводимой Кибировым на страницах «Сквозь прощальные слезы» и «Лесной школы». И вместе с ними работает другой песенный пласт, с гораздо большим трудом распознаваемый:

Ой, гитара, палаточный наш уют!
Дорогая, поедem в Сургут.
И гляди-ка — под парусом алым плывет
омулевая бочка вперед!

И полночный костер, и таежная тишь,
и не надо, мой друг, про Париж.
От туги до цыгги нам не видно ни зги.
Лишь зеленое море тайги!

Лишь сибирская язва, мордовская сыпь...
Чу — Распутин рыдает, как выпь,
над Байкалом, и вторит ему Баргузин.
Что ты лыбишься, сукин ты сын?

Волчья сыть, рыба кровь, травяной ты мешок.
Хоть глоток мне оставь, корешок!
Вот те Бог, вот те срок, вот те сала шматок,
беломоро-балтийский бычок.

(С. 53—54)

Официальные Пахмутова—Гребенников—Добронравов, помноженные на КСП-шного Кукина (а чуть далее, в оставленных нами за бортом строках — и Окуджаву) и пере-

ложенные алым парусом из Грина и «Комсомольской правды», распутинскими ламентациями, былинными окриками, газетными передовицами, вдруг проваливаются в лагерную бездну, очевидным образом увиденную посредством оптики Галича, той же самой «Фантазии на русские темы». Подчиненные «некрасовскому скорбному анапесту», мы с трудом впускаем в сознание другие метрические формы, но если отрешиться от давления метра, то в последней из приведенных нами строф не так уж трудно увидеть композиционно окольцовывающую тему «Фантазии» — от «В сумке пиво и “сучок”» до «Их, похмельных, провожу к гаражу», где есть и «В леспромхозе, на канале Ждет меня любезный друг», и — «Сладок угорь балтийский, Слаще закуси нет», а запеваемому героем Галича «Ермаку» (возможно, с отголоском блоковского «Петроградское небо мутилось дождем...»: «И, сядясь, запевали *Варяга* одни, А другие — не в лад — *Ермака...*») вполне соответствует «Славное море, священный Байкал» у Кибирова. Этому не мешает даже двусмысленность, так как «беломоро-балтийский бычок» может значить не только «бычки в томатном соусе», но и — как сказано в комментарии, «окурки папиросы марки “Беломор”» (ср. у Галича: «В леспромхозе, на канале...»). Кстати сказать, вполне можно предположить, что на Кибирова повлиял и весь текст, и весь сюжет песни Галича, по которому «лягавый» покупает у бывшего зэка икону Николая Мирликийского (ср. конец поэмы Кибирова).

Мучительно длинная песня Галича оказывается расчлененной, а потом снова воссоздана в концентрированном виде, где реалии вкраплены в новый, а оттого особенно волнующий контекст. В нем обретает свое место и еще одна тема, нарочито затронутая лишь краем, косвенно, а на деле — одна из главных, существеннейших. Кибировское «Чу — Распутин рыдает, как выпь», как кажется, переиначивает и конкретизирует главный, собственно говоря, итог песни Галича, где сталкиваются гость (он же «лягавый») и бывший зэк:

Гость ворочает еле
Языком во хмелю.

И гогочет, как кочет,
Хоть святых выноси,
И беседовать хочет
О спасенье Руси.

Вертухоево семья!
 Не дразни — согрешу!
 (С. 113)²⁵

Все сказанное могло бы показаться случайностью, если бы цитаты из песен Галича в строках «Лесной школы» не были бы столь часты, хотя заметны только взгляду тех, кто привык перекидываться его словами и строчками как интимно знакомым и значимым. Видимо, не случайно и то, что отсылки к текстам Галича переплетаются с очевидными цитатами из Мандельштама: напомним, что о лагерной судьбе Мандельштама Галич рассказывает не раз («Возвращение на Итаку», «Без названия»), а одно из этих напоминаний (в песне памяти Пастернака: «Он не мылил петли в Елабуге И с ума не сходил в Сучане») прямо откликнулось у Кибирова в начале «Сквозь прощальные слезы»: «Чуешь, чуешь чем пахнет? <...> “Беломором”, Сучаном, Вилюем, Домом отдыха в синем Крыму!»²⁶ Таково, например, четверостишие:

Нам кровавой соплей перешибли хребет.
 Отползай, корешок, за Тайшет.
 И, как шапку в рукав, как в колодец плевков,
 нас умчит тепловозный гудок

(С. 56), —

где Тайшет почти наверняка попал из лагерного «Все не время»: «А у нас на Тайшете ветра свистят» (что у самого Галича, как и Абакан в «Облаках», связано с ударной стройкой железной дороги Абакан—Тайшет в начале 1960-х), а «шапка в рукав» и колодцы — из Мандельштама. И нечто очень схожее чуть далее:

И сияют всю ночь голубые песцы,
 и на вышках кемалят бойцы.

(С. 57)

Мандельштамовская цитата в специальном опознавании не нуждается, а вот напомнить фрагмент из «Королевы ма-терика» стоит:

И спят ээка, как в последний раз —
 Натянул бушлат — и пока,
 И вохровцы спят, как в последний раз —
 Научились спать у ээка.

И один лишь «попка» на вышке торчит²⁷,
Но ему не до спящих масс.
Он занят любовью — по младости лет
Свистит и прочит на Марс.

(С. 256)

Кстати сказать, кибировская «Баллада о Деве Белого Пlesa» вообще кажется парафразом «Королевы материка» (она же — «Песня (или баллада) про Белую Вошь»); если бы не сплошная недоказуемость такого предположения, мы бы сказали, что здесь случилось то же, что у Галича, который рассказывал, что «Королева материка» возникла из желания сочинить балладу в духе Жуковского. Получилось, что никаким Жуковским там не пахнет, но балладная природа осталась. Так же и у Кибирова — полностью сменился сюжет, но остались первоначальные импульсы, закреплённые в заглавии.

Почти уже растворяясь в окружающем шуме, эхо поэзии Галича можно различить в самых разных фрагментах стихов Кибирова. Так, в той же «Лесной школе», читая строки:

Мама, мама, дежурю я по февралю,
в Усть-Илиме пою: Улялюм!
Улялюм, твою мать, не увидишь конца.
До чего ж я похож на отца!

И ворую я спички, курю я табак,
не ночью я дома, дурак!

(С. 61) —

мы, погружаясь в занятную игру по отыскиванию прототекстов, различаем, безусловно, и старинную детскую дразнилку, и окуджавского дежурного по апрелю, и очередной пахмутовский Усть-Илим, и все того же Мандельштама, и, вероятно, дельвиговскую «Луну» (а если так — то через нее и «Дельвига» Олега Чухонцева, над чем есть особые основания подумать), не говоря уже об Эдгаре По (причем, конечно, не только «Улялюм», но и «Ворон»). Но тогда мы имеем полное право вспомнить и «Легенду о табаке» Галича, где вышедший из дому за табаком герой (спроецированный на Хармса из апокрифа) избавляется тем самым от неминуемого ареста. И здесь тот же темный лес, и здесь та же Сибирь, и здесь полшага от творчества до «чугунной беды».

Это эхо смутно различимо и во вполне житейских ситуациях, которые, попадая в поэзию, вдруг перекликаются отдаленно, но внятно, и, читая у Кибирова:

Это для папы рисунки в конверте,
пьяненький дядя Сережа-сосед,
недостижимый до смерти, до смерти,
недостижимый, желанный до смерти
Сашки Хвальковского велосипед!..

(С. 200), —

мы не можем заставить себя не вспомнить «наркомовского Петьку, умницу» из «Песни про велосипед», а в послании Семену Файбисовичу:

Холодно, холодно. И на земле
в грязном бушлате валяется кто-то.
Пьяный, наверное. Нынче суббота.
Пьяный, конечно. А люди с работы.
Холодно людям в неоновой мгле.
Мертвый ли, пьяный лежит на земле

(С. 198) —

распознаем финал «Вальса его величества», где поддавший гегемон располагается поспать между досок, а еще дальше — начало «По образу и подобию» со стиснутыми в метро и на ходу досыпающими под ор громкоговорителей трудящимися... Или несколькими строками далее:

Лейся над цинком, гражданская тризна!
Счастычко наше, коза-дереза,
вша-вэпэша да кирза-бирюза,
и ни шиша, ни гроша, ни аза
в зверосовхозе «Заря коммунизма»...

(С. 198) —

разве не напомним нам и белую вошь, и «то ли взять да и окончить ВПШ», и «Идут мои кирзовые, да только без меня», и гипнотизирующие галичевские списки: «Обкомы, горкомы, райкомы...» или:

— Миру — мир!
— Мыру — мыр!
— Муре — мұра!
— Мира — миг, мира — миф, в мире — мер...

(С. 324)²⁸.

Не будем, однако, расширять сферу отдаленных подобиий, которые могут быть простыми совпадениями, а воз-

вратимся к более очевидным случаям, определенным, видимо, осознанием своего глубинного родства со старшим поэтом, который попытался преодолеть ограниченность как советской, так и антисоветской поэзии, показать эту цивилизацию со стороны, обнажая ее глубокую внутреннюю конфликтность. Оговоримся, что у Галича это так и осталось на уровне тенденции, намека, частных и не всегда глубоко понятых даже самим автором свидетельств (особенно неудачными нам кажутся стихи и песни эмигрантского периода, когда возобладал казенный антисоветизм). Но во многих произведениях Кибирова связь с Галичем выходит явно на уровень более общий, чем просто цитирование отдельных строк, понятий или образов.

Вот, например, кажущийся нам несомненным парафраз одного из наиболее известных и вошедших в интеллигентскую речь стихотворений Галича «Пейзаж». Напомним его, благо невелико:

Все было пасмурно и серо,
И лес стоял, как неживой,
И только гиря говномера
Слегка качала головой.
Не все напрасно в этом мире,
(Хотя и грош ему цена!),
Покуда существуют гири
И виден уровень говна!
(С. 314—315)²⁹.

В знаменитом послании «Л.С. Рубинштейну» Кибиров писал:

Все проходит. Все конечно.
Дым зловещий. Волчий ров.
Как Черненко, быстротечно
и нелепо, как Хрущев,

как Ильич бесплодно, Лева,
и, как Крупская, страшно!
Распадаются основы.
Расползается говно.
(С. 174)

Казалось бы, аналогия наша слишком шатка, чтобы принять ее даже как гипотезу. Однако Кибиров (и в этом — один

из ярких образцов метода именно его, индивидуальной центонности) на этом не останавливается, а продолжает, переходя уже в следующую главку:

Было ж время — процветала
в мире наша сторона!
В Красном Уголке, бывало,
люди толпились дотемна!

Наших деток в средней школе
раздавались голоса.
Жгла сердца своим глаголом
свежей «Правды» полоса.

Нежным светом озарялись
стены древнего Кремля.
Силомером развлекались
тенниски и кителя.

(Там же)

Вот этот «силомер» делает безусловной связь с Галичем. На передний план выдвинуты общепонятные Пушкин и Лебедев-Кумач, чуть менее заметно, но вполне ощутимо — Мандельштам (из страшных «Стансов» 1937 года:

Вот «Правды» первая страница,
Вот с приговором полоса), —

а на стихотворение Галича — лишь беглый намек, который далеко не всякий услышит и оценит. Но, услышав и оценив, не сможет не задуматься, насколько само представление Кибирова о советской действительности сходно с представлениями Галича. И тут, вероятно, надо будет принять во внимание, что не только прямые цитаты встречаются у Кибирова, но и более развернутые сюжетные построения заставляют говорить о подобии. Так, невозможно не отметить, что «Христологический диптих» совершенно несомненно восходит к «Размышлениям о бегунах на длинную дистанцию»³⁰, где под этими «бегунами» понимаются Христос и Сталин, точно так же, как и у Кибирова, и даже метрические параллели вполне можно найти, не говоря уже об общих сюжетных узлах. Откровенно некрасовское по ориентации «Признание в любви» Галича служит прототипической основой первой из

«Рождественских аллегорий» (а компанию ему составляют и «Караганда», и «Фарс-гиньоль», и «По образу и подобию», и «Веселый разговор», и вообще все многочисленные песни Галича о несчастных и обездоленных, себя такими не чувствующих). Вряд ли можно пройти мимо того, что второе стихотворение из цикла «В рамках гласности» до разительности сходно с «Ночным дозором», и пр., и пр.

Можно, вероятно, перейти и на следующий уровень, пытаясь показать, что столкновение беспросветного сегодняшнего существования с еще более страшным гулаговским прошедшим очень часто составляет нерв, общий для поэзии Кибирова и песенного творчества Галича, в котором особую роль тогда будут играть уже не раз вспоминавшиеся «Фантазия на русские темы...» и «Желание славы» с их перепутанностью «истцов и ответчиков», когда «вертухай и бывший номер такой-то» мирно — до последней минуты жизни, до истинной ненависти и к бывшему подконвойному, и к ловкому еврею, все-таки ухитрившемуся на время, вот сейчас, обмануть смерть³¹, — гуляют по больничному садику, а их дети уже и помнить не помнят о том, кем когда-то были их отцы.

Но мы не будем подниматься в такие выси уже недоказуемых гипотез, а ограничимся тем заключением, которое само собою напрашивается. Для Кибирова творчество Галича служит, на наш взгляд, одним из тех плодотворящих источников (тщательно скрываемых от посторонних глаз), которые позволяют не просто устало прохаживаться по садам российской словесности, иронически трогая то одну, то другую ниточку, свисающую чуть не с каждой ветки, а жить в этом саду, радуясь тому, что можно свободно петь:

Ой, сирени мои, яблони-черемухи,
ой ты дольче фар ниентишко мое!
А чего? — да ничего — да ничегошеньки,
ну ей-Богу, право слово, ничего!

Зелень-мелень, спирт «Рояль» разбавлен правильно.
Осы с мухами кружатся над столом...³² —

так же свободно открывая для себя неудобоназываемые (потому что они уже бесконечно опошлены безответственными словами) бездны, разверзающиеся при каждом твоём самом легком и бесцельном шаге.

Галич давал (а может быть, и посейчас дает) Кибирову возможность — даже если это и не ощущается непосредственно — органически соединять несоединяемое, сделав при этом своей почти не замечаемой за острейшим, пронизывающим содержанием (или, в случае Кибирова, вольной болтовней) основой русскую поэзию, в которой живы не только Пушкин, но и мелкие, забытые, никому почти не ведомые поэты, потому что, по ахматовскому слову, «все плачущие не равны ль пред Богом?».

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ТЕКСТУ КИБИРОВА

Выше, в статье «“Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова» мы уже ссылались на чрезвычайно, на наш взгляд, ценную работу — комментарий к поэме Т. Кибирова «Лесная школа», составленный самим поэтом и И.Л. Фальковским. Нельзя не согласиться с редакционным предисловием, где говорится: «...этот почтенный жанр, имеющий многовековую историю, случалось, приносил богатые плоды и на русской почве» (с. 289). Вряд ли стоит сомневаться, что и данный опыт окажется необходимым не только будущим исследователям творчества Т. Кибирова, но и вообще всем, пишущим о поэзии. И все же остается верным, на наш взгляд, утверждение той же редакционной статьи: «...не стоит и чрезмерно обольщаться: культурная память изменяет не только читателю, но и писателю, и потому не исключено, что какие-то важные реалии и на сей раз ускользнули от комментаторов» (с. 290).

Нам представляется, что опубликованный текст имеет амбивалентную природу: действительно комментируя стремительно уходящие в прошлое реалии и различные цитаты, он вместе с тем отчасти и мистифицирует читателя, скрывая от него существенные пласты ассоциаций и прямых цитат. Цели этой мистификации могут, вероятно, быть объяснены по-разному, но нам думается, что одной из наиболее существенных для самого поэта целью было стремление, дав читателю ориентиры более или менее очевидные, утаить от него то, что слишком уж прямо обнаруживает истинный смысл поэмы, как бы его ни понимать (как и всякий художественный смысл, он весьма многогранен). То ли это, как предполагает редакционное предисловие, стремление автора увидеть в сегодняшней России трагически трудный процесс перехода от язычества (и не только советского, но и исторически ему предшествующего) к христианству; то ли раздумье о судьбе России, не ограничивающееся религиозными проблемами¹, а погружающееся в страшное месиво российской истории, где перемешаны глубокая история, увиденная через фольклор (как исконный, так и олитературенный) и лесную жуть, с насущной современностью, властно формирующей облик героя

поэмы. А этим героем оказывается тот маргинальный человек, который может существовать одновременно в нескольких планах, что в поэме определено путешествием в разных вагонах. Герой равно представим и в арестантском, и в общем, и в плацкартном, и в купейном вагоне, и даже без особого труда — в СВ. Определяется его место не личностью, а обстоятельствами: от суммы да от тюрьмы не зарекайся, как не зарекайся от высокой должности.

И потому авторизованный комментарий к поэме, показывая отдельные источники и поясняя стремительно устаревающие арготизмы, должен нечто и скрывать, иначе все страшное, кровавое месиво превратится в прозрачную воду гармонического построения. Именно в этом видится нам причина, заставившая составителей комментария предупредить читателей: «Следует исключить ассоциации с песней В. Высоцкого “Купола”» (с. 305) — именно потому, что эта ассоциация привела бы к опрозрачению смысла поэмы.

Но исследователь, не связанный законами авторской игры с читателем, может себе позволить указать и на более глубокие пласты смыслов, используя тот же жанр комментария. Отчасти функцию толкующего комментария исполняет предшествующая данному тексту статья, обнажающая сходство поэтического метода Кибирова с принципами построения многих песен А. Галича (как на сюжетном уровне, так и на мотивном, и на интертекстуальном, и на образном, и на собственно семантическом). Но далее мы позволим себе углубиться в словесный строй поэмы Кибирова, указав не только некоторые дополнительные параллели (разумеется, без претензии на безусловную полноту), но и вообще постараемся создать у читателей впечатление, что комментарий здесь обязан быть принципиально незавершенным.

При этом мы, естественно, не касаемся собственно стилистических принципов построения текста, которые также могут быть отчасти уловлены в комментариях. Так, авторы отметили безусловную трансформацию фольклорного «лен-конопель» в блатное «косяк-конопель», но при этом уже самому читателю осталось на долю почувствовать, как трансформируется «лен-конопель» на протяжении всей поэмы, начиная с появляющейся уже в третьей строке формулы «ау-караул», через почти не ощутимое сходство с «медведь-прокурор да комар-адвокат», «бабка-ежка» — к уже полностью просодически подобным: «бред-берендей», «дед-лесовик», «гад-Боровик» и, наконец, к:

Ой, Ярила-мудила, ой, падла-Перун,
моисеевский Лель-топотун! —

где тройное повторение построенных по одной и той же модели словосочетаний выстраивается от удлинённого на два, начальный и конечный, слога (Ярила-мудила) — к ритмически полностью подобному, но с иным словоразделом (падла-Перун) — и, наконец, к абсолютно воспроизводящему исходное: Лель-топотун. Но благостно-фольклорное здесь уже полностью подменено не просто своей противоположностью, а гораздо худшим — бесстыдной имитацией, лишенной какого бы то ни было внутреннего содержания. Особенно ощутимо это, если заметить фонетическую ассоциацию «топотун»-«топтун» (ср. у Галича: «...что у папи у ее топтун под окнами»).

Отметим всего лишь несколько моментов, представляющих достаточное существенными для ее понимания.

Название поэмы пояснено не вполне верно: «лесными» назывались не только «школы для умственно отсталых и или трудновоспитуемых детей», но и довольно распространенные полуинтернаты для детей привилегированных родителей не самого высокого ранга — например, сотрудников Министерства иностранных дел.

Неоднократно повторяющееся в поэме словосочетание «ёлы-палы» вместо традиционного «елки-палки» восходит к словоупотреблению «мифков». См., напр.: «ЕЛКИ-ПАЛКИ (чаще «ну елки-палки», еще чаще «ну ёлы-лалы») <...> выражает обиду, сожаление, восторг, извинение, страх, радость, гнев и др. Характерно многократное повторение»².

Совершенно недостаточно пояснение: «Святогор — былиный богатырь, обладающий огромной силой». Как представляется, на сюжет поэмы Кибирова проецируется весь сюжет былины «Илья Муромец и Святогор», особенно же эпизод с попыткой Святогора поднять сумочку с земной тягой. Отметим, кстати, что выражение «волчья сыть, травяной мешок», обыгрываемое Кибировым далее, есть и в этой былине.

В строке «Он не видит в упор, да стреляет в упор», вероятно, слышен отголосок песен В. Высоцкого: «Молчи, не вижу я тебя в упор» («Про любовь в каменном веке», 1969) и «Я также против выстрелов в упор» («Я не люблю», 1969).

«Он за шкурку трясется, пуляет в глаза» — помимо отсылки к традиционному рассказу о сибирских охотниках, которые бьют зверя в глаз, чтобы не попортить его шкурку, обращает на себя не вполне традиционное словоупотребление «пуляет в глаза». Детское словечко «пулять» означает вовсе не

«стрелять», а «кидать», «бросать», и здесь, при семантическом сдвиге, обнажается фонетическая форма слова, сближающая его с фразеологизмом «пыль в глаза пускать». Ср. далее у Кибирова: «И тунгус черемису в глаза наплевал».

«Алый парус» — не только ассоциация с названием повести А. Грина, но и особая полоса в газете «Комсомольская правда», предназначавшаяся сугубо для подросткового чтения. Имела репутацию «вольной» по тем временам.

«И полночный костер, и таежная тишь, и не надо, мой друг, про Париж» — не просто отсылка к одной из строк песни Ю. Кукина, а воспроизведение всей ее ситуации: «Ну что, мой друг, свистишь <...> Ты посмотри, вокруг тебя тайга. Подбрось-ка дров в огонь...»

Туга — первая из нескольких в поэме отсылки к тексту «Слова о полку Игореве».

«Лишь сибирская язва, мордовская сыпь» — нуждающийся в расшифровке намек на советскую действительность семидесятых годов. Сибирской язвой в 1979 году в результате утечки микробов из лабораторий, разрабатывавших биологическое оружие, была заражена часть Свердловска¹. В Мордовии же находился (и, вероятно, до сих пор находится) крупнейший комплекс концентрационных лагерей. Ср. в «Балладе о чистых руках» А. Галича: «Взвиваются ночи кострами в Острове, В мордовских лесах и в казахской степи». Ср. также у Кибирова в стихотворении «КСП» из цикла «Песня остается с человеком»: «В лесах Мордовии счастливой / вдоль проволок я бродил».

Распутин — вероятно, вторым планом проходит ассоциация с Григорием Распутиным, уроженцем Сибири, чья деятельность не могла не ассоциироваться со всей историософской проблематикой поэмы.

Пентагон — метонимическое именование «американской военщины», и в этом качестве неоднократно использовалось не только официальной советской пропагандой, но и — отраженным светом — песнями Галича: «Скажешь — дремлет Пентагон? Нет, не дремлет! Он не дремлет, мать его, он на стреме!» («О том, как Клим Петрович добивался, чтобы его цеху присвоили звание “цеха коммунистического труда” и, не добившись этого, запил» из цикла «Коломийцев в полный рост»)⁴; «Он с миною канальскою Гремит на весь вагон, Что с кликой, мол, китайскою Стакнулся Пентагон!» («Признание в любви»).

«В темном лесе свирель...» Кажется, свирель, вдруг появившаяся вместо гудочка, попала сюда из Блока, причем

наложились друг на друга «Свирель запела на мосту...» (стихотворение, открывающее цикл «Арфы и скрипки», где так много песен и гитар, существенных для Кибирова) и — особенно внятно — «Задебренные лесом кручи...».

«И гадюки им славу свистят» — парафраз фольклорной формулы о смерти: «Тут ему (имярек) и славу поют».

«Ежовые рукавицы» в свое время широко обыгрывались прессой в связи с фамилией «железного наркома» госбезопасности Н.И. Ежова.

Уходящее из живого языка выражение «обтрухать», вероятно, будет не лишним растолковать — «залить спермой».

Бабка-ёжка — уменьшительная форма традиционного «баба-яга», существует в детской песенке.

Забодал — эвфемизм, употребляется вместо обценного «заебал».

«Это дед-лесовик, это гад-Боровик» — ритмическая и синтаксическая калька с фофановского: «Это май-баловник, это май-чародей...» (из стихотворения «Май», 1885). Две строки из «Мая» цитируются в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», после чего следует реплика: «Это Жарова стихи?», что заставляет вспомнить А. Жарова как автора слов многих советских песен, в том числе прославленного «Взвейтесь кострами, синие ночи!...»⁵. Вероятно, есть смысл также указать, что «гад-Боровик» вполне может быть связан с известными строчками из детского стихотворения: «Белый гриб-боровик, / Всем грибам полковник...»

Начальник-отец — вероятно, построено по модели «отцы-командиры» (ср. также: «Полковник наш рожден был хватом: Слуга царю, отец солдатам...» [М.Ю. Лермонтов. Бородино]).

«Тепло молодежных сердец» — традиционная формула комсомольской прессы. Впрочем, возможно, таким образом трансформируется песенное:

Комсомольцы —

Беспокойные сердца.

Комсомольцы —

Все доводят до конца.

(Слова Л. Ошанина, музыка А. Островского)

Чукча — персонаж множества анекдотов позднего советского времени. Появление именно чукчи вызвано тем, что выше упомянутый Дерсу Узала был по национальности гольд (в современной номенклатуре — нанец), то есть был внешне схож для глаз стороннего наблюдателя с чукчами (равно

как и с тунгусами, коряками и ительменами, упоминаемыми Кибировым далее).

«Вот те культ, и просвет, и полит» — построено по модели строки входившего в школьную программу стихотворения В. Маяковского «Прозаседавшиеся»: «Кто в глав, кто в ком, кто в полит, кто в просвет — расходится народ в учрежденья». Вместе с тем, вероятно, дальним отголоском слышится здесь и мандельштамовское: «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз» (семантически сходная конструкция: «кому...» и «вот те...» в сочетании с односложными словами).

«Он поет гуль-мулла, и поет йок ялла, и поет он якши-мишмулла» — при всем богатстве ассоциаций, отмеченных комментарием, кажется, есть и еще одна, неназванная: «Брич-мулла» Д. Сухарева, положенная на музыку С. Никитиным и весьма популярная именно как песня.

Тайшет — не только начальный пункт БАМа, но и один из центров лагерной сети в Сибири (ср. у А. Галича: «А у нас на Тайшете все ветра свистят»), в шестидесятые годы ударной стройкой было строительство железной дороги Абакан—Тайшет.

«Ну, чего же ты, Дуня...» — несомненно, связано с «Во ку, во кузнице...», как и отмечено в комментарии, но сексуальное развитие темы показывает, что вторым планом тут проходит известная песня «Дуня я, Дуня я, Дуня ягодка моя...», публикация полного текста которой нам не известна, однако слышать ее приходилось: речь там идет о лишении Дуни невинности. Не думаем, что и автору поэмы доводилось эту песню слышать, но она вполне регулярно упоминается в литературе как похабная солдатская.

«Над макушкой завяжем подол» — в начале века и в 1920-е годы при групповом изнасиловании женщине, чтобы она не могла опознать насильников, задирали подол длинного платья на голову и завязывали его. См. также: «...в сквере Девичьего поля ловят девушку и устраивают “тюльпан”, т.е. завязывают юбки над головой и бросают в густые кусты ногами кверху»⁶.

«Ну, натешился всласть, кучерявый, вылазь, видишь, вся тут артель собралась» — скорее всего, парафраз строк из «Четвертой прозы» О. Мандельштама: «Это тренировка вихрастого малютки комсомола под руководством агитмамушек, бабушек, нянюшек (ср. «красный Чум» и «культполитпросвет» у Кибирова чуть ранее. — Н.Б.), чтобы он, Васенька, топнул, чтобы он, Васенька, вдарил, а мы покуда чернявого придержим...»⁷

«...кругом на века» — ср.: «Будет людям счастье, Счастье на века. У Советской власти Сила велика» («Марш

коммунистических бригад», слова В. Харитонов, музыка А. Новикова).

«Братья Строговы» — явная контаминация двух названий: помимо названных в комментарии «Строговых» Г. Маркова — еще и «Братья Ершовы» В. Кочетова (ср. его же «Журбины»).

«И на вышках кимарят бойцы» — мотив «Баллады ее Величества» А. Галича (см. в статье «“Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова»).

«Что нам красная небыль и что Чернобыль!» — в пропагандистских телепередачах после аварии на Чернобыльской АЭС словами «Черно-быль» и «Черно-миф» (применительно к известиям и комментариям зарубежных средств массовой информации) играл упоминающийся в поэме «гад-Боровик», один из наиболее лживых советских журналистов.

Упоминание А. Башлачева как летящего по небу полуночи, видимо, вызвано конкретными обстоятельствами его самоубийства (выбросился из окна).

«Фунт изюму» — ср. поговорку: «Это тебе не фунт изюму».

«Поднимайся, пойдем» — парафраз евангельского «Встань и иди!» (может быть, с отголосками так и названной известной статьи И. Паперно и Б. Гаспарова, посвященной поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»)

«Дураки да штыки» — парафраз формулы, приписываемой А.В. Суворову: «Пуля — дура, штык — молодец».

«И, дощечки достав, я сложу их крестом» — возможная отсылка к финалу сонета Н. Гумилева «Потомки Каина»: «Но почему <...> Нам ясен ужас древнего соблазна, Когда случайно чья-нибудь рука Две жердочки, две травки, два древка Соединит на миг крестообразно?» Отметим, что сам текст про две дощечки, насколько нам известно, является не частушечным, а фрагментом анекдота про только что освободившегося ээка, который устроился работать воспитателем в детский сад. И один из эпизодов его работы — построившиеся и выслушавшие «молитву» («Шаг влево, шаг вправо считая побегом...») дети ходят руки за спину по кругу и поют:

Как по нашей речке
Плыли две дощечки...
Эх, ёб твою мать! —
Плыли две дощечки.

«Комбайнер, замкомвзвода, генсек» — комбайнером в молодости работал М.С. Горбачев, а заместителем командира взвода был К.У. Черненко, ставшие генеральными секретарями КПСС.

«Веселье Руси» — не только общепонятная отсылка к «Повести временных лет», но еще и намек на название стихотворения Андрея Белого «Веселье на Руси», также являющегося одним из смысловых подтекстов поэмы Кибирова.

«За туманом мы едем, за запахом хвой» — ср. в стихотворении Кибирова «КСП»: «Они ведь едут за деньгами?! / Что им туман и запах хвой?»

Фикса — металлическая коронка на здоровом переднем зубе, модная одно время у уголовников и подражавших им.

«И ворую я списки, курю я табак, Не ночую я дома, дурак» — конечно, это прямой парафраз детской дразнилки, что комментарием и отмечено, но еще и отсылка к строкам О. Мандельштама: «Ох, как крошится наш табак, Щелкунчик, дружок, дурак!» («Куда как страшно нам с тобой...», 1930).

ПРИМЕЧАНИЯ

«Арион»: попытка чтения

Впервые: Пушкин и культура русского зарубежья. Международная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения, 1—3 июля 1999 г. М.: Русский путь, 2000. С. 185—195.

¹ *Немировский И.В.* Декабрист или сервилист? (Биографический контекст стихотворения «Арион») // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 168—184; *Лейтон Лорен.* Пушкин и Гораций: «Арион» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 3. С. 30—38.

² Пушкин / Под ред. Н.К. Пиксанова. М., 1924. Сб. 1. С. 290—293.

³ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 3. С. 15.

⁴ *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1930). М., 1967. С. 155.

⁵ *Глебов Г.С.* Об «Арионе» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Л., 1941. Вып. 6. С. 303.

⁶ Виноградов пишет: «Для Пушкинского языка характерна свобода и смелость выбора церковнославянских выражений, подвергающихся трансформации» (*Виноградов В.В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935. С. 179; отметим, что намеренно цитируем первое издание, а не второе, дополненное, появившееся в 2000 г., поскольку в нем находим замечательные слова «ветроград» [С. 137, повторено дважды и выделено курсивом] и «ак-венон» [С. 185]), а далее следует перечисление пушкинских употреблений слова «риза». При этом исследователь исходит из презумпции общепонятности того, что он имеет в виду, и не растолковывает, подразумевается ли здесь насыщение церковнославянизма новым «чувством жизни» или же внутреннее пародирование.

⁷ *Бабайцева З.А.* К вопросу об анализе речевой ткани художественного произведения // Труды Одесского гос. университета им. И.И. Мечникова. Год ХСVIII. Т. 152. Серия филологических наук. Вып. 13. Одесса, 1962. С. 120.

⁸ *Смирнов А.А.* Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А.С. Пушкина «Арион» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1987. № 3. С. 11.

⁹ Отметим, что в подражании оде Горация «К Пирре» А.Н. Майков употребил интересующее нас слово именно во множественном

числе: «Гирлянды возложил на жертвенник спасенья И ризы влажные развесил перед ним». В безупречно стилизованном подражании Майкова какая бы то ни было пародийность решительно отсутствует.

¹⁰ Гумилев Николай. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 163—164.

¹¹ Пушкин А.С. Цит. соч. Т. 10. С. 141.

¹² Там же. С. 143.

¹³ Там же. С. 144.

¹⁴ Немировский И.В. Указ. соч. С. 171. В скобках дана сноска на большое академическое собрание сочинений Пушкина.

¹⁵ Приведем лишь два примера, один из которых представляет позицию крайнюю, но тем не менее проникшую во все поры общественного сознания, вплоть до школьных сочинений: «Пушкин не противопоставил себя другим, а раскрыл свою связь с участниками борьбы <...> Пушкин дал клятву верности идеям своих погибших друзей...» (Бабайцева З.А. Цит. соч. С. 119), а второй принадлежит талантливому и тонкому поэту: «...гимны прежние и ясное солнце в финале стихотворения исключают даже малейший намек на скорбь певца, на его личное поражение. Дело, вероятно, в том настроении, в той “надежде славы и добра”, которую питал Пушкин в конце 1826 года, ожидая политической амнистии в связи с восшествием Николая I на престол...» (Поздняев М. Арион // Молодой коммунист. 1987. № 1. С. 50). При всей разнице в тонкости чтения и в выводах, и та и другая трактовка предполагают именно Пушкина героем стихотворения.

¹⁶ Ходасевич Владислав. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 486.

¹⁷ Там же. С. 583

¹⁸ Там же. С. 489.

¹⁹ Там же. Т. 1. С. 203. Приведем также еще одну параллель, до сих пор не замеченную комментаторами Ходасевича: чуть далее в той же статье он цитирует пушкинское «Предчувствие», в том числе и строчку: «Бурной жизнью утомленный». В том же, что и «Буря», 1921 г. сам Ходасевич пишет стихотворение «В заседании», начинающееся:

Грубой жизнью оглушенный,
Нестерпимо уязвленный,
Опускаю веки я...

Ритмическая цитата (вплоть до словоразделов) бросается в глаза.

²⁰ Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1985. С. 82.

²¹ Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990. С. 349.

²² Легенды и мифы о Пушкине. С. 184.

²³ Проскурин Олег. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 241.

²⁴ Там же. С. 242.

²⁵ Там же.

²⁶ Внимательный читатель, без сомнения, заметит, что речь здесь идет о возможности приложения к пушкинской лирике ряда положений теории М.М. Бахтина, что им самим, склонным отказывать лирике в способности владеть многоголым словом, вряд ли было бы одобрено.

Творческое самосознание в реальном бытии

Впервые: Россия/Russia. Новая серия. М.; Венеция, 1999. № 2 (10). Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология. Международная конференция. Неаполь, май 1997 / Сост. Б.А. Успенский. С. 67—85.

¹ Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 87.

² Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 74.

³ Звезда. 1996. № 11. С. 121.

⁴ *Брюсов Валерий*. Дневники. М., 1927. С. 63 (с исправлением по рукописи).

⁵ Там же. С. 71.

⁶ РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 15. Л. 7—7об.

⁷ РГБ. Ф. 358. Карт. 254. Ед. хр. 26. Л. 5 об. — 6. Письмо от 12 августа необозначенного года.

⁸ См.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 279—297.

⁹ *Ходасевич Владислав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т.4. С. 28.

¹⁰ Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6. С. 290.

¹¹ Там же. С. 291.

¹² Прежде всего отметим работу: *Азадовский К.М.* Путь Александра Добролюбова // Блоковский сборник. Тарту, 1979. Вып. 3 — а также последние по времени биографические статьи: *Иванова Е.В.* Добролюбов Александр Михайлович // Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2; *Иванова Е.В.* Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27.

¹³ Вехи. Из глубины. С. 86.

¹⁴ Там же. С. 64.

¹⁵ *Брюсов Валерий*. Дневники. С. 42—43.

¹⁶ Там же. С. 40—41 (с дополнениями по рукописи).

¹⁷ Там же. С. 33. Истолкование этой записи с гипотезами о характере и природе заговора см.: *Азадовский К.М.* Цит. соч. С. 130.

¹⁸ *Брюсов Валерий*. Дневники. С. 41—42 (с исправлениями и дополнениями по рукописи). Следует обратить внимание, что при всем

своем «опрошении» Добролюбов все же приезжает на извозчике (оправдания о больной ноге явно неубедительны).

¹⁹ Подробнее см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 239—254.

²⁰ См., напр.: *Гиппиус З.Н.* Декаденты-поэты // Мир искусства. 1901. № 1; *Мин<ский> Н.* Эскизы: Обращенный эстет // Рассвет. 1905. 31 мая, 4 июня; *Мережковский Д.С.* Революция и религия // Русская мысль. 1907. № 3 и др.

²¹ См., напр.: *Иванова Е.В.* Один из «темных» визитеров // Прометей. М., 1980. Т. 12 — а также свидетельства П.П. Перцова (Литературные воспоминания 1890—1902 гг. М., 2002. С. 184).

²² *Брюсов Валерий.* Дневники. С. 44—45 (с уточнением по рукописи).

²³ Типичный пример — статья: *Пругавин А.С.* Декадент-сектант // Русские ведомости. 1912. 7 декабря. Ср. гораздо более пронизательное свидетельство младшего современника: «...*Книга невидимая* все-таки, при всей своей (местами) гениальности стоит отчасти вне литературы, т.е. вне интеллигентско-дворянской литературы» (Письмо Д.П. Мирского к П.П. Сувчинскому от 12 декабря 1923 // Smith G.S. The Letters of D.P. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922—1931. [Birmingham, 1995]. P. 23).

²⁴ *Брюсов Валерий.* Дневники. С. 46.

²⁵ В последние годы о ней много пишет В.С. Баевский. См., напр.: Свечой перед Господом. Леонид Дмитриевич Семенов-Тянь-Шанский. Грешный грешным // Русская филология: Ученые записки. Смоленский гуманитарный университет. Смоленск, 1994.

²⁶ См.: Блок и П.И. Карпов / Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. Ср. также в нашей книге далее.

²⁷ Письмо Вячеслава Иванова к Пимену Карпову / Публ. Николая Котрелева // Русская мысль. Литературное приложение № 9 к № 3822 от 6 апреля 1990. С. XII.

²⁸ Переписка до сих пор опубликована лишь фрагментарно, потому мы цитируем ее по оригиналам (письма Кузмина — РНБ. Ф. 1030, № 17—22, 52—54, письма Чичерина — РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430—433). Отметим наиболее существенные публикации: *Тимофеев А.Г.* «Итальянское путешествие» Михаила Кузмина // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1992. М., 1993; *Тимофеев А.Г.* Совсем другое, прошлое солнце: Михаил Кузмин в Ревеле // Звезда. 1997. № 2. Значительное количество цитат из переписки опубликовано: *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. В настоящее время нами подготовлен к печати большой фрагмент переписки для альманаха «Исследования по истории русской мысли».

²⁹ РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 15. Письмо от 22 июня 1890 г.

³⁰ Письмо к С.К. Матвеевскому от 28 июня 1891 / Публ. Н.А. Богомолова // *Минувшее: Исторический альманах*. СПб., 1997. [Т.] 22. С. 182. То же — *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 564.

³¹ Письмо от 22 июня 1891 г. // *Минувшее*. С. 179—180 (или — *Богомолов Н.А.* Цит. соч. С. 562—563).

³² Именно поэтому известная его книга о Моцарте существенна не только своим внутренним содержанием, но прежде всего самым стремлением увидеть творческое начало как непременно составляющую идеальной человеческой личности. Ср. также гораздо менее известное письмо Чичерина к Луначарскому (*Смирнов И.* «...Мы все выросли на идейном искусстве, общественном, гражданском...» (О письме Г.В. Чичерина А.В. Луначарскому) // *Вопросы литературы*. 1984. № 9), которое в советские времена даже не могло быть полностью опубликовано из-за накала полемики против «рапповских» (а на самом деле советских вообще) взглядов на искусство.

³³ *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э.* Цит. соч. С. 53.

³⁴ Там же. С. 258.

³⁵ Позднее Кузмин писал: «...я хотел “быть” католиком, но не стать» (*Кузмин М.* *Дневник 1905—1907*. СПб., 2000. С. 271).

³⁶ См.: *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э.* Цит. соч. С. 55—67 и далее.

³⁷ *Кузмин М.* *Плавающие путешественники*. М., 2000. С. 80.

³⁸ *Ротиков Константин.* Эпизод из жизни «голубого» Петербурга // *Невский архив: Историко-краеведческий сборник*. СПб., 1997. Кн. 3. С. 451—452. Ср. также изложение этого документа в разных местах книги: *Ротиков К.К.* *Другой Петербург*. СПб., 1998. Полностью опубликован в специальном гомоэротическом журнале: *Берсенев В.В., Марков А.Р.* *Полиция и геи: Эпизод из эпохи Александра III* // *Риск*. 1998. № 3. Любопытные материалы об истории гомосексуализма в России на основании архивных материалов см.: *Хили Дэн.* *Исчезновение русской «тетки», или Как родилась советская гомофобия* // *О муже(Н)ственности*. М., 2002. С. 414—431.

³⁹ *Бенуа Александр.* *Мои воспоминания*: В 5 кн. М., 1990. Кн. 4, 5. С. 477.

⁴⁰ Там же. С. 478.

⁴¹ Первая цитата — *Кузмин Михаил.* *Дневник*. С. 394; вторая — по тексту, приготовленному к печати Н.А. Богомоловым и С.В. Шумихиным.

⁴² Письмо от 25 сентября 1907 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр. 19 (частично процитировано: *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э.* Цит. соч. С. 294). Обсуждение вопроса о сексуальной ориентации Ауслендера см. также в публикации Р.Л. Шербакова и Е.А. Муравьевой // *Минувшее: Исторический альманах*. СПб.; М., 1993. [Т.]

14. С. 384. Ср. также в письме Ауслендера к писателю Б.А. Лазаревскому: «Этически я не вижу ни одного слова против однополости. Ведь если у всех людей пять пальцев, а у некоторых шесть или четыре, то ведь от этого они ни нравственнее, ни безнравственнее не станут. Но эстетически это может нас отвращать, как отвращает все, не похожее на нас, — горбатый, негр.

Поэтому допуская теоретически справедливость и право на существование всякой любви (или чувственности), инстинктивно я чувствую отвращение к тому, к чему сам не имею никакой природной склонности.

Но лицемерие, фарисейское самодовольство: «Вот я-то не таков! У меня как у всех, и поэтому я могу свободно развратничать. А у него даже самая чистая, святая любовь будет "гадостью и извращенностью", — мне противны. Кроме того, мне было гор^{ль}ко, что говорили именно о Кузmine, которого я с детства люблю как милого, чуткого человека и которого очень ценю как интересного, талантливого писателя. Я с ним всегда был по-товарищески очень дружен. Но это совсем не то. Положим, не все ли равно, что говорят: те, что меня знают и любят, поверят одному "нет"» (РГАЛИ. Ф. 278. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1—2 об).

⁴³ Отметим явный намек на «Александрийские песни» Кузмина.

⁴⁴ Впервые опубликовано: *Брюсов Валерий*. Неизданные стихотворения / Ред., предисл. и примеч. А. Тер-Мартirosяна. М., 1935. С. 125—126 (в примечаниях гомоэротическая тема явно затушевана). Существенно, что, согласно одному из планов, стихотворение это должно было войти в цикл эротических стихов «Выброски зыбей» (РГБ. Ф. 386. Карт. 15. Ед. хр. 5).

⁴⁵ Речь идет об отношениях В.В. Розанова и Л.Н. Вилькиной, отразившихся в их переписке (подробнее см.: «Распоясанные письма» В. Розанова / Публ. М.М. Павловой // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 67—71).

⁴⁶ Письмо, написанное между 16 и 21 апреля 1907 г. / Публ. А.Н. Дубовикова // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 693—694.

⁴⁷ Вехи. Из глубины. С. 360.

⁴⁸ Там же. С. 357.

К истории «Золотого руна»

Разделы 1 и 2 впервые: Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2002. № 1. С. 65—86. Раздел 3 печатается впервые.

¹ *Лавров А.В.* «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модер-

нистские издания. М., 1984. С. 137—173; *Richardson William. Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905—1910.* Ann Arbor, [1986]. Отметим, что в последнем издании архивные материалы вообще не используются. Для ориентации в содержании и структуре журнала также весьма полезна книга: «Золотое руно»: Художественный, литературный и критический журнал (1906—1909): Роспись содержания / Сост. В.В. Шадурский; под ред. Н.А. Богомолова. Великий Новгород, 2002.

² См.: *Думова Наталья.* Московские меценаты. М., 1992; *Калинин В.Д.* Из истории предпринимательства в России: династии Прохоровых и Рябушинских. М., 1992; *Полунина Надежда, Фролов Александр.* Коллекционеры старой Москвы: Иллюстрированный биографический словарь. М., 1997 (там же библиография); *Династия Рябушинских* / [Сост. Ю.А. Петрова]. М., [1997], и др.

³ Весы. 1906. № 2. С. 81—83.

⁴ Письмо З.Н. Гиппиус к Г.В. Адамовичу от 19 июля 1927 г. // *Pachmuss Temira. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus, München, [1972].* С. 349.

⁵ Переписка З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского, Д.В. Филоsofova с В.Я. Брюсовым / Публ. М.В. Толмачева, коммент. Т. В. Воронцовой // *Литературоведческий журнал.* 2001. № 15. С. 128.

⁶ Товарищ Герман. «Золотому Руно» // *Весы.* 1906. № 5. С. 87—78. Перепеч.: *Брюсов Валерий.* Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 198—200.

⁷ Цит. по: *Лавров А.В.* Указ. соч. С. 148.

⁸ Там же. С. 149.

⁹ РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 2. Ед. хр. 47а. Машинопись с правкой. Опечатки в машинописи исправлены нами без оговорок. Разрядка оригинала передана курсивом. Другие известные нам машинописные копии (с правкой) письма — РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 124 (экземпляр, посланный Б.А. Садовскому); ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 8. Ед. хр. 18 (экземпляр, посланный Ф. Сологубу); ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1126 (экземпляр, посланный М.А. Волошину); ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 3. № 927 (экземпляр, посланный Л.Н. Вилькиной); ИРЛИ. Ф. 474. № 244 (экземпляр, посланный К.А. Сюннербергу). Они практически идентичны публикуемому нами тексту. Отметим лишь, что в некоторых экземплярах вычеркнуты слова «Готовый к услугам».

¹⁰ Приведем в выдержках письмо Соколова от 17 июня, где он говорит о принятии рассказа, поскольку там изложены и условия, предлагавшиеся журналом его авторам, что небезынтересно для историков русской журналистики начала XX века:

«Многоуважаемый Иван Алексеевич!

Рассказ Ваш «В Слободе» охотно возьму для «Руна». Только встает вопрос о времени напечатания. Сейчас выходит опоздавший от забастовки № 5 и поспешно печатается № 6, вполне уже свер-

станный. В дальнейшем июль, авг<уст> и сент<ябрь> будут соединены в один тройной №, который выйдет к 20 сент<ября>. Я постараюсь ввести Ваш рассказ туда, но затрудняюсь обещать это определенно, т.к. он тоже сформирован и отодвинуть что-либо оттуда очень трудно. За октябрьский № я мог бы поручиться определенно. Во всяком случае, будьте добры сообщить Ваши соображения о времени выхода Вашего сборника. 2 стихотв<орения> Ваши пойдут в № 6. Гонорар: проза 75 р. — 32 тыс<ячи> букв, стихотв<орная> строчка — 35 коп. (50 теперь у нас только для 3—4 “великих”), остальные стихи (кроме 2, которые тоже приняты), Вам посланы. №№, где пойдут Ваши вещи, пришлем gratis» (РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 2. Ед. хр. 47. Л. 1).

¹¹ РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 4. Ед. хр. 853. На почтовой бумаге «Золотого руна». В оригинале письмо не датировано, однако, как следует из письма Соколова, цитируемого далее, оно было написано 5 июля.

¹² Письмо от 15 июля // РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 2. Ед. хр. 47. Л. 2 и об.

¹³ Слова, заключенные нами в квадратные скобки, представлены в виде примечания.

¹⁴ Это письмо Новикова нам неизвестно.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 4. Ед. хр. 466. Окончание черновика, если оно было, не сохранилось.

¹⁶ Письмо Соколова к К.А. Сюннербергу (Конст. Эрбергу) от 15 июля // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 244. Л. 6. Чрезвычайно схожие по смыслу и даже стилю письма были отправлены им Ф. Сологубу 9 июля (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 636. Л. 5—6) и М.А. Волошину 5 августа (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1126. Л. 1—2).

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 7 и об.

¹⁸ Там же. Л. 9—10 об. *Вальдор* — французский поэт А. Мерсеро, писавший под псевдонимом Эсмер-Вальдор; который был приглашен Рябушинским для переводов русских стихотворных текстов «Золотого руна» на французский язык.

¹⁹ РНБ. Ф. 634. № 206. Л. 11—12. Частично процитировано в статье А.В. Лаврова. Некоторым своим корреспондентам в начале августа Соколов сообщал: «Из “Руна” сотрудники уходят один за другим. Ушло уже человек 10, в том числе Сологуб» (Письмо к М.А. Волошину от 5 августа 1906 г. // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1126. Л. 1 об); «Сологуб из “Руна” ушел, — прислал туда об этом письмо» (Письмо к В.Ф. Ходасевичу от 5 августа 1906 г. // РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Л. 18); «...начались уходы из “Руна”. Пока ушло человек 10 второстепенных сотрудников и Сологуб — из крупных» (Письмо к Н.М. Минскому от 9 августа 1906 г. // ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 343. Листы не нумерованы; практически то же сообщено днем позже Л.Н. Вилькиной).

²⁰ Цит. по: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 83. Стихотворение действительно было опубликовано: Золотое руно. 1906. № 7/9. С. 111 (подп.: Н. Шинский), однако ни Иванов, ни кто другой из числа сотрудников журнал после этого не покинул. Следует отметить, что у Иванова одинаковое презрение вызывали поступки как Рябушинского, так и Соколова. 17 июля 1906 г. в письме-дневнике, адресованном жене, он говорил: «...Гриф излагает мне свою распрю с Рябушинским и присоединяет целый ремингтонированный обвинительный акт, в два листа, в форме курьезно-обличительного письма к нему, — черт ли мне во всем этом? Между тем, они оба напрашиваются быть судимыми и рядимыми. Моя дипломатия теряется. Разве воспеть их распрю в новой Илиаде?

Гнев, богиня, воспой Рябушинского, сукина сына...
или не лучше ли так:

Гнев, богиня, воспой Соколова, сукина сына...

Название поэмы: «Апраксиниада» (РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 13 об. — 14). Зиновьева-Аннибал отвечала на это в письме от 20 июля, демонстрируя не слишком твердое знание законов гексаметра: «Ритм решает трудный суд. Очевидно, сукин сын — Рябушинский!» (РГБ. Ф. 109. Карт. 22. Ед. хр. 13. Л. 29).

²¹ РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 4. Ед. хр. 863. Л. 2. Неделей ранее, 15 июля, Новикову писал секретарь «Руна» А.А. Курсинский, прося как можно скорее вернуть «В слободе» (РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 2. Ед. хр. 65. Л. 1 об.).

²² Это было очевидно даже при том, что она не раз жаловалась на демонстративное пренебрежение, выказываемое ей Рябушинским.

²³ Amherst Center for Russian Culture. Zinaida Gippius and D. Merezhkovsky Papers. Box 4. Folder 51 (написано на почтовой бумаге журнала «Золотое руно»).

²⁴ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 601. Л. 1 и об.

²⁵ Там же. Л. 3 и об.

²⁶ Это письмо Курсинского (без даты) хранится: РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 2. Ед. хр. 65. Л. 3 и об.

²⁷ РНБ. Ф. 634. № 135. Л. 13 и об. Судя по всему, действительно именно Ремизов был посредником Новикова в первоначальных сношениях с «Золотым руном» и вообще помогал ему устраивать литературные дела. В недатированном письме к Новикову (судя по содержанию, относящемся к февралю 1906 года) он писал: «Насчет надое<д>ливости не говорите, всегда готов Ваши дела вести. Я хорошо знаю, как это трудно вне Петербурга Петербургские дела делать. Так это будет условлено, присылайте, что есть» (РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 2. Ед. хр. 39. Л. 1) — и в том же письме советует послать рукописи в журнал. Вероятно, следствием письма Курсинского были две записки Ремизова, отправленные Новикову в один день, 20 сентяб-

ря 1906 г. В одной говорилось: «С.А. Соколов всем разослал такие письма, странно принимать близко к сердцу семейные дразги, в которых ни Вы, ни я не компетентны, потому что, откровенно говоря, оба хороши — и Гриф, и Рябушинский» (Там же. Л. 9), — а в другой (на открытке): «Да, что с Вашими делами в “Золотом Руно”? Для Вашего свед<ения>: никто из петербуржцов <так!> не думал и не думает выходить из журнала» (Там же. Л. 3 об).

²⁸ Кузмин М. Дневник 1905—1907. СПб., 2000. С. 393, 546. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

²⁹ Ремизов Алексей. Куха: Розановы письма. Берлин, 1923. С. 23—24; Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. [Т. 7]. Ахру. С. 56.

³⁰ Имеется в виду статья: *Maestro* [Розанов В.В.]. То же, но другими словами // Золотое руно. 1907. № 1.

³¹ Стихотворный цикл Кузмина, некоторое время спустя напечатанный (вместе с повестью «Картонный домик») в альманахе «Белые ночи» (СПб., 1907).

³² Замысел не осуществлен.

³³ Имеется в виду не реальная исповедь, а повесть: *Шинский Н.* Исповедь. М., 1906.

³⁴ Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 194.

³⁵ Там же. С. 197—198.

³⁶ Отметим, что во вполне аккуратно ведшемся списке писем, полученных и отправленных Кузминым, письма к Рябушинскому от 9 августа нет. Видимо, письмо было отправлено на имя секретаря «Золотого руна» Г.Э. Тастевена 6 августа (см.: ИРЛИ. Ф. 172. Оп. 1. Ед. хр. 321).

³⁷ Золотое руно. 1907. № 7/8/9. С. 160.

³⁸ Там же.

³⁹ РГБ. Ф. 371. Карт. 4. Ед. хр. 70. Л. 5. Фамилия Кузмина в перечне участников «Золотого руна» появилась впервые после годичного перерыва в шестом номере журнала за 1908 г., что Кузмин отметил в дневнике 10 августа: «Утром “Руно”, я в сотрудиках, но ответа толкового не было» (цитируется по тексту, подготовленному Н.А. Богомоловым и С.В. Шумихиным к печати).

⁴⁰ Речь идет о повести «Тень Филлиды» (см. выше).

⁴¹ РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. 9. Упомянутый в письме «Коля» — известный композитор Н.К. Метнер, брат Э.К. Метнера.

⁴² 1907. 18 марта. № 75.

⁴³ РГБ. Ф. 389. Карт. 1. Ед. хр. 22. Ответное письмо Полякова от 17 августа — РГБ. Ф. 389. Карт. 2. Ед. хр. 23. Л. 2.

⁴⁴ См.: Поляков С. [Письмо в редакцию] // Утро. 1907. 23 марта. О важности этого письма говорит то, что секретарь журнала «Весы»

М.Ф. Ликиардопуло отправил некоторым писателям особое послание, в которое вклеил вырезку с письмом. В нем говорилось: «Для Вас как для сотрудника “Весов” и “Зол<отого> Руна”, думается, не лишено будет интереса следующее письмо <...> К сожалению, кажется, инцидент этим не исчерпывается, т.к. по дошедшим до нас сведениям г. Рябушинский намерен теперь возбудить дело о якобы незаконном вмешательстве “Весов” в этот конфликт» (Недатированное письмо к Г.И. Чулкову // РГБ. Ф. 371. Карт. 4. Ед. хр. 9. Л. 2; практически идентичное письмо к Ф. Сологубу — ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 410. Л. 16).

⁴⁵ РГБ. Ф. 25. Карт. 28. Ед. хр. 6. Л. 19.

⁴⁶ Там же. Карт. 22. Ед. хр. 12.

⁴⁷ Лавров А.В. Письма Андрея Белого и Валерия Брюсова в Амстерском центре русской культуры // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1996. М., 1998. С. 48—49.

⁴⁸ РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. 10.

⁴⁹ Там же. Карт. 28. Ед. хр. 6. Л. 18.

⁵⁰ Письмо от 25 июня // Там же. Л. 23.

⁵¹ Письмо Андрея Белого — Столичное утро. 1907. 5 августа. № 56; ответное письмо Рябушинского — Там же. 9 августа. № 60; повторное письмо Белого — Там же. 11 августа. № 62; второе письмо Рябушинского — Там же. 17 августа. № 66; Отметим, что немалое внимание этой истории уделено А.В. Лавровым в не раз упоминавшейся и цитировавшейся статье о «Золотом руне». Однако мы опираемся на материалы, по тем или иным причинам А.В. Лавровым не использованные.

⁵² РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 54. Подчеркиванием выделены подчеркивания Метнера красным карандашом в тексте письма. *Эмпирик* — псевдоним Тастевена.

⁵³ РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 8. Л. 17.

⁵⁴ Там же. Л. 20—21. Письмо от 2 августа 1907 г.

⁵⁵ Там же. Л. 22.

⁵⁶ РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 54. Письмо от 28 августа 1907 г.

⁵⁷ РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Копия — РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 8. Письмо от 11—13 сентября нового стиля; по старому — 29—31 августа.

⁵⁸ См.: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. С. 193—200.

⁵⁹ РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. 13—15. Написано карандашом. Копия — РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 6. *Анюта* — А.М. Метнер, жена Э.К., ушедшая от него к брату, Н.К.

⁶⁰ Подробнее об этом см.: Ljunggren M. The Russian Mephisto. Stockholm, 1994 (рус. пер. — Юнггрен М. Русский Мефистофель. СПб., 2001).

⁶¹ Неизвестное письмо Андрея Белого / Публ. В. Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. [Paris, 1988]. [Т.] 5. С. 211—212. Письмо Андрея Белого к З.Н. Гиппиус, написанное между 7 и 11 августа 1907 г.

⁶² РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 54. Напоминаем, что подчеркиваниями мы выделяем то, что Метнер подчеркнул красным карандашом в тексте письма. «Манифест», упоминаемый Белым, — его статья «Художник оскорбителям» (Весы. 1907. № 1). Вполне отчетливо написанная фамилия «Куприн» — почти наверняка описка, и следует читать «Кузмин».

⁶³ РГБ. Ф. 167. Карт. 7. Ед. хр. 8.

⁶⁴ РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. 12. Копия — РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 7.

⁶⁵ РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 55.

⁶⁶ РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. Копия — РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 8.

⁶⁷ РГБ. Ф. 167. Карт. 6. Ед. хр. 9; РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. 26—27 (в первом варианте первый лист написан карандашом, остальные три — копия через переводную бумагу; во втором варианте — наоборот).

⁶⁸ Час. 1907. 8 сентября.

⁶⁹ Два неизданных документа, принадлежащие перу Э.К. Метнера, печатаются по текстам, присланным им «для цензуры» Андрею Белому: РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 10 (помета: Для *Золотого Руна*) и Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 9 (с пометой: Для *Столичного Утра*).

⁷⁰ Знаки поставлены Метнером, собиравшимся напечатать ниже публикуемое письмо в «Столичном утре», что не осуществилось. Аналогичные случаи есть и далее.

Из разысканий к истории дискуссии о символизме 1910 года

Раздел 1 впервые — Писатели символистского круга. СПб., 2003. С. 373—384 (как публикация писем Эллиса к Иванову). Здесь публикуется с добавлением письма Иванова к Эллису. Разделы 2 и 3 печатаются впервые.

¹ *Ахматова Анна*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 277.

² Там же. С. 267.

³ См.: Автобиографическое начало в раннем творчестве Кузмина // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 139—144; К истолкованию статьи Блока «О современном состоянии русского символизма» // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 186—202; К реконструкции обсуж-

дения доклада Вяч. Иванова о символизме // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 435—437.

⁴ Подробное обсуждение вопроса о статье Чулкова и реакции на нее см.: Переписка <Брюсова> с Вячеславом Ивановым / Предисл. и публ. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 526—530.

⁵ Письмо С.К. Маковского к Е.А. Зноско-Боровскому от 3 февраля 1910 г. Цит. по: Переписка В.И. Иванова с С.К. Маковским / Подгот. текста Н.А. Богомолова и С.С. Гречишкина, вступ. статья Н.А. Богомолова, коммент. Н.А. Богомолова и О.А. Кузнецовой // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 155.

⁶ См.: Там же. С. 143.

⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 10. Л. 17—18. Вариант письма, опубликованного в: Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 527.

⁸ Кажется, была не очень точной догадка А.А. Ахматовой о расхождении Гумилева и Вяч. Иванова: «АА предполагает — даже не предполагает, а спрашивает себя, — не потому ли началась враждебность В. Иванова, что он был отстранен от “Аполлона”? АА не знает, в какой форме это было. Но в какой форме может быть вообще человеку, приглашаемому вначале, объявлено о том, что теперь будут обходиться без него?» (*Лукницкий П.Н.* Асимана: Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. 1926—1927. Париж; М., 1997. С. 23). Но в любом случае это не могло произойти до середины 1910 г.

⁹ Андрей Белый о Блоке: Воспоминания, статьи, дневники, речи. М., 1997. С. 274.

¹⁰ *Белый Андрей.* Начало века (берлинская редакция) // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 73—74. Выделенное в оригинале документа разрядкой мы здесь и далее передаем подчеркиванием. В воспоминаниях о Блоке Белый передал эти слова несколько иначе: «...одна *теософская* дама так выразилась об Эллисе: “Проходной двор для *темных*, где *светлые* все — позадержаны: темным проходом”» (Андрей Белый о Блоке. С. 332).

¹¹ Андрей Белый о Блоке. С. 356.

¹² Там же. С. 559.

¹³ РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 6. Л. 20.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 124—125. Ср. также: *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1990. С. 351.

¹⁵ См. запись в дневнике Брюсова: «В Москве был Вяч. Иванов. Сначала мы очень дружили. Потом В.И. читал в “Эстетике” доклад о символизме. Его основная мысль, что искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда размолвка. За В.И. стояли Белый и Эллис. Расстались с В.И. холодно» (*Брюсов Валерий.* Дневники 1891—1910. М., 1927. С. 142. Текст исправлен по автографу). Отметим, что не только доклад Иванова вызвал у Эллина положи-

тельную реакцию, но и чуть более поздний доклад Блока «О современном состоянии русского символизма» (подробнее см.: Письма Элліса к Блоку (1907) / Вступ. статья, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Литературное наследство. М., 1981. Т. 92, кн. 2. С. 278—279).

¹⁶ Подробнее см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 97—102, 186—192.

¹⁷ Особо выразительный портрет Элліса см.: *Валентинов Н.* Два года с символистами. Stanford, 1969. С. 150—171 (перепеч.: М., 2000).

¹⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 12. Ед. хр. 29. Л. 67, 69.

¹⁹ Там же. Карт. 31. Ед. хр. 5. Л. 19 об.

²⁰ Там же. Карт. 12. Ед. хр. 29. Л. 20—20 об.

²¹ Там же. Карт. 33. Ед. хр. 44. Л. 4. Отметим характерное начало письма: «Дорогой Вячеслав Иванович! Сейчас вернулся от Анны Рудольфовны: в немногих сказанных ею мне словах приветия от Вас я почувствовал такую любовь ко мне и дружбу, что хочется хоть на бумаге обнять Вас и крепко, крепко поцеловать!» (Л. 2). Тень А.Р. Минцловой продолжает витать над инцидентом.

²² РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 7. Л. 5—5 об. Копия — Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 21.

²³ *Гумилев Николай.* Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 268—269.

²⁴ Речь идет о неозаглавленной рецензии Вяч. Иванова в разделе «Письма о русской поэзии» седьмого (апрельского) номера «Аполлона» за 1910 г. Эта рецензия состояла из трех разделов, посвященных «Стихотворениям» М. Волошина, «Жемчугам» Н. Гумилева и «Стихотворениям» А. Герцык. В полемическом задоре Элліс явно искажает взгляды Иванова на поэзию Волошина. Отчасти это связано с тем, что его рецензии предшествовала (также лишенная заглавия) рецензия М. Кузмина на сборник Волошина, где и говорилось, причем неоднократно, об оккультизме его стихов, впрочем, с характерной оговоркой: «К сожалению, мы недостаточно осведомлены в тайных науках, чтобы судить, насколько глубок оккультизм Максимилиана Волошина» (Аполлон. 1910. № 7. С. 37 второй пагинации). Иванов же нигде не употребляет слова «оккультизм» (хотя и говорит: «Живопись учила его видеть природу, книги о тайном знании — ее слышать...» [Там же. С. 38]) и, более того, пишет вполне определенно: «...не должно желать, чтобы она <книга> влияла на творчество молодых наших поэтов. <...> Его <Волошина> вкус неоспорим, а общее тяготение его поэзии — нежизненно» (Там же).

²⁵ Имеется в виду фраза Иванова: «Поистине, из стольких схваток и приключений вышел с честью юный оруженосец, которого рыцарь посылал на ответственные и самостоятельные предприятия, что кажется заслужившим принять от него ритуальный удар мечом по плечу, обязывающий к началу нового и уже независимого слу-

жения» (Там же. С. 41). Отметим, что и сам Гумилев обратил особое внимание на эти строки, когда писал Брюсову: «“Жемчуга” вышли. Вячеслав Иванович в своей рецензии о них в “Аполлоне”, называя меня Вашим оруженосцем, говорит, что этой книгой я заслужил от Вас ритуальный удар меча по плечу, посвящающий меня в рыцари. <...> Не знаю, сочтете ли Вы меня достойным посвящения в рыцари, но мне было бы очень важно услышать от Вас несколько напутственных слов...» (Письмо от 21 апреля 1910 // Литературное наследство. М., 1994. Т. 98, кн. 2. С. 498 / Публ. Р.Л. Щербакова и Р.Д. Тименчика).

²⁶ Вписано и не зачеркнуто: «когда Ваши чувства изменятся».

²⁷ Первоначально: «ибо такого восхищен<ия> я в себе никогда не чувствовал».

²⁸ Цитата из статьи Иванова (Аполлон. 1910. № 7. С. 38 второй пагинации).

²⁹ В оригинале: им.

³⁰ Первоначально: «Можно, п<отому> ч<то> рыцарство само по себе отнюдь не эзотерично».

³¹ Имеется в виду предисловие Иванова к отдельно изданной брошюре: *Чулков Георгий. О мистическом анархизме* / Вступ. статья Вячеслава Иванова «О неприятии мира». СПб., 1906.

³² «Кларизм» — термин, изобретенный Вяч. Ивановым (см.: *Иванов Вяч. Собр. соч.* Брюссель, 1974. Т. II. С. 785) и печатно использованный М. Кузминым в известной статье «О прекрасной ясности» (Аполлон. 1910. № 4). На некоторое время он сделался популярным в кругу символистов и близких к ним авторов. Так, Брюсов писал П.П. Перцову 23 марта 1910 г.: «В нашем круту, у ех-декадентов, великий раскол: борьба “кларистов” с “мистиками”. Кларисты — это “Аполлон”, Кузьмин <так!>, Маковский и др.» (Десять писем Валерия Брюсова к П.П. Перцову / Публ. Г. Лелевича // Печать и революция. 1926. № 7. С. 46). В письме к Иванову тот же термин использовал С.К. Маковский: «Пущенное им <Кузминым> словечко “кларизм” — метко характеризует его личную эволюцию и совпадает с одним из тех вечных идеалов искусства (ясность, простота), от которых, конечно, не может отказаться журнал, носящий имя “бога меры и строя” <...> Но значит ли это, что “кларизм” исчерпывает задачи литературы, хорошей литературы? С моей стороны было бы, во всяком случае, наивно прибегать к такому ненужному ригоризму» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 142). Что именно говорил Иванов по поводу «кларизма» в «Мусагете» в марте 1910 г., нам неизвестно (хотя, по-видимому, это отчасти восстанавливается из реплики Брюсова, приведенной выше), однако, судя по всему, там было нечто вроде

сохранившейся в черновике отсылки к тексту статьи М. Кузмина, когда речь шла о парнасизме: «Легче и посильнее было выйти из заклётого круга “антитезы” отречением от навыка заоблачных полетов и внеличных чувствований — капитуляцией перед наличной “данностью” вещей. Этот процесс <...> приводит <...> в области собственно “поэзии” — к “прекрасной ясности” шлифовального и ювелирного мастерства» (см.: Кузнецова О.А. Дискуссия о состоянии русского символизма в Обществе ревнителей художественного слова (Обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. 1990. № 1. С. 207; в печатном тексте слова «прекрасной ясности» отсутствовали). В рецензии на «Жемчуга» термин «кларизм» Ивановым ни разу не употребляется, однако Эллис мог полагать, что для Иванова основанием для отнесения Гумилева к этому «направлению» служат слова: «Чего, чего не собрал он в кладовой своих парнасских “трофеев”!..» (Аполлон. 1910. № 7. С. 40 второй пагинации). Но, во всяком случае, никакого «предательства» Гумилева, открыто защищавшего парнасизм, здесь обнаружить не удастся.

³³ Тема мистического рыцарства была в эти годы одной из основных для Эллиса. См., напр., в его книге «Stigmata» (М., 1911) стихотворения «Рыцарь двойной звезды», «Тангейзер на турнире», «Черный рыцарь», «Белый рыцарь», «Братьям-рыцарям», «Темплиер» и др.

³⁴ Многолетние отношения между Белым и Эллисом должны явиться предметом особого исследования (см., напр.: Письмо Андрея Белого к Эллису / Публ. А.В. Лаврова // Лица: Биографический альманах. М.: СПб., 1994. [Т.] 5; Воспоминания «фанатика и скептика»: Эллис об Андрее Белом / Публ. Дж. Мальмстада // Писатели символистского круга. СПб., 2003), но они всегда (до ссоры 1913 г.) отличались особой теплотой и близостью. Белый действительно не был приглашен в «Аполлон» специально, что, по всей видимости, не устраивало Иванова, однако было естественно для С.К. Маковского (см.: Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 143). Отметим два достаточно резких выпада М. Кузмина против Белого на страницах «Аполлона». Сперва в рецензии на «Ключья нервов» Н. Животова он так определил этого поэта: «...когда он прикасается к нашему времени, то подпадает невольно под влияние поэта также несколько косноязычного, именно Андрея Белого» (Аполлон. 1909. № 3. С. 47 второй пагинации), — а затем в моментально попавшей в центр внимания статье «О прекрасной ясности» обмолвился: «...мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами» (Аполлон. 1910. № 4. С. 8 первой пагинации).

³⁵ Имеется в виду отзыв В.Г. Каратыгина о петербургских гастролерах композитора и пианиста Николая Карловича Метнера (1879/80—

1951): «Что говорить о Метнере? Я думаю, будет близко к истине, если сказать, что его концерт в общем разочаровал многих музыкантов. Мне лично многие вещи Метнера до последнего времени нравились. <...> Теперь же, когда я прослушал, и в очень интеллигентном исполнении самого автора, целый ряд его композиций, эта безжизненность, механичность творчества как-то еще острее режет мой душевный слух. Даже в лучших вещах Метнера <...> чувствуется скудость мелодического дарования, рассудочная искусственность многих технических приемов. В лучших вещах Метнер — лишь интересный эпигон Шумана и Брамса. В худших же вещах, как в “Дифирамбе” Es-dur, автор доходит до геркулесовых столбов напыщенности, невыносимой ходульности, бессодержательной музыкальной риторики» (*Каратыгин*. Музыка в Петербурге // *Аполлон*. 1910. № 6. С. 20 третьей пагинации).

³⁶ См.: «...есть основания сказать, что начиная с 1907 г. “Весы” были столь же журналом Брюсова, как и Белого» (*Лавров А.В., Максимова Д.Е.* «Весы» // *Русская литература и журналистика начала XX века, 1905—1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания*. М., 1984. С. 120). В статье Чулкова Белый действительно не упомянут ни разу, однако вполне определенно заявлено: «Теперь я позволю себе сказать несколько слов о судьбах “Весов” после 1906 года. <...> Злой жребий выпал на долю “Весов” после 1906 года. По-видимому, утомленный кормчий бросил челн на произвол судьбы, и бедные юнги пустились в открытое море “без руля и без ветрил”» (*Аполлон*. 1910. № 7. С. 18 первой пагинации).

³⁷ См.: *Брюсов Валерий*. Об одном вопросе ритма: По поводу книги Андрея Белого «Символизм» // *Аполлон*. 1910. № 11. Однако следует отметить, что содержание этой статьи не отвечает характеристике, данной Эллисом. Поэтому, видимо, следует предположить, что замысел Брюсова реализован не был, поскольку он предпочел высказаться по сугубо теоретическим вопросам символистской эстетики в ответе Вяч. Иванову — «О “речи рабской”, в защиту поэзии», задуманной и написанной во второй половине июня и июля (подробнее см. в комментарии к письму С.К. Маковского к Вяч. Иванову — Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 158—160). Тогда полемика с Белым выглядела бы уже вторичной, и Брюсов предпочел откликнуться на его книгу стиховедческими размышлениями.

³⁸ Имеется в виду отзыв Н. Гумилева о стихах Эллиса, помещенных в девятом номере «Весов» за 1909 г.: «...странно видеть, что он, посягавший и на медный язык Данте, и на змеиную грацию Бодлера, дерзко защищавший от врагов, а подчас и от друзей, каноны символизма, в своих стихах оказался бледным, искусственным и попросту скучным. Он не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик, и размышленья его

направлены в область мистической и оккультной философии, безводной пустыни, где так редки цветущие оазисы. Но, не сознавая этого, он с наивностью гиперборейского символиста пишет о стигматах, терниях, язвах огня. Слова благоуханные в применении к Святому Себастьяну, Франциску Ассизскому, Бенедикту, но в применении к г. Эллису они несколько странны. И стигматы, и тернии — здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. <...> Темы его стихов интересны, переживания глубоки, но чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллиса его нет» (Аполлон. 1909. № 3. С. 46 второй пагинации).

³⁹ Явное преувеличение Эллиса. Иванов никогда не играл (и, сколько мы знаем, не стремился играть) сколько-нибудь значительной роли в деятельности издательства «Мусaget».

⁴⁰ Возможно, кроме личного поведения, описанного во вступлении, Эллис имеет здесь в виду свою рецензию на «По звездам» Иванова (Весы. 1909. № 8).

⁴¹ Имеются в виду строки из стихотворения Гумилева «Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного»: «На все сады Мадонны и Киприды / Не променяет он воспоминанья».

⁴² А.Р. Минцлова (1866—1910?) — видная оккультистка, состоявшая в близкой дружбе с Ивановым на протяжении долгого времени. Подробнее см.: *Богомолов Н.А. Anna-Rudolph* // Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 23—110.

⁴³ Отметим, впрочем, что положение не представляется абсолютно безнадежным. Об этом свидетельствует недавнее обнаружение важных документов, касающихся отношений Иванова с Городецким (см.: Вячеслав Иванов и Сергей Городецкий / Публ. и коммент. В.П. Енишерлова // Наше наследие. 2001. № 56. С. 146—149).

⁴⁴ РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 53. Л. 23.

⁴⁵ Имеются в виду статьи: *Брюсов Валерий*. О «речи рабской», в защиту поэзии // Аполлон. 1910. № 9; *Мережковский Д.С.* Балаган или трагедия? // Русское слово. 1910. 14 сентября. № 211. Первая статья перепечатана: *Брюсов Валерий*. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 320—324, вторая — *Мережковский Д.С.* Акрополь. М., 1991. С.252—260 (а также обе вместе: Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1). Говоря о реакции на статью Иванова, Городецкий писал: «Мережковский в одном из фельетонов (“Русское Слово”) разобрал ее с общественной точки зрения, остро обнаружив в ней сильную реакционную струю. Валерий Брюсов в только что указанной статье жестоко высмеял ее тенденцию навязать поэзии какие-то учительные обязанности и с истинным достоинством защитил право поэзии быть именно поэзией, а не

магией или еще другим каким мракобесием» (Против течения. 1910. 15 (28) октября. № 1).

⁴⁶ Мережковский Д.С. Акрополь. С. 254. Отметим, что в тексте Мережковского читаем: «Приятный расцвет бытоописательного <так!> юмора», причем в виде цитаты из статьи Иванова. В статье Городецкого об этом сказано: «Конечно, он <Иванов> сделал это с реверансами во все стороны. Формализм, видите ли, не формализм, а “изящество шлифовального и ювелирного мастерства, с любовью возводящего в перл создания все что ни есть красивого в этом, по всей вероятности, литературнейшем из миров”... Какой поклеп! какая узость книгоеда!» (Городецкий С. Цит. соч.).

⁴⁷ См. в цитированной статье Городецкого: «Когда-то Вячеслав Иванов дал хорошие, стойкие определения двух течений в символизме: реалистического и идеалистического. Эти определения обладали почти научной строгостью. Теперь он бросает их и плывет морем бесформенных образов». Разделение символизма на «реалистический» и «идеалистический» впервые было применено в статье Иванова «Две стихии в современном символизме» (Золотое руно. 1908. № 3/4, 5).

⁴⁸ См.: «Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте же ему наконец свободу!» (Брюсов Валерий. Среди стихов. С. 323).

⁴⁹ Образ, восходящий к книге Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», символ бессмысленного следования вождям. Однако не исключено, что Иванов намекает на знаменитый одноименный роман Вс. Крестовского (1869), один из наиболее резких среди «антинигилистических» произведений русской литературы.

⁵⁰ Судя по всему, Иванов здесь имеет в виду не столько статью Городецкого, о которой шла речь, сколько его выступление в московском Обществе Свободной эстетики 9 марта 1910 г. (т.е. всего за неделю до доклада Иванова там же), называвшееся «Петербургский Аполлон», где Городецкий выражал глубокую неудовлетворенность деятельностью нового журнала (см. отчет: *Нич. Здоровое искусство* // Голос Москвы. 1910. 11 марта. № 57). Непосредственно перед написанием публикуемого нами письма Иванов мог прочесть весьма грубые обвинения в статье Городецкого «Да, против течения!»: «Первое, что мы заметим здесь, — это вульгарная трактовка вопроса об отношениях жизни и искусства <...> Когда господин Иванов отправляется рассуждать об искусстве в богадельню Сергея Маковского, он, изменяя своим старым принципам, выставляет тот же тезис...» и т.д. (Против течения. 1910. 12 (25) ноября. № 5).

⁵¹ Видимо, имеется в виду, среди откликов нам неизвестных, письмо по поводу прочитанной Ивановым год назад книги Городец-

кого «Русь», которое процитируем: «Дальнейшие упреки будут относиться к книжке “Русь”. Ибо если *написана* она не для сбыта через книгонош, то я ограничусь критикой; если же для книгонош, то уже негодую. Не думал я, что так легко и небрежно и поверхностно ты отнесешься к великой задаче внушить *народу* несколько лирических напевов. Ведь я-то верил в тебя не на шутку, и не таким народным певцом рисовала мне тебя моя влюбленная мечта. Что мне из того, что твое милое, святоумиленное лицо глядит на меня из-за бальмонтовских строчек и блоковских лейтмотивов (— U — U — U — // — U —)? что “Пичуга”, и “Голубь”, и “Мать” мне нравятся? что хорошо отчеканено: “Жизнь направо, смерть налево, прямо — бой; встанет огненная Дева пред тобой”?.. Ни народной музыки, ни народной молитвы, ни народной надежды нет. Кадет ты какой-то, со своим патриотическим прекраснодушием и ни к чему не обязывающим псевдо-народническим христианством какого-то интеллигентского “аграрного Христа”, и с твоим пустым радикализмом в области пиитической политики, и с твоим материалистическим мифологизмом. Кадет потому, что ничего у тебя не нужно читателю брать до конца и в сердце, и ни во что нет веры, сильнейшей смерти, и во всем растерянность и благие пожелания. Одна сострадательность твоя подлинна и властительна, но какая-то беглая она и легкозабывчивая. И подо всем черная яма и глубокий детский испуг. Мила мне твоя книжка, но и гневит меня. Это все народническое, да еще вдобавок новейшее и безответственное, а не песнь к народу. *Дельности* нет в ней — первого качества русских людей — стихишки это все умника-студента, доброго и чистого сердцем. Ничего он еще не понимает, а потому и утешить ни в чем не может своими пророчествами. Ни зла настоящего не видит, ни света истинного» (Письмо от 10 августа 1909 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 24. Л. 1 об, 4; копия рукой М.М. Замятниной; частично опубл.: Литературное наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 352).

⁵² О каком стихотворении Городецкого идет речь, мы не знаем.

⁵³ *Григорий Петрович Новицкий* (1885 — не ранее 1950) — поэт, автор книги «Необузданные скверны» (СПб., 1909) и брошюры «Манифест Сэнсэризма (Эолоарфизма)» (СПб., 1910). Городецкий ее рецензировал (Сэнсэризм, эолоарфизм тож // Против течения. 1910. 29 октября (11 ноября). № 3), и хотя отнесся к брошюре весьма осудительно (тем более не говорил того, что приписывается ему Ивановым), однако писал: «И вот в наши дни, загроможденные формализмом, в котором поэзия сводится к стукотне рифм, а образ выдумывается, становится необходимым специальное рождение человека, способного выводить на “историческую сцену” сэнсэризм как “новое и совершенно оригинальное направление в искусстве”». Связывание нового «течения» с «формализмом» свидетельствовало

о том, что для Городецкого тенденции Г. Новицкого были связаны с теориями Иванова.

⁵⁴ Речь идет об отношениях Иванова с женой Городецкого с 1908 г. Анной Алексеевной (урожд. Козельской, 1889—1945). В цитированном выше письме от 10 августа 1909 г. Иванов назидательно писал, обращаясь к ней: «Мое отношение к Вам очень любовное, к<а>к Вы это видели ясно в первую пору Вашего брака, но приглядчивое. Пожалуйста, не захваливайте Сергея, к<а>к Елена Бальмонта, не воображайте, что он уже народный поэт, научитесь читать “Ярь” и поймите, что он слабее, чем был прежде. Учите его быть дельным и цельным, много учиться, меньше блистать, искать правды и свободы прежде всего, хотя он сам уверенно думает, что знает ту и другую, быть взыскательным художником. Не мешайте (эгоизмом, тщеславием и Евиной прелестью очей), а заставляйте его предаться звонкой ковке себя самого, к<а>к говорила Лидия. Споко<й>но-мужественен и молчалив должен быть он, и труженик и подвижник правды, и бездомен духом, и волен от всех уз, а не бабник и честный семьянин, а не версификатор современного синкретизма всех благодушных верований и всех просвещенных недоверий» (РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 24. Л. 4 об, 2). Трудно сказать, непосредственно ли в ответ на это письмо или по другому случаю, А.А. Городецкая писала Иванову в недатированном письме:

«Милостивый Государь

Вячеслав Иванович,

Ваша открытка не застала Сергея — он уехал на юг.

Улетел.

Благородному Орлу наскучил шип скользких змей и змеенышей, что поднимается к нему в высь из болотных низин. Неуязвимо, но печальному душой за человеконенавистничество, ханжество и мелкую злобу своих “друзей” — не нужны ни похвалы, ни порицания.

А. Бел-Конь-Городецкая

Протестовать, протестовать всенародно и возмущаться нужно против всего, что делается вокруг.

Это письмо Вы, конечно, догадаетесь возвратить обратно.

А.Г.» (РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 48. Л. 2—3).

⁵⁵ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 24. Л. 5—6.

⁵⁶ См.: Переписка <Брюсова> с Вячеславом Ивановым 1903—1923 / Предисл. и публ. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85.

⁵⁷ Литературное наследство. Т. 85. С. 530.

⁵⁸ Там же. С. 531. Письмо от 28 ноября. Брюсов говорит в нем о статьях: *Белый Андрей*. Венок или венец (Аполлон. 1910. № 11);

Адрианов С. Критические наброски (Вестник Европы. 1910. № 10). С.Л. Франк ничего по поводу дискуссии не печатал.

⁵⁹ Там же. С. 532.

⁶⁰ РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 19. Л. 5. *Мих. Ал.* — Кузмин.

⁶¹ Там же. Л. 11 об. — 12 об. *А.М. Кожебаткин* — секретарь издательства «Мусaget», владелец издательства «Альциона».

⁶² 28 ноября Брюсов писал Иванову: «Как ты, конечно, знаешь, я с осени принимаю участие в редактировании “Русской мысли”. Надеюсь, что я могу считать тебя в числе сотрудников журнала» (Литературное наследство. Т. 85. С. 531), на что Иванов отвечал 5 декабря: «Конечно, я очень рад быть в составе твоих сотрудников в “Русской мысли”. Фактически выразиться это сотрудничество в ближайшее время может в присылке стихов...» (Там же. С. 532). Стихи Иванова в «Русской мысли» 1912 г. не появлялись.

⁶³ Большой цикл стихотворений, полностью напечатанный в книге «*Cor ardens*», а частично — в «Антологии» (М., 1911), о чем см. выше.

⁶⁴ В письме от 21 декабря Брюсов, благодаря за обещание стихов, пояснял: «...сообщаю *обычные* условия “Русской Мысли” — стих — 50 коп., проза (статьи) 80 р. лист. Возможны отступления, но они должны быть отдельно выговорены автором» (РГБ. Ф. 109. Карт. 13. Ед. хр. 85. Л. 3).

⁶⁵ Долго планировавшаяся книга вышла в издательстве «Скорпион» в 1911 г.

⁶⁶ Имеется в виду трагедия Г. Д’Аннунцио «Франческа да Римини», переведенная совместно Брюсовым и Ивановым и впервые опубликованная в 1908 г. (изд. «Пантеон»). В 1911 г. издательство «Шиповник» выпускало собрание сочинений Д’Аннунцио, девятый том которого составила «Франческа да Римини». В цитированном письме от 21 декабря Брюсов рассказывал: «“Шиповник” хочет перепечатать наш перевод “Франчески” в издаваемом им Собрании Сочинений Д’Аннунцио. Он предлагает нам за эту перепечатку некоторый гонорар, не вспомню точно, какой, кажется, по 20 р. с листа (каждому 10 р.). Я предлагаю согласиться, ибо вряд ли нам удастся как-либо иначе использовать наш перевод» (РГБ. Ф. 109. Карт. 13. Ед. хр. 85. Л. 3). 6 января 1911 г. об этом же спрашивал Иванова З.И. Гржебин: «Писал ли Вам Валерий Яковлевич Брюсов относительно “Франческа-да-Римини” <так!>? Можно ли “Шиповнику” печатать этот перевод, уплачивая по 20 р. за лист?? Брюсов со своей стороны согласился и взялся написать к Вам» (РГБ. Ф. 109. Карт. 17. Ед. хр. 19. Л. 7).

⁶⁷ 13 ноября Иванов писал Брюсову: «Приедешь ли сюда? Помнишь ли обещание? Здесь тебя нужно слышать всем в нашем “Обществе художественного слова”. На приезд твой надеются, тебя ждут,

и жду я» (Литературное наследство. Т. 85. С. 530). Предполагавшийся курс лекций Брюсова в Обществе Ревнителей художественного слова так и не состоялся.

⁶⁸ В цитированном выше письме к Иванову Брюсов сообщал: «Я должен был приехать в Петербург на Рождество. Но захворал, сейчас уже встал с постели, но еще не выхожу на улицу и, вероятно, буду в условиях больного еще не меньше недели» (РГБ. Ф. 109. Карт. 13. Ед. хр. 85. Л. 3). 28—29 декабря Брюсову писала Н.И. Петровская: «Ты болен. <...> С тобой *близкие*, с тобой жена, сейчас не время “для удовольствий”, сейчас ты под надежным семейным кровом, и если бы ты умер, — я узнала бы об этом по телефону, а увидела бы тебя с другой стороны тротуара твоей улицы» (Валерий Брюсов и Нина Петровская. Переписка. М., 2004 [в печати]).

⁶⁹ И.М. Брюсова, урожд. Рунт (1876—1965) — жена Брюсова.

⁷⁰ В статье «О “речи рабской”, в защиту поэзии» Брюсов писал: «Вячеслав Иванов и А. Блок — прекрасные поэты; они нам это доказали» (*Брюсов Валерий. Среди стихов.* С. 324).

⁷¹ В тексте статьи это сформулировано так: «Поэт найдет в себе религию, если он найдет в себе *связь*. И “связь” есть “обязанность”» (*Иванов Вячеслав. Собр. соч. Т. 2. С. 602*).

⁷² Эти две фразы — вариации (иногда — как последняя фраза — буквальные повторения) на тему завершения «Заветов символизма» (*Иванов Вячеслав. Собр. соч. Т. 2. С. 602—603*).

⁷³ После этого следовало впоследствии зачеркнутое: «в образе явления». Противопоставление символизма С. Малларме (и его русского последователя И.Ф. Анненского) и символизма Тютчева с особенной ясностью развивается в статье Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского». В «Заветах символизма» ивановскому пониманию поэзии Тютчева (без противопоставления Малларме) посвящена вторая главка статьи.

⁷⁴ См. в статье Брюсова: «Из ружья лучше стрелять, чем пить ликеры» (*Среди стихов.* С. 320).

⁷⁵ См. в статье Брюсова: «Дедушка Крылов предостерегает от таких певцов, главное достоинство которых в том, что они “в рот хмельного не берут”. Вместе с Крыловым и я от певцов требую прежде всего, чтобы они были хорошими певцами. Как относятся они к хмельным напиткам, право, дело второстепенное» (Там же. С. 320—321).

⁷⁶ См. в «Заветах символизма»: «В заключение, несколько слов к молодым поэтам. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть “символистом”; можно только наедине с собой открыть в себе символиста...» (*Иванов Вячеслав. Собр. соч. Т. 2. С. 603*).

⁷⁷ Михаил Алексеевич Кузмин, живший в то время в отдельных комнатах в квартире Иванова.

⁷⁸ Речь идет о рассказе Брюсова «За себя или за другую?», напечатанном в рождественском номере газеты «Речь» (Речь. 1910. 25 декабря. № 354).

⁷⁹ «Последние страницы из дневника женщины» (Русская мысль. 1910. № 12). За напечатание этой повести номер был арестован (см., напр., письмо Брюсова к П.Б. Струве от 5 декабря 1910: Литературный архив. Материалы истории литературы и общественного движения. М.; Л., 1960. [Т.] 5. С. 309—310 / Публ. А.Н. Михайловой). 21 декабря Брюсов писал Иванову: «Посылаю Тебе мою повесть, из-за <отор>ой была конфискована декабрьская книжка “Русской Мысли”» (РГБ. Ф. 109. Карт. 134. Ед. хр. 85. Л. 3).

⁸⁰ Брюсов Валерий. Земная ось: Рассказы и драматические сцены 1901—1907 / 2-е изд., доп. М.: Скорпион, 1910. Иллюстрировал книгу итальянский художник Альберто Мартини. Подробнее см.: Kotrelev Nikolaj V. Un illustratore italiano e un editore moscovita: Diciassette lettere inedite di Alberto Martini a Valerij Brjusov // Brjusov Valerij, L'asse terrestre / Con le illustrazioni di Alberto Marini <sic!>. Roma, 1995. P. 5—35. Иванов еще раз обратился с просьбой о присылке книги в письме от 28 мая 1911 г., на что Брюсов с извинениями откликнулся 2 июня (Литературное наследство. Т. 85. С. 534).

Батюшков, Мандельштам, Гумилев. Заметки к теме

Впервые: Время и текст: Историко-литературный сборник. СПб.: Академический проект, 2002. С. 292—310.

¹ Иваск Юрий. Похвала российской поэзии // Новый журнал. 1987. Кн. 159. С. 114—115.

² Гумилев Николай. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 196.

³ См.: Ronen Omry. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 168.

⁴ Левинтон Г.А. Мандельштам и Гумилев: Предварительные заметки // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума / Редакторы-составители Робин Айзелвуд и Диана Майерс. [Tenaflly, N.J.], 1994. С. 31.

⁵ Среди них (исключая названные по конкретным поводам) упомянем: Сегал Димитрий. Осип Мандельштам: История и поэтика. Jerusalem; Berkeley, [1998] (по указателю); Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 103—118; Рейнолдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? Интертекстуальность в сти-

хотворении «Куда мне деться в этом январе?...» // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи Международные мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 210—212; *Володарская Л.И.* Теория поэтического перевода Н. Гумилева и поэтические переводы О. Мандельштама // Там же. С. 200—286; *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Гумилев: О некоторых аспектах темы // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции 17—19 сентября 1991 г. СПб., 1992. С. 75—83; *Левинтон Г.А.* Гермес, Терпандр и Алеша Попович: Эпизод из отношений Гумилева и Мандельштама? // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 563—570. К сожалению, обещанная в публикациях Г.А. Левинтона его большая работа о поэтическом диалоге двух авторов пока в свет не появилась.

⁶ Здесь и далее цитируем по изд.: *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 218.

⁷ «Характеристика Батюшкова в первой строфе навеяна его очерком “Прогулка по Москве” (1811)» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1979. С. 293).

⁸ *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. С. 588.

⁹ Ср. у Даля пояснение к слову «гуляка»: «...чел<о>в<ек> праздный, шатун, лентяй, гуляющий; охочий до гостьбы, пирушки, попок; пьяница, мотишка».

¹⁰ *Батюшков К.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 75. Далее тексты Батюшкова цитируются по этому изданию.

¹¹ Может быть, не лишне будет напомнить, что «Прогулка по Москве» не вошла ни в «Опыты в стихах и прозе», ни в смирдинское издание 1850 г., имевшееся у Мандельштама (см.: *Фрейдин Ю.Л.* «Остаток книг»: библиотека О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 237), и была опубликована лишь в 1869 г.

¹² См. последнюю по времени работу, где указана и предшествующая библиография: *Лекманов О.А.* Указ. соч. С. 485—489.

¹³ Там же. С. 561.

¹⁴ *Мандельштам Н.Я.* Комментарии к стихам 1930—1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 223—224. Примерно в те же годы сходно анализировал интересующую нас строку О. Ронен (*Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама* // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973. P. 381. Ср. также явно пародийный этюд: *Кацис Леонид.* «Дайте Тютчеву стрекозу...»: Из комментария к возможному подтексту // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский сборник. М., 1991. С. 75—84. Впрочем, сам автор пародийность отрицает (см.: *Кацис Леонид.* Осип Мандельштам: Мускус иудейства. Иерусалим; М., 2002. С. 80).

¹⁵ *Мандельштам Н.Я.* Цит. соч. С. 224. Отметим, что «тополя» связаны с Батюшковым напрямую:

Вы, други, вы опять со мною
Под тенью тополей густою,
С золотыми чашами в руках,
С любовью, с дружбой на устах!
(«Веселый час»)

¹⁶ Можно, конечно, считать, что речь идет о Замоскворечье, как, видимо, полагают комментаторы, однако у нас возможность столь вольного обращения с московской топонимикой вызывает сильные сомнения.

¹⁷ *Гумилев Николай.* Цит. соч. С. 298.

¹⁸ Напомним, что там он познакомился с Пушкиным.

¹⁹ См. об этом наш комментарий в кн.: *Гумилев Н.* Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 528.

²⁰ Письмо С.Б. Рудакова к жене от 26 мая 1935 г. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1997. С. 55 / Публ. Л.Н. Ивановой, О.А. Лекманова, А.Г. Меца и Е.А. Тоддеса.

²¹ *Мандельштам Н.Я.* Цит. соч. С. 236.

²² Напомним, что «Батюшков» — июнь того же 1932 г.

²³ См.: *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 120. Впервые «реминисценции из Гумилева» в мандельштамовских «Восьмистишиях» (не называя точного места) упомянула Н.Я. Мандельштам (Вторая книга. М., 1990. С. 47), а несколько позже — и, видимо, независимо от Черашней — о том же самом написала И. Винокурова (Гумилев и Мандельштам: Комментарии к диалогу // Вопросы литературы. 1994. Вып. V. С. 293).

²⁴ *Гумилев Николай.* Цит. соч. С. 296.

²⁵ См.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 136—137. Отметим, впрочем, что многие исследователи также толкуют гумилевское «шестое чувство» как чувство искусства.

²⁶ *Гумилев Николай.* Цит. соч. С. 468—469.

²⁷ Ср. также: *Кацис Л.* «...У ворот Иерусалима...»: Об одном общем мотиве у А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Белого // Oh, Jerusalem! Pisa; Jerusalem, 1999. Ср. также в его книге: Осип Мандельштам: Мускус иудейства. С. 79—89.

²⁸ Ср. наблюдения о связи упомянутых стихотворений Мандельштама и Хомякова в ст.: *Тоддес Е.А.* Смысл «мирного отрывка» // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999. С. 231—232.

²⁹ В первую очередь см.: *Тименчик Р.* Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3.

³⁰ *Гумилев Николай.* Цит. соч. Т. 2. С. 41.

³¹ Помимо их переписки (наиболее текстологически надежная публикация — В мире книг. 1987. № 4 / Публ. Н.А. Богомолова) см. также неоконченный автобиографический роман Рейснер (Литературное наследство. М., 1983 Т. 82 / Публ. А.И. Наумовой и Г.А. Пржиборовской) и письмо ее к матери 1922 г. (*Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века*. Томск, 1999. С. 580—590).

³² Ср. также словесные параллели: лазурь присутствует у обоих поэтов, окарине и дудке у Мандельштама соответствует рог у Кузмина, Арарат вполне соотносится с Фудзиямой как вулканы.

³³ См.: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 67—98.

³⁴ *Амелин Г.Г., Мордерер В.Я.* А вместо сердца пламенное мот: Об одном метаязыковом элементе русской поэзии Серебряного века // Поэтика. История литературы. Лингвистика. С. 213. Вошло в их книгу: *Амелин Г.Г., Мордерер В.Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2000. С. 79.

³⁵ Первооткрывателем здесь был Л. Флейшман (Эпизод с Безыменским в «Путешествии в Армению» // *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem, 1978. Vol. III).

³⁶ *Кацис Л.* Маяковско-пастернаковские эпизоды в *Путешествии в Армению* и *Разговоре о Данте* Осипа Мандельштама: К проблеме «вторая проза» «первых поэтов» // *Russian Literature*. 1997. Vol. XLI. Ныне см. также в его книге: *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000. С. 416—428.

³⁷ *Мандельштам Осип.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 204.

³⁸ *Гумилев Николай.* Цит. соч. Т. 1. С. 295.

³⁹ И в «Предисловье» к этому сборнику есть и Низами, и розы Гафиза. Ср. также: *Левинтон Г.А.* Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // *Лотмановский сборник*. М., 1995. [Вып.] 1. С. 604.

⁴⁰ Может быть, не лишне будет отметить, что «Ива» (см. следующую фразу Мандельштама) — название книги С. Городецкого 1913 г., т.е. времени рождения акмеизма.

⁴¹ *Мандельштам Осип.* Собр. соч. Т. 3. С. 385.

⁴² См.: *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Гумилев. С. 30—34; *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. Cambridge, MA, 1976. P. 166—167 (ср. также русский вариант в последней авторской редакции — *Тарановский Кирилл.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 160—161); *Nilsson N.A.* Osip Mandel'stam: Five Poems. Stockholm, 1974. P. 80—84.

⁴³ *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Брюссель, 1974. [Т.] 2. С. 343. Впервые опубликовано в книге «Cor ardens».

⁴⁴ Эта аналогия подсказана нам в личной беседе Г.А. Левинтоном.

⁴⁵ *Флейшман Л.* Указ. соч. С. 194.

⁴⁶ *Чуковский К.* Дневник 1901—1929. М., 1991. С. 133.

⁴⁷ Кстати, отметим, что сравнение Безыменского с продавцом воздушных шаров вполне может восходить к недавно появившейся сказке Юрия Олеши «Три толстяка», где такого продавца ждет смешное приключение — полет с последующим падением в гигантский торт.

⁴⁸ Нам представляется, что полагать, как то делают комментаторы, будто Дафна здесь — неточность Мандельштама и следовало бы назвать Зафну из «Источника», вряд ли стоит. Об этом свидетельствует прежде всего то, что в батюшковском «Ответе Тургеневу» Дафна соседствует с розами, как и в мандельштамовском стихотворении, а «поет» не обязательно должно означать «воспевает»: в батюшковском стихотворении есть певец (дважды), бог пеня, левица, и глагол «поем», т.е. насыщенность текста смысловым элементом «петь» оказывается чрезвычайно высока, и появление его же в стихотворении мандельштамовском следует рассматривать как прямое указание именно на «Ответ Тургеневу», а не на «Источник».

⁴⁹ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 101.

Москва в поэзии Владислава Ходасевича

Впервые: ПОЛУТРОПОН: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик, 1998. С. 653—662.

¹ Здесь и далее произведения Ходасевича, кроме отмеченных особо, цитируются по наиболее полному на нынешний день изданию: Собр. соч.: В 4 т. М., 1996—1997 — с указанием тома и страницы непосредственно в тексте. В данном случае — Т. 4. С. 396. Для проверки наших суждений был использован практически полный корпус стихов Ходасевича (не вошедшие в Собрание сочинений стихи брались из книг: *Ходасевич Владислав.* Собр. соч. Ann Arbor, 1983. Т. 1; *Ходасевич Владислав.* Стихотворения. Л. 1989).

² *Ходасевич Владислав.* Некрополь: Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М., 1996. С. 349.

³ Цитируемый вариант помечен 1923 годом, однако Ходасевич начал писать стихотворение еще в 1917 году (Там же. С. 528).

⁴ Подробнее см.: *Hughes Robert P. Vladislav Khodasevich /Wladyslaw Chodasiewicz and Polish Romanticism // Language, Literature. Linguistics: To Honor of Francis J. Whitfield on his Seventieth Birthday March 25, 1986 / Ed. by Michael S. Flier, Simon Karlinsky. Berkeley, [1987]. P. 89—101.*

⁵ Не истолковывая причин такой неприязни (которые были довольно различны), сошлемся на недавнее исследование: *Топор Пез-тер.* Достоевский: история и идеология. Tartu, 1997. С. 23—55 (статья «Достоевский: логика еврейского вопроса»). О переводах

Ходасевича с иврита см.: *Бернхардт Луис*. В.Ф. Ходасевич и современная еврейская поэзия // *Russian Literature*. 1974. № 6. С. 21—32, а также образцово подготовленную двуязычную книгу: *Ходасевич Владислав*. Из еврейских поэтов / Сост., вступ. статья и коммент. З. Копельман. М.; Иерусалим, 1998.

⁶ Описание целого ряда альманахов, посвященных этой теме, см.: *Богомолов Н.А.* Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников 1900—1937. М., 1994.

⁷ *Ходасевич Владислав*. Из еврейских поэтов. Берлин, 1922. С. 5.

⁸ Проверка по оставшимся неизданными стихам периода «Молодости» и более ранним полностью подтверждает данное наблюдение.

⁹ См., напр.: *Котрелев Н.В.* // Памятные книжные даты. М., 1989. С. 131—134; *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 91—96; *Бочаров С.Г.* «Памятник» Ходасевича // *Ходасевич Владислав*. Собр. соч. Т. 1. С. 14—17.

¹⁰ Пользуемся случаем исправить неточность, вкравшуюся в наш комментарий к стихотворению «Встреча» (Т. 1. С. 509): церковь Santa Margherita уже и ко временам Ходасевича не сохранилась, а площадь, названная по давно разрушенной церкви, существует до сего дня.

¹¹ Для точности отметим, что стихотворение «Брента» было включено в состав «Путем зерна» лишь в «Собрании стихов» 1927 года; в ранние издания оно не входило.

¹² См. в первую очередь: *Hughes Robert P. Khodasevich in Venice* // *For S.K. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Berkeley, 1994. P. 145—162. Ср. также: *Богомолов Н.А.* История одного замысла // *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. С. 568—579; Тема также разработана в книге: *Андреева Инна*. Неуловимое создание: Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000.

¹³ См.: *Богомолов Н.А.* Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // *Богомолов Н.А.* Цит. соч. С. 343—358.

¹⁴ Отметим, что еще более откровенно сделано то же самое в рифмованном четырехстопном стихотворении конца 1917 — начала 1918 г., оставшемся не вполне законченным и не включенным в авторские книги:

Я знаю: рук не покладает
В работе мастер гробовой,
А небо все-таки сияет
Над вечною моей Москвой
(Т. 1. С. 326).

Ср. сопоставление этих двух стихотворений: *Бочаров С.Г.* Цит. соч. С. 19—21.

¹⁵ Ср. в черновом наброске 1916 года: «Снова я с вами, нестрашные тени Венецианского дня!» (*Ходасевич Владислав*. Стихотворения. Л., 1989. С. 275).

¹⁶ Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 143.

¹⁷ О контекстах этого определения см.: Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов. IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121—132.

¹⁸ Топоров В.Н. К понятию «литературного урочища» (Locus poesiae). I. Жизнь и поэзия (Девичье поле) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллин, 1988. С. 61—68.

¹⁹ Обратим при этом внимание на то, что едва ли не единственное в поэзии Ходасевича столь же подробное, как и Девичьего Поля, описание двора своего детства, начатое в 1919 году (Стихотворения. Л., 1989. С. 287—288), так и осталось незаконченным. Изолированность примера не дает оснований для безоговорочных выводов, но можно предположить, что детализированное описание иного московского пространственного континуума для поэзии Ходасевича было затруднительно.

Еще раз о Пастернаке и Брюсове

Впервые: Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 123—131.

¹ Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1999. Т. I. С. 13—140.

² Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 442—443. Далее цитаты из стихотворений Брюсова приводятся по этому изданию.

³ Пастернак Борис. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 236. Далее все цитаты из произведений Пастернака даются по этому источнику.

⁴ Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 379 (ср. также: Пастернак Е. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 355). Это предположение попало и в комментарии к первому тому собрания сочинений Пастернака.

⁵ Иванов Вяч.Вс. Цит. соч. С. 30—31.

⁶ Напомним, что если Пастернаки действительно жили достаточно высоко, то дом Брюсова на Цветном бульваре был маленьким и вполне старозаветным. См. описание его: Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 258.

⁷ Пахьяниц К.А. В. Брюсов и Б. Пастернак // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С. 291.

⁸ Пастернак Борис. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 132.

⁹ Пахьяниц К.А. Цит. соч. С. 289—290.

¹⁰ Брюсов Валерий. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии 1894—1924. М., 1990. С. 412 (впервые — Русская мысль. 1913. № 6).

¹¹ Там же. С. 443 (впервые — Русская мысль. 1914. № 6). Разочарованный отклик Пастернака на эту рецензию находим в письме к родителям (Борис Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 303—304).

¹² Там же. С. 533 (впервые — Художественное слово. 1920. № 1); несколько корректирующая эти слова рецензия на рукопись оставшейся неизданной книги стихов: Литературное наследство. 1976. Т. 85. С. 252—253.

¹³ Брюсов Валерий. Среди стихов. С. 565 (о Н. Бенар), 573 (о влиянии книги «Сестра моя — жизнь» «на всю нашу молодую поэзию»).

¹⁴ Подробнее см.: Паханянц К.А. Цит. соч. С. 286—287. См. также: Литературное наследство. Т. 85. С. 240.

¹⁵ Наиболее полно материалы, относящиеся к этой теме, представлены: Пастернак и Брюсов: К истории отношений / Публ. Елены Пастернак // Россия Russia. Torino, 1977. № 3.

¹⁶ Пастернак Борис. Собр. соч. Т. 5. С. 72.

¹⁷ См. письмо к Д.В. Петровскому от 12 января 1921 г. (Там же. С. 116).

¹⁸ Воспроизведение надписи — Литературное наследство. Т. 85. С. 243.

¹⁹ Фрагменты были опубликованы К.А. Паханянц, полностью (со ссылкой на разыскания Г.Г. Суперфина) — Е.В. Пастернак. Ныне см.: Пастернак Борис. Собр. соч. Т. 5. С. 131—135.

²⁰ Может быть, не лишне будет отметить, что в книге «Темы и вариации» «Бабочка-буря» попала в один раздел со стихотворением «Брюсову» и была отделена от него всего шестью другими.

²¹ Анализ смысловой структуры пастернаковского стихотворения на фоне литературных и общественных событий, созданию его предшествовавших, см.: Флейшман Лазарь. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 37—40. Специально о вечере и подготовке Пастернака к нему см. в записях Я.З. Черняка: Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 120—122.

²² Подробнее см. в указанной публикации Е.В. Пастернак.

²³ Пастернак Борис. Собр. соч. Т. 1. С. 687.

²⁴ Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 1. С. 477.

²⁵ Пастернак Е.Б. Цит. соч. С. 379.

²⁶ Воспоминания о Борисе Пастернаке. С. 56. Правда, на следующей странице говорится: «К 1911 году, когда мы сидели на подоконнике...»

²⁷ Там же. С. 90 (воспоминания Ольги Петровской). Отметим, что осенью 1922 г. встречи с Пастернаком не могло быть, так как в это время он находился в Берлине. Но Асеев вернулся с Дальнего Востока в Москву еще весной.

²⁸ Там же. С. 56.

²⁹ Сохранившиеся фрагменты опубликованы: *Юнггрен Анна*. *Juvenilia* Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Stockholm, 1984.

³⁰ *Иванов Вяч.Вс.* Цит. соч. С. 135.

Трактат об эзотерическом неприличии

Печатается впервые.

¹ *Кацис Л.* «Трактат о сплошном неприличии» Игоря Терентьева: К семантике футуристического текста // Кацис Л. Русская апокалиптика и русская литература. М., 2000. С. 140—176. Далее сноски на это издание даются непосредственно в тексте с указанием страницы.

² *Терентьев Игорь*. Собр. соч. / Сост., подгот. текста, биогр. справка, вступ. статьи и коммент. Марцио Марцадури и Татьяны Никольской. Bologna, 1988.

³ Здесь и далее «Трактат» цитируется по указанному в предыдущем примечании Собранию сочинений, где воспроизведен репринтно. В тех случаях, где это представляется необходимым из-за семантизированной игры шрифтов, даются точные копии текста. Мы переводим текст на новую орфографию там, где это не влияет на смысл. Пунктуация сохраняется авторская. Обозначаются страницы первого издания, а не Собрания сочинений (где пагинация двойная). В данном случае — с. 10.

⁴ О мировой вонии у Терентьева см. ниже.

⁵ *Розанов В.В.* О себе и жизни своей. М., 1990. С. 64—65.

⁶ *Терентьев Игорь*. Собр. соч. С. 179.

⁷ На необходимость учитывать в нашем смысле сочетание «ст» указывает разница между написанием и произношением предлога «из-под»: содержащее буквенное сочетание «пзд», произносит он как [испыт].

⁸ Может быть, имеет значение, что для буквы «Ц» в слове «Цвети» выбран тот же примечательный шрифт, что и для буквы «П» на обложке книги.

⁹ Снова игра на различии звучания и написания, однако обратного свойства: глухая согласная буква оборачивается звонким звуком.

¹⁰ См.: *Кацис Л.* С. 144. На особое значение «ы» мы уже указывали выше, буква же «ю» была специально вынесена Терентьевым на обложку «Рекорда нежности» и, возможно, была связана с его описанием героя книги (Ильи Зданевича): «Общие знакомые передают анекдоты о “Школе Поцелуев”, открытой будто бы Ильей где-

то на севере, говорят <...> о распутстве, дерзости и о веселом нраве...» (Собр. соч. С. 239—240).

¹¹ Равным образом никакой, пусть даже самой зачаточной «литературы факта» ни в трактате Терентьева, ни в попытках других русских футуристов того времени разглядеть не удастся.

¹² Обратим внимание на сомнительность ударения в этом слове.

¹³ Вот где откликается «мировая вонь» Розанова (см. примеч. 4).

¹⁴ Обратим также внимание на то, что в этой цитате можно при желании найти анаграмму слова «факт»: «нафталиновый» + нагнетание «к» в «закорючки капусты по крышам».

¹⁵ Отметим в сочетании двух последних слов впервые здесь возникающую тему единства священного и непристойного, разъясняемую не слишком заметно для читателя значительно далее: «А вот теперь, когда вырублена правда, попробуйте заниматься искусством авторы, убегающие срама — в храм!» (с. 11).

¹⁶ Ср. в «Леске» М. Кузмина: «Летают на гороховой колбасе. Кажется, что у обоих пассажиров общий огромный фаллос» (Кузмин М. Лесок: Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях. Пг., 1922. С. 25).

¹⁷ То есть для искусственного, неестественного омоложения.

¹⁸ Ср. истолкование этого пассажа в статье Л. Кациса (с. 158).

¹⁹ Отметим также анаграммирование и отглагольного существительного: «и Блюменталь Тамарин», а также много раз встречающееся сочетание «бл» в значимых для текста местах.

²⁰ Это цитата из стихотворения «Все тот же сон, живой и давний...», впервые напечатанного в «Альманахе муз» (Пг., 1916), то есть для Терентьева представлявшегося несомненной новинкой.

²¹ И далее следует выделенное жирным шрифтом заклинание: «Встать, встать!»

²² Помимо очевидной отсылки к книге Уайльда нет ли здесь и зашифрованного намека на живые для Терентьева литературные обстоятельства? Одним из очевидных поклонников Кузмина в Тифлисе того времени был поэт Юрий Деген, начальная и конечная буквы фамилии которого воспроизводятся в имени Дориан.

²³ См., напр.: *Hansen-Löwe Aage A.* Антисимволизм как поэтический принцип в футуризме А. Крученых // *Semantic Analysis of Literary Text: To Honour Jan van der Eng on the Occasion of His 65th Birthday.* Amsterdam e.a., 1990.

²⁴ Совершенно очевидно подразумевается тот эпизод из «Симфонии. Второй, драматической» Андрея Белого, где Владимир Соловьев ходит по московским крышам.

²⁵ Мы не исключаем в «амурных панталонах» отсылку к популярному стихотворению А. Беленсона «О, голубые панталоны Со столькими оборками!». Напомним только, что этот автор был од-

новременно и издателем альманаха «Стрелец», ставшего своеобразной сенсацией вследствие соединения под одной обложкой символистов и футуристов (также там участвовал В.В. Розанов).

²⁶ *Терентьев Игорь*. Собр. соч. С. 235—236.

²⁷ Ср. в «Трактате» регулярное применение слова «безумие» к опытам современного Терентьеву «авангарда»: символизма и футуризма. Напомним, не вдаваясь в особые подробности, что обвинения символистов в безумии были не только мнением обывателей, но и составили значительную часть прославленной для своего времени работы Н.Н. Баженова «Психиатрические беседы на литературные темы», а в недавних исследованиях французского искусства рубежа веков тема психических отклонений становится общеприемлемой для исследователей самых разных направлений.

²⁸ Вестник литературы. 1920. № 8. С. 11.

²⁹ Подробнее см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 113—144.

³⁰ *Гумилев Николай*. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 222.

³¹ Не можем исключить вероятия, что здесь звучит отсылка к названию известной и вызвавшей в свое время оживленную полемику брошюры Н.Н. Русова «О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве» (1910).

³² Не отголосок ли это прославленных строк из гумилевских «Капитанов»: «Так, что сыплется золото с кружев, / С розоватых брабантских манжет»?

³³ Напомним, что в книге Гумилева «Жемчута», где напечатаны и «Капитаны», есть стихотворение «Маркиз де Карабас», герой которого весьма напоминает терентьевского персонажа. Предоставляем читателям самостоятельно сопоставить два текста.

³⁴ Тайная Доктрина: Синтез науки, религии и философии Е.П. Блаватской, автора «Разоблаченной Изиды» / Пер. Елены Рерих. М., 1993. Т. 3, кн. 5. С. 408.

³⁵ *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 619.

³⁶ *Терентьев Игорь*. Собр. соч. С. 483.

³⁷ Похоже, здесь мы имеем дело с отсылкой к названию популярнейшей пьесы О. Дымова «Ню: Трагедия каждого дня».

³⁸ Ср., напр.: *Кацис Л.* Цит. соч. С. 156.

³⁹ Приводившийся выше пассаж из «Уединенного» не может служить основанием для таких выводов, ибо миква там не обсуждается, а берется как уже выясненное понятие. Видимо, здесь надо было бы говорить о непременном знакомстве Терентьева с «Юдаизмом», что доказать вряд ли возможно.

⁴⁰ Работа «Символы Таро» печаталась в журнале «Вестник теософии» в 1912 году, в переводе с английского опубликована в кн.:

Успенский П.Д. Новая модель Вселенной / Пер. Н.В. фон Бок. [СПб., 1993].

⁴¹ Н.М. Терентьева, урожд. Карпович, жена Терентьева и сестра Карповича.

⁴² *Терентьев Игорь*. Мои похороны: Стихи. Письма. Следственные показания. Документы. М., 1993. С. 23—24. Письмо от 8 апреля 1919 г.

Авантюрный роман как зеркало русского символизма

Впервые — Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 43—56.

¹ Отметим, что вообще для творческой манеры Шагинян в 1920-е годы было характерно создание «романов с ключом». См. об этом: *Толстая Елена*. Мирпослеконца: Работы по русской литературе XX века. М., 2002. С. 37—48. Оставляем в стороне проблему связи «Месс-менд» с литературой современников, и в первую очередь «серапионов», которая абсолютно очевидна хотя бы в связи с обсуждением проблем авантюрной остросужетности и с кинематографической природой повествования, что было столь важно для литературной позиции «серапионов».

² См.: *Петровский Мирон*. Книги нашего детства. М., 1986. С. 147—220.

³ *Шагинян Мариэтта*. Месс-менд. М., 1988. С. 25. Далее всюду цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте. Это издание, довольно случайное, обнаруживает характерные особенности советского отношения к тексту: к примеру, во втором томе наиболее полного девяти томного собрания сочинений Шагинян (М., 1971) цитируемая фраза заменена совсем иной: «Ни один простой смертный, ни один честный труженик не имел права остановиться в его гостинице» (с. 264) — как можно предположить, из-за неудобных фамилий капиталистов. Отметим, что, конечно, стоило бы, вероятно, провести сверку текста с первоначальным вариантом книги, издававшейся в виде отдельных выпусков, однако для нас это оказалось невозможным.

⁴ О нем и обо всем семействе Рябушинских см. выше, в статье «К истории “Золотого руна”».

⁵ *Сологуб Ф.К.* Поэзия. Проза. М., 1999. С. 269. Далее цитаты из романа Сологуба даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁶ Небесполезно напомнить, что живущая в пламени саламандра имплицитно заглавие наиболее известного сборника стихов Сологуба — «Пламенный круг».

⁷ Напомним, что «черт голландский» — именование передонового кота, то есть здесь он совершенно уравнивается с недотыкомкой. О самом этом персонаже см.: *Венцлова Томас*. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. [Vilnius, 1997]. С. 70—71.

⁸ В.М. Гаспаров обратил наше внимание на любопытное совпадение: столь же существенную роль обоим играют в «Золотом ключике», также пародийном по отношению к символистским мифам.

⁹ См.: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 332.

¹⁰ *Андреева Инна*. Неуловимое создание: Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000. С. 32.

¹¹ *Ходасевич Владислав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 336.

¹² Возможно, Грэг не случайно разучивает с мисс Ортон 14-ю сонату Бетховена: композитор был одним из кумиров самой Шагинян, унаследованным от Э.К. Метнера, с которым ее связывали долгие и сложные любовные отношения (подробнее см.: *Ljunggren Magnus*. The Russian Mephisto: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. [Stockholm, 1994] (по указателю). Русский перевод — СПб., 2001).

¹³ *Белый Андрей*. Серебряный голубь: Повесть в семи главах. М., МСМХ. С. 45—46. Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в тексте.

¹⁴ См.: *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 84.

¹⁵ Народопрество. 1917. № 14 (30 октября).

¹⁶ При обсуждении доклада, легшего в основу данной работы, В.М. Гаспаров высказал мнение, что в личности товарища Энно отразились впечатления не столько от личности Иванова, сколько от фигуры Андрея Белого. Нам, однако, представляется это не слишком убедительным. Вообще об отношениях Шагинян с Ивановым (в отличие от ее контактов с Белым) известно крайне мало. В связи с этим приведем любопытный документ — письмо З. Гиппиус к Иванову, где речь явно идет о Шагинян: «Дорогой Вячеслав Иванович.

Подательница сего — барышня, приехавшая из Москвы (курсистка), которая чрезвычайно хочет с вами познакомиться и не решается сделать это без письма (хотя я ей указывала на вашу доброту).

Примите ее, если это возможно.

Искренно ваша

З. Гиппиус.

Р.С. Барышня эта очень хорошо знает Бориса Николаевича, и считаются они первыми друзьями» (Письмо от 27 (или 23 — число написано неясно) февраля 1910 // РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 21. Л. 5—6).

¹⁷ *Белый Андрей*. Москва. М., 1989. С. 172. Далее страницы этого издания указаны в тексте.

Перечитывая «Серебряного голубя»

Печатается впервые.

¹ См.: *Кацис Л.Ф.* «Я словно всю жизнь прожил за занавескою...» // *Русская альтернативная поэтика*. М., 1990; *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 248—251.

² *Кузмин М.* Художественная проза «Весов» // *Аполлон*. 1910. № 9.

³ *Белый Андрей.* Серебряный голубь: Повесть в семи главах. М., МСМХ. С. 91. Далее страницы этого издания указываются непосредственно в тексте.

⁴ Далее стихотворения Кузмина цитируются по изд.: *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 2000.

⁵ Ср. также: «Она теперь была бедна; ее выгонят из этого дома; чем ей теперь уплатить долги: минула любовь, минула младость...» (с. 129).

⁶ *Кузмин М.* Плавающие путешествующие: Романы, повести, рассказ. М., 2000. С. 110.

⁷ См.: *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 309.

⁸ *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 349.

⁹ *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 784.

¹⁰ *Кузмин М.* Плавающие путешествующие. С. 221.

¹¹ Ср.: «Вдали пылило стадо».

¹² См., напр.: *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. С. 77—80.

¹³ Сочинения Гумилева здесь и далее цитируются по изд.: *Гумилев Николай.* Соч.: В 3 т. М., 1991. О цитате см.: *Орлов Вл.* Перепутья. М., 1976. С. 126; ср.: *Гумилев Николай.* Соч. Т. 1. С. 549 (коммент. Н.А. Богомолова); *Gumilyov Nikolay.* The Pillar of Fire and Selected Poems. Lnd., 1999 (коммент. М. Баскера); *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 677 (коммент. М.Д. Эльзона); *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 4. С. 326 (коммент. группы исследователей) и др. Впрочем, очевидность отсылки к библейскому тексту для современников была легко различима и без помощи комментаторов.

¹⁴ В гораздо менее заметном контексте те же слова появляются несколько ранее: «Но он <Дарьяльский> уже начинал понимать, что то — ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел» (с. 260).

¹⁵ Впервые написал об этом О. Лекманов (см.: *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 21—27).

¹⁶ См.: *Гумилев Николай.* Соч. Т. 1. С. 525 (коммент. Н.А. Богомолова).

¹⁷ Там же. С. 522; ср. также: *Лекманов О.А.* Цит. соч. С. 79—81 (о переключке этого стихотворения с «Колыбельной для мужского голоса» Саши Черного и метафизическими стихами Сологуба; отметим, что «метафизичность» Белого в данном случае нам все-таки кажется важнее для Гумилева, чем переключки с Сологубом).

¹⁸ *Белый Андрей.* Пепел. СПб., 1909. С. 13.

¹⁹ Отметим также, что «Городок» Гумилева достаточно отчетливо приводит на память «В городке» Белого, и не только названием, но и подчеркнута эротической темой.

²⁰ *Гумилев Николай.* Соч. Т. 3. С. 39. Отметим, что несколькими строками выше «Пепел» оценен Гумилевым весьма скептически: «Я сужу сейчас не по “Пеплу” и не по “Кубку метелей” — им судья Бог...»

²¹ См., напр.: *Лавров А.В.* «Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995—1996. *Лекманов О.А.* Цит. соч. С. 241—246, 261—264.

²² См., в частности: *Хьюз Роберт.* Белый и Ходасевич: К истории отношений // Вестник Русского христианского движения. 1987. № 151.

²³ Об этом свидетельствует, в частности, фрагмент из его воспоминаний о Белом: «Лишь раз удалось мне уговорить его: выбросить первые полторы страницы “Серебряного Голубя”. То был слепок с Гоголя...» (*Ходасевич Владислав.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 52). Далее произведения Ходасевича цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте. Невозможно представить себе, чтобы удостоенный доверия молодой поэт не прочитал впоследствии весь текст.

²⁴ Напомним, что «шпиц» у Белого является метонимией церкви.

²⁵ См.: «Ививи, — пролетает стриж, — ививи...» (с. 249).

²⁶ *Брюсов Валерий.* Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 101.

²⁷ См.: *Лавров А.В.* Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого: Приложение // Русский модернизм: Проблемы текстологии. СПб., 2001. С. 23, 50.

²⁸ *Белый Андрей.* Рембрандтова правда в поэзии наших дней: О стихах В. Ходасевича // Записки мечтателей. Пб., 1922. № 5. С. 138.

Из персональной истории русского мартинизма

Впервые: Исследования по истории русской мысли. Ежегодник на 2000 год. М., 2000. С. 262—287.

¹ Что касается времени послереволюционного, то здесь ситуация иная: уже издан трехтомный свод данных о деятельности там-

плиеров. См.: Мистические общества и ордена в советской России. Орден Российских тамплиеров / Публ., вступ. статья, коммент., указатель А.Л. Никитина. М., 2003. Т. 1—3.

² См.: *Брачев В.С.* Русское масонство XX века: Монография. СПб., 2000. С. 20, 130, 148 и мн. др.

³ *Серков А.И.* История русского масонства 1845—1945. СПб., 1997. С. 67—81.

⁴ См., напр.: *Рындина Л.* Фаворитки рока. Берлин, 1923; *Она же.* Жрицы любви. Рига, 1930; *Она же.* Живые маски. Рига, 1936. Библиография ее журнальных публикаций — *L'émigration russe: Revues et recueils, 1920—1980: Index général des articles.* Р., 1988. Р. 425. Из газетных публикаций отметим довольно регулярное сотрудничество в сан-францисской газете «Заря».

⁵ Мосты. Мюнхен, 1961. Кн. 8. Перепеч.: Воспоминания о серебряном веке. М., 1993.

⁶ *Терапиано Ю.К.* О Лидии Рындиной — эзотеристе // Оккультизм и Йога. Асунсион, 1966. Т. 34. С. 130.

⁷ Оригинал — РГАЛИ. Ф. 2074. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19. В дальнейшем дневник Рындиной, подготовленный нами к печати для десятого тома альманаха «Лица», будет цитироваться по тексту публикации. *Паша* — брат С.А. Соколова, московский юрист Павел Алексеевич, скончавшийся в эмиграции в 1966 г.

⁸ РГБ. Ф. 116. Карт. 3. Ед. хр. 46. Л. 1—2. Двумя косыми черточками в письмах Рындиной могли обозначаться абзацы.

⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 30. Ед. хр. 7. Л. 17—17 об.

¹⁰ *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 250.

¹¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 33. Ед. хр. 101.

¹² 26 сентября 1908 г. С.А. Соколов писал Андрею Белому: «Намуживаю опыты с Каптеревым. Надеюсь на той неделе устроить первый. Тогда извещу» (РГБ. Ф. 25. Карт. 23. Ед. хр. 2. Л. 43).

¹³ Отметим, что это была лекция «О русской идее», отмеченная не только громким скандалом, но и разного рода оккультными коннотациями (подробнее см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 239—254).

¹⁴ Здесь и далее таким образом нами передается сокращение характерного для маринистов знака: буквы О и М, вслед за которыми идут кружки из мелких точек.

¹⁵ РГБ. Ф. 116. Карт. 3. Ед. хр. 46. Л. 28—30 об.

¹⁶ Эта помета здесь и далее обозначает, что слово заменено условным знаком: прямоугольный параллелепипед, в который иногда бывает вписан крест. Если слово должно быть употреблено во множественном числе, то рисуются два таких значка, «наползающих» друг на друга.

¹⁷ РГБ. Ф. 116. Карт. 3. Ед. хр. 1. Л. 16—16 об. *Ennous* — мартинистское имя П.М. Казначеева, *Butatar* — Г.О. Мебеса (отметим, что А.И. Серков читает это имя как Butator).

¹⁸ РГБ. Ф. 116. Карт. 3. Ед. хр. 46. Л. 22—24 об.

¹⁹ Там же. Карт. 2. Ед. хр. 4. Л. 16—16 об.

²⁰ Там же. Л. 22—24 об.

²¹ Там же. Карт. 4. Ед. хр. 8. Л. 41—42.

²² Там же. Карт. 9. Ед. хр. 46. Л. 4. После букв S и J следуют треугольники из точек, в первом случае треугольник обращен вершиной вверх, во втором — вниз. В подписи описки: Taneththis.

²³ Там же. Карт. 1. Ед. хр. 26. Ср.: *Серков А.И.* Цит. соч. С. 61.

²⁴ Там же. Карт. 9. Ед. хр. 46. Л. 17—18. *Punar-Bhava* — мартинистское имя Ч.И. Чинского.

²⁵ *Серков А.И.* Цит. соч. С. 81.

²⁶ См.: *Богомолов Н.А.* Цит. соч. С. 279—297.

²⁷ Там же. С. 513—514. Цитируется отчет Н. Шванвича «О сеансах Яна Гузика в Москве» (Ребус. 1905. № 12). В поздних своих воспоминаниях Рындина рассказывала: «Магия и оккультизм волновали тогда многих. Гриф <С.А. Соколов. — Н.Б.> тоже очень интересовался спиритизмом, дружил с издателями спиритического журнала “Ребус”, выписал даже модного тогда медиума Гузика. Я никогда не любила спиритизма и держалась от сеансов в стороне. Живое участие в них принимали Валерий Брюсов, Нина Петровская и еще кое-кто из литераторов. Сеансы с Гузиком часто бывали безрезультатными, иной раз, чтобы спасти свою репутацию сильного медиума, он пытался жулить» (Мосты. 1961. Кн. 8. С. 301).

²⁸ *Добкин Александр.* С.А. Соколов-Кречетов: От «Золотого руна» к «Русской правде» // In *memoriam*: Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 96. Ср. также сводку данных о деятельности «Братства» в новейшей книге: *Флейшман Лазарь.* В тисках провокации: Операция «Трест» и русская зарубежная печать. М., 2003. С. 233—234, 277—284, а также наиболее подробное изложение истории «Братства»: *Будницкий Олег.* Братство Русской Правды — последний литературный проект С.А. Соколова-Кречетова // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. С. 114—143.

²⁹ *Добкин Александр.* Цит. соч. С. 97. Как кажется, это письмо отчасти объясняет достаточно нелестное мнение В.Ф. Ходасевича о Кречетове, высказанное им в очерке «Меценаты», где он, в отличие от предшествовавшей некрологической заметки «Памяти С.А. Соколова-Кречетова», не называя его имени, позволил себе высказать истинное свое мнение о характере деятельности недавно скончавшегося поэта, издателя и политика.

«Форель разбивает лед»: история текста

Публикуется впервые.

¹ *Шварц Елена*. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы. 2001. № 1 (Январь—февраль). С. 187—190. Очевидно, что автор статьи незнаком с письмом самого Кузмина к О.А. Арбениной, где говорится: «Я написал большой цикл стихов: “Форель разбивает лед”...» (*Cheron G. Kuzmin's «Forel' Razbivaet Led»: The Austrian Connection // Wiener slawistischer Almanach, Wien, 1983. Bd. 12. S. 108; письмо хранится в РГАЛИ*). Курсив наш. — *Н.Б.*

² См.: Следственное дело Игоря Терентьева / Публ. С.В. Кудрявцева; вступ. статья и примеч. Н.А. Богомолова и С.В. Кудрявцева // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1995. [Т.] 18.

³ *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 1996; с исправлением некоторых опечаток — СПб., 2000. Приготовленная для «Библиотеки поэта» рукопись была издана «Новой библиотекой поэта». В дальнейшем ссылки на тексты Кузмина даются по этому изданию непосредственно в тексте с указанием страницы после аббревиатуры НБП.

⁴ События, предшествовавшие написанию цикла и во многом определившие его содержание, описаны нами на основании записей в дневнике Кузмина в статье «Вокруг “Форели”» (*Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 174—178).

⁵ Полный текст с подробным комментарием см.: Новое литературное обозрение. 1998. № 36. С. 193—217 / Публ. Н.И. Крайневой и Н.А. Богомолова.

⁶ Об этом свидетельствует частично процитированное нами выше письмо Кузмина к О.Н. Арбениной (*Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1983. Bd. 12. S. 108*).

⁷ В тех случаях, когда окончательный текст данного автографа совпадает с печатным, мы его не приводим. Здесь и далее сокращения «ст.» означает «стих».

⁸ Так же читается в первой машинописи, а вариант «брянчат» появляется во второй (об этих машинописях см. далее). В беловом автографе РГБ находим странную форму «бренчать» (видимо, описка).

⁹ Хранящийся в ИРЛИ (Р. I. Оп. 42. № 68) альбом поэтессы А.Д. Радловой не был нам доступен в период работы над статьей, почему мы опираемся на описание автографа, сделанное А.Г. Тимофеевым (*Тимофеев А.Г.* Материалы М.А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 25), без дальнейших отсылок.

¹⁰ В оригинале описка или, возможно, неисправленная попытка начала какого-то иного варианта: «Прodelку».

¹¹ Указано А.В. Гик.

¹² В примечаниях к НБП см. также вариант ст. 4: «И дикие стоячие глаза».

¹³ Как кажется, это делает особенно вероятным сознательное цитирование «Евгения Онегина», которое было замечено И. Паперно: вставляя «пушкинское» слово «храпят», Кузмин усиливал ассоциацию до предела.

¹⁴ Вариант сохранился в автографе из альбома А.Д. Радловой.

¹⁵ Вариант перекочевал в первую машинопись и в автограф из альбома Радловой. Отметим, что приведенный в примечаниях к НБП автопародийный вариант нам не удалось отыскать в каких-либо авторитетных рукописях.

¹⁶ Вариант находим и в первой машинописи. Отметим, что элиминирование из текста слова «служанка» вполне могло быть автоцензурным изменением: «угнетение человека человеком» без должного осуждения вряд ли могло понравиться политредактору.

¹⁷ В несколько ином пунктуационном оформлении («Кто здесь хозяин, эй!») строка присутствует в беловом автографе РГБ, о котором см. ниже.

¹⁸ Повторено в автографе РГБ и в первой машинописи с незначительным вариантом: «Звенят везде колокола».

¹⁹ Так же читается в обеих машинописях и в автографе РГБ, почему мы не можем исключить, что в тексте книги здесь опечатка.

²⁰ Так же в альбоме Радловой, причем и предшествующий стих там читается иначе, чем в окончательном варианте: «Пустого не мели» (вместо «И вздора не мели»).

²¹ Так же — в беловом автографе РГБ.

²² В таком виде он попал в первую машинопись и автограф из альбома Радловой, и в автограф РГБ, но во второй машинописи обрел свой окончательный вид.

²³ Следует, вероятно, обратить внимание, что этот вариант (он повторен и в беловом автографе из альбома Радловой) был безукоризненным пятистопным ямбом, который при попадании в основной текст (так же было и в первой машинописи) лишился стопы и превратился в выбивающийся из размера четырехстопник. Как кажется, это делает вероятным как предположение о том, что в окончательном тексте произошла типографская ошибка (выпало слово «фосфор»), так и гипотезу из области техники стиха: спондей в начале стиха оказался настолько силен, что создал впечатление лишней стопы. Дополнительным свидетельством в пользу порчи текста в печатном виде является присутствие «фосфора» в беловом автографе РГБ.

²⁴ Именно в такой форме, а не «галстук» книжного варианта текста (это повторено и в «Десятом ударе»). Та же форма в обоих случа-

ях — в беловом автографе РГБ. Возможно, в тексте книги было не сознательное изменение, а опечатка или вмешательство корректора.

²⁵ Этот вариант перекочевал из автографа в альбом Радловой и в автограф РГБ, однако уже в первой машинописи появилось начало: «Его лицо покрылось...»

²⁶ Этот же вариант — в первой машинописи и автографе из альбома Радловой.

²⁷ В первой машинописи читалось «приятное», что повторяло эпитет из следующей строки.

²⁸ Отметим также любопытные орфографические варианты ст. 4: в черновике читаем: «Но случая не приманишь, как “жучку”», а в первой машинописи кавычки пропали, но слово по-прежнему продолжало писаться со строчной буквы — прописная появилась лишь во второй машинописи. Это может представлять интерес в связи с онегинскими ассоциациями «Форели». Ср. у Пушкина: «Вот бегают дворовый мальчик, / В салазки жучку посадив». С точки зрения языка стоит, видимо, обратить внимание, что «случай» у Кузмина предстает существом одушевленным: «Но *случая* не приманишь как Жучку».

²⁹ Как мы уже отмечали (НБП. С. 770), «человек» окончательного текста вместо «господина» во всех автографах и машинописях без исключения, скорее всего, является автоцензурной заменой.

³⁰ Кузмин колебался, написав сначала: «В воде ф<орель>», потом зачеркнул букву и пришел к приводимому нами варианту, в окончательном виде все-таки поменяв слова местами.

³¹ Оба стиха в черновике не были приведены к окончательным вариантам, и первый в таком виде попал в первую машинопись (второй там разобран не был, о чем см. ниже).

³² Так же — в автографе из альбома Радловой и в беловом автографе РГБ, но в обеих машинописях — окончательный вариант.

³³ Так же — в автографе из альбома Радловой.

³⁴ Вариант попал в первую машинопись.

³⁵ Об этом, в частности, свидетельствует точное копирование даты, в других известных нам рукописных, машинописных и печатных вариантах выглядящей иначе.

³⁶ В машинопись входят циклы «Форель разбивает лед» и «Для августа».

³⁷ München, 1977. Т. 3. С. 690—691.

³⁸ Эта опечатка попала и в третий том «Собрания стихов».

³⁹ Ф. 218. Карт. 1400. Ед. хр. 14.

⁴⁰ Так гласит титульный лист, написанный от руки зелеными чернилами.

⁴¹ Потом эта строчка зачеркнута.

⁴² На то, что это, скорее всего, опечатка, указывает присутствие «ангела превращений» в других стихотворениях цикла на своем месте.

⁴³ На описку указывает то, что предыдущая строка читается: «Места нет печали хмурой».

⁴⁴ См.: НБП. С. 771.

⁴⁵ Укажем еще не учтенный там первоначальный вариант ст. 17: «И пыл двусмысленный утих».

⁴⁶ Так оно названо и в черновике, и в беловом автографе. Окончательный вариант заглавия — «Мечты пристыжают действительность».

⁴⁷ Уже приводилось в НБП. С. 772.

⁴⁸ В окончательном варианте последнее слово заглавия стало «чувства».

⁴⁹ Так же — в беловом автографе из собрания А.М. Луценко, фотокопия с которого была предоставлена нам редакцией серии «Библиотека поэта».

⁵⁰ Так же — в беловом автографе, упоминаемом в предыдущем примечании.

⁵¹ В том же автографе — «У всех крахмальные воротнички».

⁵² Последние два слова были сперва зачеркнуты, а после восстановлены.

⁵³ Стихи 9 и 10 следовали в обратном порядке.

⁵⁴ Кузмин пишет слово с одним «л».

⁵⁵ В окончательном варианте — «...легко б могли найти»

⁵⁶ В примечаниях к НБП мы прочитали последнее слово неверно.

⁵⁷ В окончательном варианте — «В глазах плывет размытая фиалка».

⁵⁸ Слово Кузминым не дописано, от него остались лишь две первых буквы, причем не вполне ясно какие: если первая, без сомнения, «В», то вторая может быть и «с» (и тогда мы должны читать «Вс<е>»), и «е» (и тогда читается «Ве<дь>»).

⁵⁹ Потом изменено на «Забарабанил крупный дождь по крышам», чтобы окончательно завершиться вариантом: «Забарабанил дружно дождь по крышам».

⁶⁰ Исправим нашу неточность в НБП: дата эта стоит не под беловым, а под черновым автографом.

⁶¹ Посвящения К.П. Покровскому нет ни в том, ни в другом.

⁶² На окончательный вариант не исправлено.

⁶³ Относительно этого именованья см. любопытное исследование: Ковзун А.А. Мина Карловна: К литературной биографии персонажа сборника М.А. Кузмина «Форель разбивает лед». Кадыево, 2001.

⁶⁴ Подробнее см.: Богомолов Н.А., Шумихин С.В. Книжная лавка писателей и автографические издания 1919—1922 годов // Новобасманная, 19. М., 1990. Отметим, что время от времени Кузмин и ранее обращался к практике распространения своих текстов в рукописях. Так, например, для своего эпистолярного приятеля

В.В. Руслова он сделал копию окончания повести «Картонный домик» (1907), пропавшего в печати; существует переписанный его рукой текст предполагавшегося, но неосуществленного совместного с Вс. Князевым сборника стихов «Пример влюбленным» (1912). Еще до начала систематического распространения рукописных сборников через лавки писателей он выполнил рукопись сборника «Запретный сад» (впоследствии — «Занавешенные картинки») и др.

⁶⁵ ИРЛИ. Ф. 172. № 318, 321; РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 2. Ед. хр. 1. Отметим, что две первые отложились в фонде Государственного Института истории искусств, где хранились в собрании Кабинета современной литературы и, видимо, были проданы туда самим поэтом.

⁶⁶ См., напр., анализ двух таких планов в нашей работе «К реконструкции некоторых замыслов М.А. Кузмина» (Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты, проблемы, разыскания. Томск, 1999. С. 514—532).

⁶⁷ См.: Кузмин М. Дневник 1931 года / Публ. С.В. Шумихина // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 177.

Из истории варшавской газеты «За свободу!» конца 1920-х годов

Первая часть публикуется впервые; вторая — Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2002. № 6. С. 34—50.

¹ Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918—1930: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 152—157.

² Амфитеатров и Савинков: Переписка 1923—1924 / Публ. Э. Гарэтто, А.И. Добкина, Д.И. Зубарева // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1993. [Т.] 13; Амфитеатров и русские в Польше / Публ. Д.И. Зубарева // Там же. 1997. [Т.] 22; Арцыбашев М.П. Письма Борису Савинкову: К истории русской эмиграции в Варшаве / Публ. Д.И. Зубарева // De visu. 1993. № 4. См. также: Дюррант Джон Стюарт. По материалам архива Д.В. Философова // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1994. [Т.] 5; К истории эмигрантской публицистики и литературы в Варшаве: Письма Дмитрия Философова 1930—1934 / Публ. В.А. Цурикова // From the Other Shore: Russian Writers Abroad Past and Present. 2003. Vol. 3.

³ См.: Богомолов Н.А. Об одной литературно-политической полемике 1927 года // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 423—432.

⁴ За свободу! 1927. 13 февраля.

⁵ Там же. 1927. 3 мая.

⁶ Там же. 1927. 22 мая.

⁷ Там же. 1927. 5 июня.

⁸ Там же. 1927. 17 июля. *Андрей Луганов* — псевдоним Е.С. Вебер-Хирьяковой (см.: *Малмстад Дж.* По поводу Ходасевича: Добавления, примечания и поправки // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 135).

⁹ За свободу! 1927. 31 июля.

¹⁰ Там же. 1927. 25 сентября.

¹¹ Письма Г.В. Адамовича к З.Н. Гиппиус 1925—1931 / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. Н.А. Богомолова // *Дiaspora: Новые материалы.* Париж; СПб., 2002. Кн. 3. С. 495—496.

¹² *Гиппиус Зинаида.* Письма к Берберовой и Ходасевичу. *App Arbor*, [1978]. С. 77.

¹³ *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 271—276.

¹⁴ *Гиппиус Зинаида.* Письма к Берберовой и Ходасевичу. С. 78. Письмо от 5 июля 1927 г.

¹⁵ Письмо от 19 июля 1927 г. // *Pachmuss Temira.* Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus / Из переписки Зинаиды Гиппиус. München., [1972]. С. 350.

¹⁶ Ibid. С. 345—346.

¹⁷ *Северянин И.* Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1996. Т. 5. С. 77.

¹⁸ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 346.

¹⁹ Из письма Д.В. Философова к А.В. Амфитеатрову от 24 октября 1928 г. // *Амфитеатров и русские в Польше (1922—1932).* С. 467.

²⁰ Из письма М.П. Арцыбашева к А.В. Амфитеатрову от 21 декабря 1924 г. // Там же. С. 412, 415.

²¹ *Diaspora.* Кн. 3. С. 464.

²² За свободу! 1927. 25 сентября.

²³ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 352—353.

²⁴ Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 63.

²⁵ За свободу! 1927. 25 сентября.

²⁶ В сочинениях Вячеслава Иванова такого пассажа мы не отыскали. Возможно, он восходит к декларативному заявлению С.К. Маковского, редактора «Аполлона»: «Мерило живописи — творческая личность: не то, что воплощено, а как» (*Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1997. С. 127; впервые опубликовано в 1909 г.).

²⁷ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 349—350. Далее следует пассаж, процитированный нами выше.

²⁸ Ibid. С. 361. «Угол» — персональный раздел В.В. Розанова в «Новом пути», называвшийся «В своем углу».

²⁹ *Diaspora.* Кн. 3. С. 465.

³⁰ Там же. С. 524

³¹ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 387.

³² Ibid. С. 395.

³³ В свое время нам, как представляется, вполне убедительно удалось показать, что Иванов помнил если не имя Полякова, то, во всяком случае, его строки. См.: *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. С. 442—446.

³⁴ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 359.

³⁵ Диаспора. Кн. 3. С. 507.

³⁶ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 377.

³⁷ Ibid. С. 388.

³⁸ Диаспора. Кн. 3. С. 495. Улица, на которой поселились Ивановы, должна была быть памятна Мережковским — см. приложение к данной статье.

³⁹ Перепеч.: *Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 526—530.

⁴⁰ *Струве Г.* Александр Кондратьев по неизданным письмам // *Annali dell'Istituto universitario orientale. Sezione slava. Napoli*, 1969. Vol. XII. С. 15

⁴¹ Там же. С. 16.

⁴² *Витковский Евгений*. «Жизнь, которая мне снилась» // *Иванов Георгий*. Собр. соч. Т. 1. С. 30.

⁴³ См.: *Терапиано Юрий*. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 120.

⁴⁴ См.: Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 18.

⁴⁵ Амфитеатров и Савинков: Переписка 1923—1924. С. 138. Письмо от 4 марта 1924 г.

⁴⁶ Письмо от 14 марта 1924 г. // Там же. С. 140.

⁴⁷ «Парижский философ из русских евреев»: Письма М. Алданова к А. Амфитеатрову / Публ. Э. Гарэтто и А. Добкина // *Минувшее*. Т. 22. С. 550, 552, 555.

⁴⁸ *Pachmuss T.* Op. cit. С. 398—399. *Спаржа* — прозвище писателя Ю. Фельзена. Не останавливаемся специально на характеристике позиции газеты «Сегодня», превосходно описанной Л. Флейшманом, Ю. Абызовым и Б. Равдиным (Рижская газета *Сегодня* и культура русского зарубежья 1930-х годов // Флейшман Лазарь, Абызов Юрий, Равдин Борис. Русская печать в Риге: Из истории газеты *Сегодня* 1930-х годов. Stanford, 1997. Кн. I. На грани эпох. С. 11—243). Вопреки заглавию, в этой монографической статье охарактеризована деятельность газеты всех периодов ее существования.

⁴⁹ Имеется в виду популярнейшая песня А. Вертинского.

⁵⁰ Едва ли не наиболее яркие выступления такого рода, принадлежащие З.Н. Гиппиус, ныне собраны: *Гиппиус Зинаида*. Мечты и кошмар [На перепл.: Неизвестная проза 1920—1925 годов]. СПб., 2002. Понять состояние умов в странах-лимитрофах после разобла-

чения «Треста» (а ранее — и дела Савинкова) позволяет книга: *Флейшман Лазарь*. В тисках провокации: Операция «Трест» и русская зарубежная печать. М., 2003.

⁵¹ Имеются в виду советские фельетонисты Л.Д. Тубельский и П.Л. Рыжей, писавшие под коллективным псевдонимом «Братья Тур».

⁵² Ленинградские масоны и ОГПУ: Протоколы допросов. Вещественные доказательства / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. В.С. Брачева // Русское прошлое: Историко-документальный альманах. СПб., 1991. Кн. 1; Петербургские мартинисты 1910—1925 годов: Документы архива Министерства безопасности Российской Федерации / Публ. В.С. Брачева // Отечественная история. 1993. № 1. Значительная часть фельетона братьев Тур и ряд документов из архивов тайной полиции цитируются в кн.: *Брачев В.С.* Масоны в России: За кулисами видимой власти (1731—2001). СПб., 2002. С. 360—395. Там же см. сведения о «Голубом интернационале» из тех же архивов, проверить адекватность которых мы возможности пока не имеем. Отметим, что упоминаемая книга написана с откровенно антимасонских позиций, смыкающихся с фашистскими, что заставляет отнестись к содержащимся там сведениям с известной опаской.

⁵³ См.: *Лихачев Д.С.* Воспоминания. Л., 1991. Ср. также: *Брачев В.С.* Из архива «Космической Академии наук»: Дневник Д.П. Каллистова (1926—1927 гг.) // *Russian Studies*. 1996 (1998). Т. 2. № 4. С. 315—327.

⁵⁴ См.: *Асеев А.М.* Посвятительные ордена: масонство, мартинизм и розенкрейцерство // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 429—439.

⁵⁵ *Философов Д.* Глас вопиющего в пустыне: Заместитель местоблюстителя // За свободу! 1928. 7 июля.

⁵⁶ *Философов Д.* Наша анкета // За свободу! 1928. 11 ноября.

⁵⁷ О связях Философова с польскими деятелями культуры см.: Неизданные письма Д.В. Философова / Предисл., подгот. текста и примеч. Д.С. Дюрранта // *Russian Studies*. 1999. Т. 3. № 1 (публикация занимает номер целиком); *Дюррант Джон Стюарт*. Варшавские годы Д.В. Философова // Наше наследие. 2002. № 63/64.

⁵⁸ *Е.Ш.* «Опера за 3 гроша». Новая пьеса в Польском театре // За свободу! 1929. 12 мая.

⁵⁹ *Философов Д.* Религиозный концерт в Большой Варшавской Синагоге // За свободу! 1929. 4 апреля.

⁶⁰ См.: *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества 1877—1916. СПб., 2002. С. 158.

⁶¹ *Волошина Маргарита (М.В. Сабашникова)*. Зеленая Змея: История одной жизни. М., 1993. С. 139. Ср.: *Белый Андрей*. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982. С. 72.

⁶² Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества // Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 307, 312.

⁶³ Еще одно находим в письме З.Н. Гиппиус к В.Я. Брюсову от 29 мая (11 июня 1906) // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 131.

⁶⁴ См.: Теософия и Богостроительство: Стенограмма заседания Религиозно-философского общества 24 ноября 1909 г. // Вестник теософии. 1910. № 2.

Несколько размышлений по поводу двух дат в истории русской литературы советского периода

Впервые: Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 18—21 мая 2000 года. Великий Новгород, 2001. С. 84—92.

¹ Назовем в качестве отличного образца исследования таких последствий статью: *Галушкин А.Ю.* Из истории литературной «коллективизации» // *Russian Studies* (СПб.). 1996. Т. II. № 2. См. также автореферат диссертации названного исследователя, где это «дело» поставлено в контекст политического влияния на литературу: *Галушкин А.Ю.* Дискуссия о Б.А. Пильняке и Е.И. Замятине в контексте литературной политики конца 1920-х — начала 1930-х годов. М., 1997. Ср. также: *Устинов Андрей.* 1929 год в биографии Мандельштама // *Новое литературное обозрение.* 2002. № 58 и др.

² *Иванов Вяч.Вс.* Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920—1930-х годов // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 596.

³ Там же. С. 466 (статья «Литература “попутчиков” и неофициальная литература»).

⁴ *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 2000. С. 485.

⁵ Повесть казалась позднейшим литераторам столь крамольной, что она не упоминается в статье о Каверине в томе «Краткой литературной энциклопедии», вышедшем в достаточно либеральном 1966 г.

⁶ Приведем краткую и вполне адекватную, несмотря на некоторые преувеличения, характеристику этого произведения в уже упоминавшейся статье Вяч.Вс. Иванова: «...Платонов дает убийственную критику режима, революции, бюрократии, советской действительности. Документальная повесть Платонова “Впрок” заслужила матерную брань Сталина на посвященном ей заседании Политбюро...» (*Иванов Вяч.Вс.* Цит. соч. С. 474).

⁷ См., напр., в статье, посвященной литературе как раз этого года и полагавшейся возможной для перепечатки еще в начале 1960-х годов: «Прямые памфлеты на социализм (например, роман Е. Замятина “Мы” или более поздняя “хроника” Андрея Платонова “Впрок”), волна кабацкой, шедшей под знаком есенинщины лирики, проповедь кулацкой “расейшины”, плач по отсталой, кондовой, толстозадой Руси, буржуазно-националистические вылазки в литературе народов СССР, культурная (или иная) ориентация на капиталистический Запад — в таких и других формах проявлялось в литературе сопротивление классового врага начавшемуся развернутому социалистическому наступлению» (*Селивановский А.* В литературных боях. М., 1963. С. 194).

⁸ Советская литература на новом этапе: Стенограмма первого пленума оргкомитета Союза советских писателей. М., 1933.

⁹ См.: *Эрдман Николай.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 283—284.

¹⁰ Подробнее см.: *Устинов А.Б.* Дело детского сектора Госиздата 1932 года (предварительная справка) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.

¹¹ См., напр., циркулярное письмо начальника Главлита Б. Волина от 9 августа 1931 года (История советской политической цензуры: Документы и комментарии. М., 1997. С. 288—290).

¹² Цит. по: Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 681.

¹³ См. также недавно обнаруженные материалы о последних годах жизни Белого: *Спивак Моника.* «Социалистический реализм» Андрея Белого: История ненаписанной статьи // Новое литературное обозрение. 1999. № 40; Последняя осень Андрея Белого: дневник 1933 года / Публ., вступ. статья, коммент. М.Л. Спивак // Новое литературное обозрение. 2000. № 46; *Лавров А.В.* «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.

¹⁴ Трудно сейчас судить с достоверностью, но вполне возможно, что он ориентировался именно на такое существование газеты «Накануне», распространявшейся как за границей, так и в России. Если наше предположение верно, то Горький не осознал степени продажности «Накануне», издававшейся, как теперь окончательно доказано, на советские деньги. См. подробнее: *Козлов В.Н.* Провокация: Тайная операция Политбюро ЦК ВКП (б) — издание сменовойской газеты. 1922—1924 гг. // Звезда. 1998. № 5.

¹⁵ В настоящее время история журнала восстановлена. См.: *Вайнберг И.* Жизнь и гибель берлинского журнала Горького «Беседа» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21; *Он же.* Берлинский журнал Горького «Беседа», его издатель С.Г. Каплун, поэт В.Ф. Хо-

дасевич и др. // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1995. Т. 4.

¹⁶ Бочаров С.Г. Цит. соч. С. 480. Об истории журнала более подробно см.: Примочкина Н.Н. М. Горький и журнал «Русский современник» // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. Там же — роспись содержания журнала.

¹⁷ Иванов Вяч.Вс. Цит. соч. С. 476.

¹⁸ На пороге новых дней: Главный редактор журнала «Новый мир» Андрей Василевский беседует с Юрием Буртиным, Мариэттой Чудаковой и Михаилом Новиковым // Новый мир. 2000. № 1. С. 167. Напоминаем, что мы намеренно приводим высказывания, принадлежащие авторитетным литературоведам и являющиеся для них «общими местами».

¹⁹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 283.

²⁰ Философов Д. Большому кораблю — большое и плаванье // За свободу! (Варшава). 1927. 25 сентября. Предмет обсуждения — первое заседание парижского общества «Зеленая лампа», материалы которого были опубликованы в журнале «Новый корабль».

²¹ Богатейший материал к написанию подобной истории собран в издании: Флейшман Лазарь, Абызов Юрий, Равдин Борис. Русская печать в Риге: Из истории газеты *Сегодня* 1930-х годов: В 5 т. Stanford, 1997.

²² Ср. также постоянные жалобы в письмах Г.В. Адамовича к разным лицам, что он не может свободно чувствовать себя в «Последних новостях», подчиняясь «задачам текущего момента» и сиюминутным установкам редакции.

²³ Блестящий, с нашей точки зрения, анализ подобного воздействия введения «непрерывки» на творчество Д. Хармса проделан Л. Флейшманом (см.: Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // Stanford Slavic Studies. Stanford, 1987. Vol. 1).

²⁴ Отметим, что недавно появившаяся книга, посвященная специально этой проблеме (Демидова Ольга. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003), не представилась нам хоть сколько-нибудь удачной.

Литература метрополии и диаспоры в литературно-критических воззрениях Г.В. Адамовича 1950-х годов

Впервые: Филологические науки. 2003. № 1. С. 71—80.

¹ Адамович Георгий. Собр. соч. Литературные заметки. СПб., 2002. Кн. 1. Это собрание сочинений выходит без нумерации томов.

² Письма Г.В. Адамовича к З.Н. Гиппиус: 1925—1931 / Подгот. текста, вступ. статья, коммент. Н.А. Богомолова // Диаспора. СПб., 2002. Вып. 3. С. 526.

³ Эпизод сорокапятiletней дружбы-вражды: Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955—1958) / Публ. О.А. Коростелева // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1997. [Т.] 21. 397—401.

⁴ Адамович Георгий. Собр. соч. Одиночество и свобода. СПб., 2002.

⁵ Amherst Center for Russian Culture. G. Ivask Papers. Box 1. Folder 2. В дальнейшем ссылки на эти письма, послужившие основой нашей статьи (находятся в коробках 2—4), даются без указаний источника. Часть из них в настоящее время опубликована нами в альманахе «Диаспора» (Париж; СПб., 2003. Вып. 5). Приносим искреннюю благодарность директору Центра проф. С. Рабиновичу, содействовавшему нам в поисках, а также Институту «Открытое общество», благодаря гранту которого поездка в США смогла состояться. Я.М. Цвибак более известен под своим регулярным псевдонимом Андрей Седых. Его статья, которую Адамович имеет в виду, — *Седых Андрей*. Итоги Г.В. Адамовича // Новое русское слово. 1955. 2 октября.

⁶ Hagglund Roger, comp. Georgy Adamovich: An Annotated Bibliography. — Criticism, Poetry and Prose, 1915—1980. Ann Arbor, [1985].

⁷ Об этом журнале см. энциклопедическую статью А.А. Ревякиной: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918—1940: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 553—558.

⁸ Новое русское слово. 1957. 3 февраля. Весь номер был также перепечатан 10 февраля.

⁹ Первоначальные сведения о его жизни и творчестве см. в статье Т.Н. Красавченко: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918—1940: Писатели Русского Зарубежья. М., 1997. С. 194—196.

¹⁰ «Задумчивый» — здесь, как и в других письмах к Иваску, восходит к названию очерка З.Н. Гиппиус о В.В. Розанове: «Задумчивый странник». Под редакцией и с предисловием Иваска вышла книга Розанова «Избранное» (Нью-Йорк, 1956).

¹¹ Михаил Михайлович Карпович (1888—1959) — историк, в 1945—1959 гг. — главный редактор «Нового журнала».

¹² В письмах (включая предыдущий фрагмент) упоминаются следующие авторы, не относящиеся к числу общеизвестных: прозаик и эссеист Николай Иванович Ульянов (1904/1905—1975), поэт и литературовед Владимир Федорович Марков (р. 1920), музыковед Леонид Леонидович Сабанев (1881—1968), критик и мемуарист Петр Евгеньевич Ершов (1893—1965), поэт и критик Кирилл Дмитриевич

Померанцев (1907—1991), поэт, искусствовед, мемуарист Сергей Константинович *Маковский* (1877—1962), историк русского старообрядчества Сергей Александрович *Зеньковский* (1905—1990), которого Адамович, однако, путает с его однофамильцем, гораздо более известным В.В. Зеньковским, литературовед *Никита* Алексеевич *Струве* (р. 1931), поэт и прозаик Юрий Павлович *Одарченко* (1908—1960), прозаик Михаил Дмитриевич *Иванников* (1904—1968), прозаик Василий Семенович *Яновский* (1906—1989).

¹³ Николай Дмитриевич *Татищев* (1902—1980) — поэт и критик. Виктор Андреевич *Мамченко* (1901—1982) — поэт. «Высокое косноязычие» — из стихотворения Н. Гумилева «Восьмистишие».

¹⁴ Михаил Львович *Кантор* (1884—1970) — поэт, литературный критик. Близкий друг Адамовича на протяжении многих лет. Отметим, что после смерти В.А. Маклакова Адамович написал о нем специальную книгу, изданную в Париже на правах рукописи в 1959 г.

¹⁵ Минувшее. [Т.] 21. С. 459. Как справедливо полагает О.А. Коростелев, речь идет о публ.: *Зелинский К.* На великом рубеже (1917—1920) // Знамя. 1957. № 10.

¹⁶ Там же. С. 466. Имеется в виду публикация: *Никулин Л.* Лариса Рейснер // Нева. 1957. № 10.

¹⁷ Имеются в виду известные воспоминания В.А. Рождественского «Страницы жизни», публиковавшиеся в журнале «Звезда» на протяжении 1958—1959 гг.

¹⁸ См.: Минувшее. [Т.] 21. С. 480—481; Письма Георгия Адамовича (В. Рудневу, А. Гингеру, А. Присмановой, М. Цетлиной, С. Прегель) / Публ. и примеч. В. Крейда // Новый журнал. 1994. № 194. С. 298.

¹⁹ Из писем Георгия Адамовича Игорю Чиннову / Публ. М. Миллер // Новый журнал. 1989. Кн. 175. С. 251—252.

²⁰ См.: *Hagglund R.* Op. cit. P. 82 e.a.

²¹ В скобках заметим, что Паустовский — полный ровесник Адамовича.

²² *W.H. Tjalsma* — соавтор Иваска по его предприятиям, в том числе по «Антологии русской поэзии эпохи акмеизма» (München, 1973).

²³ Упоминаются поэт Александр Самсонович Гингер (1897—1965), поэтесса Лидия Давидовна Червинская (1906—1988), политический деятель журналист Григорий Яковлевич Аронсон (1887—1968), прозаик и критик, близко стоявший к «Новому журналу» (главный редактор в 1966—1986) Роман Борисович Гуль (1896—1986).

²⁴ Новое русское слово. 1966. 14 сентября. Цит. по перепеч.: Russian Studies. 1996. Vol. 2. № 2. С. 360. Несколько подробнее см.: Там же. С. 275—276 (коммент. Е.А. Голлербах).

Заметки о русском модернизме

Из печатаемых здесь заметок ранее публиковались: 13. У истоков русского символизма // Блоковский сборник. Tartu, 2003. Вып. XVI. С. 9—18; 15. Читая брюсовскую переписку (Несколько заметок) // Брюсов и русский модернизм. М., 2004; 17. Addenda // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 191—194; 20. Этюд о практическом житнетворчестве // XX век и русская литература: Alba Regina Philologiae: Сб. научных статей. М.: Изд-во РГГУ, 2002. С. 30—41; 21. О начале «Петербургских зим» // Текст — интертекст — культура: Сборник докладов научной конференции (Москва, 4—7 апреля 2001 г.). М.: Азбуковник, 2001. С. 198—203. Остальные заметки печатаются впервые.

¹ *Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. СПб., 2000. С. 281—282. В дальнейшем все стихотворные тексты Мережковского цитируются по этому изданию. Нами учтены также комментарии к кн.: *Мережковский Д.С.* Собрание стихотворений / Вступ. статья А.В. Успенской, сост. и подгот. текста Г.Г. Мартынова, примеч. Г.Г. Мартынова и А.В. Успенской. СПб., 2000.

² Там же. С. 834. В самом общем виде эта особенность поэзии Мережковского была отмечена еще В.Я. Брюсовым: «Мережковский-поэт неотделим от Мережковского — критика и мыслителя. Его романы, драмы и стихи говорят о том же, о чем его исследования, статьи и фельетоны» (*Брюсов Валерий.* Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 329). В контексте нашей заметки, думается, не лишним будет отметить, что главка «Ренан» в «Конце века» является очевидной параллелью к статье «Мистическое движение нашего века».

³ *Минц З.Г.* Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1989. Вып. 857. Блоковский сборник IX: Биография и творчество в русской культуре начала XX века.

⁴ Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 80—81 (статья А.В. Чанцева).

⁵ Заря (Киев). 1884. 29 августа. Далее все цитаты даны по названной публикации. Отметим, что в этой газете использовалась особая орфография, когда в ряде случаев удвоенные согласные игнорировались: «маса» вместо «масса», «искуство» вместо «искусство», «белетрист» вместо «беллетрист» и т.д. Мы ее не придерживаемся. Ныне статья перепечатана: Критика русского символизма. М., 2002. Т. 1 С. 22—32.

⁶ Отметим, что для Мережковского Гете, Гомер и Байрон были творцами одного порядка: «Поэтические откровения доступны и ребенку, и дикарю, и Гете, и лодочнику, напевающему октавы Тас-со, и Гомеру. <...> Мне кажется, что в мятежном восстании русского поэта (Льва Толстого. — *Н.Б.*) против того, перед чем лучшие люди Европы — олимпиец Гете так же, как демонический Байрон — преклонялись...» (*Мережковский Д.С. Эстетика и критика. М.; Харьков, 1994. Т. 1. С. 139, 146.*)

⁷ *Гиппиус Зинаида. Собр. соч. М., 2002. [Т. 6]. Живые лица: Воспоминания; Стихотворения. С. 225.*

⁸ *Мережковский Д.С. Эстетика и критика. С. 215—216. Ср. его шуточное стихотворение «Ода Аларчину мосту», относящееся к 1889 или 1890 г.:*

И Минский с пасмурным челом,
Разочарованный во всем,
С полдюжиной своих мэнонов.

⁹ *Гиппиус Зинаида. Цит. соч. С. 225.*

¹⁰ Из сравнительно недавних отметим: Блок и П.И. Карпов / Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991; *Поливанов К.М. Карпов П.И. // Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2; Он же. Автобиография в прозе Пимена Карпова // «Вторая проза»: Русская проза 20—30-х гг. XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т.В. Цивьян. Trento, 1995; Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998 (по указателю); Письмо Вячеслава Иванова к Пимену Карпову / Публ. Николая Котрелева // Русская мысль: Литературное приложение № 9 к № 3822 от 6 апреля 1990. Изыскания С.С. Куняева см. во вступительной статье к кн.: *Карпов Пимен. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М., 1991.**

¹¹ Блок и П.И. Карпов. С. 258.

¹² См.: *Мережковский Д.С. Великий гнев // Русское слово. 1910. 13 мая.*

¹³ Аркадий Вениаминович Руманов (1878—1960) — журналист, с 1911 г. возглавлял петербургское отделение газеты «Русское слово», издававшейся И.Д. Сытиным. О нем см. развернутую справку Р.Д. Тименчика (Литературное наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 119), а также: *Яковлева Е.П. Блок и А.В. Руманов // Труды государственного Музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IV. Музей-квартира А. Блока: материалы научных конференций. СПб., 1999.*

¹⁴ Михаил Гордеевич Сивачев (1877—1937) — писатель «из народа», автор нашумевшей книги «Прокрустово ложе: Записки литературного Макара» (1910). О контексте эпохи, в котором книги Сивачева и Карпова выглядели весьма близкими, см. в указанной публикации К.М. Азадовского (С. 235—236, 242).

¹⁵ Алексей Дмитриевич *Скалдин* (1889—1943) — поэт и прозаик. О его отношениях с Карповым см. в публикации К.М. Азадовского (С. 247—247).

¹⁶ Секция по изучению истории, философии и мистики христианства петербургского Религиозно-философского общества, образованная весной 1909 г.

¹⁷ Священник, потом старообрядческий епископ Михаил (в мире Павел Семенов, 1874—1916). Вызывал большой интерес у Мережковских.

¹⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 21. Л. 3—4. Опушен постскрип-тум, не имеющий отношения к нашей теме.

¹⁹ *Брюсов Валерий*. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 89.

²⁰ РГБ. Ф. 386. Карт. 71. Ед. хр. 11. Л. 3—4. Это письмо введено в научный оборот О.А. Клином (*Клинг О.А.* Брюсов в «Весах» (к вопросу о роли Брюсова в организации и издании журнала) // Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984. С. 180—182; сами цитаты из письма — с. 181). Здесь мы цитируем фрагмент, относящийся к «Ключам тайн», в целостном виде, с некоторыми текстуальными уточнениями. Письмо датировано самим Брюсовым только годом: «1903», первопубликатор добавил месяц (февраль) по карандашной записи (видимо, И.М. Брюсовой) на первом листе письма. Скорее всего, оно было написано не ранее середины февраля: Брюсов вернулся из Петербурга не ранее 5-го числа, и ему нужно было некоторое время, чтобы разобрать бумаги. Отметим, что Дягилев каким-то образом был в курсе того, чему была посвящена статья Брюсова, поскольку в первом номере «Мира искусства» за 1904 г., т.е. до появления статьи Брюсова, писал: «Конечно, Малевич не тот путь, по которому пойдет искусство будущего, он не пророк, он даже не завтрашний день, у него нет ключей от тайн...» (Выставка «Союза русских художников» в Москве // Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 188).

²¹ См.: *Гиндин С.И.* Эстетика Льва Толстого в восприятии и эстетическом самоопределении молодого Брюсова (по рукописям книги «О искусстве») // Записки отдела рукописей / Гос. библиотека СССР им. В.И.Ленина. М., 1987. Вып. 46; *Кульбис С.К.* Несколько замечаний о «толстовском» слое трактата В. Брюсова «О искусстве» // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1988. Вып. 822. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение: Функционирование русской литературы в разные исторические периоды.

²² *Гиндин С.И.* Цит. соч. С. 5.

²³ *Брюсов Валерий*. Дневники. М., 1927. С. 47. Далее везде дневниковые записи печатаются с уточнениями по рукописи.

²⁴ Запись на брюсовском экземпляре книги, повторенная в письме к П.П. Перцову // Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 580 (коммент. Д.Е. Максимова и Р.Е. Помирного).

²⁵ *Брюсов Валерий*. Дневники. С. 130.

²⁶ Там же. С. 130—131.

²⁷ Свод прижизненно опубликованных статей: *Брюсов Валерий*. Среди стихов. По смерти Брюсова Д.Е. Максимов напечатал статью 1921 года «Что же такое Бальмонт?» (Ученые записки Ленинградского педагогического института. Л., 1956. Т. XVIII. Вып. 5; Собр. соч. Т. 6), в различных публикациях были воспроизведены и другие оценки, оставшиеся в рукописях. Обзор личных отношений и взаимных критических оценок двух поэтов см. в предисловии А.А. Нинова к их переписке (Литературное наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1) и в недавней монографии: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.

²⁸ РГБ. Ф. 746. Карт. 29. Ед. хр. 14. Л. 14. Письмо написано на французском бланке «Весов» и «Скорпиона». Рецензия Брюсова на книгу «Модернисты, их предшественники и критическая литература о них» была опубликована: Критическое обозрение. 1908. № 3 (перепеч.: Среди стихов. С. 256—257).

²⁹ Среди стихов. С. 684. Оригинал — РГБ. Ф. 386. Карт. 82. Ед. хр. 24. Л. 9.

³⁰ РГБ. Ф. 746. Карт. 29. Ед. хр. 14. Л. 16—17.

³¹ Литературное наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1. С. 184—189.

³² Там же. С. 194—195.

³³ Литературное наследство. М., 1976. Т. 85 / Предисл. и публ. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова.

³⁴ Познакомившись с Ивановыми, он писал С.А. Полякову о своем впечатлении от Зиновьевой-Аннибал: «Она — довольно-таки пустая особа, извне набитая чужими идеями, как чучело соломой. Иногда говорит она вещи глупые до поразительности» (Литературное наследство. Т. 98, кн. 2. С. 76 / Публ. Н.В. Котрелева, Л.К. Кувановой и И.П. Якир).

³⁵ Литературное наследство. Т. 85. С. 664—665 / Публ. Э.С. Литвин.

³⁶ РГБ. Ф. 386. Карт. 70. Ед. хр. 22а. Л. 1 и об. Цитировалось также (без упоминания белого варианта) О.А. Клином в упомянутой статье.

³⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 13. Ед. хр. 82. Л. 1—2.

³⁸ Литературное наследство. Т. 85. С. 437.

³⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 24. Ед. хр. 15. Л. 1—2. Отметим, что, несомненно, это и было то самое письмо, которое первоначально собирался написать Полякову сам Иванов и которое комментаторам переписки отыскать не удалось.

⁴⁰ Второе письмо — записка на визитной карточке, служившая сопровождением для двух вырезанных из газет фотографий погибшего во время Русско-японской войны племянника Зиновьевой-Аннибал.

⁴¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 13. Ед. хр. 83. Л. 1—2.

⁴² РГБ. Ф. 386. Карт. 86. Ед. хр. 58. Л. 1—2.

⁴³ Там же. Л. 3.

⁴⁴ Там же. Л. 5 и об. Сохраняем разноречивой в написании обращения то с прописной, то со строчной буквы.

⁴⁵ Там же. Л. 3 об.

⁴⁶ Там же. Карт. 134. Ед. хр. 18. Л. 30.

⁴⁷ См.: *Лавров А.В.* Брюсов в Париже (осень 1909 г.) // Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л., 1983.

⁴⁸ См.: Литературное наследство. Т. 85. С. 588—590 / Публ. Т.Г. Динесман.

⁴⁹ Новые книги Эмиля Верхарна // Русская мысль. 1910. № 8. Паг. 2-я. С. 1—7; За моим окном. М., 1913. С. 23—32 (отметим, что загадочным образом эта статья не попала в оглавление книги, не была вынесена и в список статей на обложке и титульном листе).

⁵⁰ «Обезумевшие деревни» — сборник Верхарна, вышедший в 1893 г.

⁵¹ В переводе Брюсова эта поэма была напечатана: Весы. 1909. № 12.

⁵² РГБ. Ф. 386. Карт. 142. Ед. хр. 13. Л. 48 и об.

⁵³ К проблемам русской литературы. Ставрополь, 1971. Вып. 1. С. 34—35. В статье В.С. Дронова «Письмо А.В. Луначарского Валерию Брюсову по поводу стихов Рюрика Ивнева».

⁵⁴ Там же. С. 35.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 56. Оп. 3. Ед. хр. 4.

⁵⁶ См.: Рецензии / Публ. А. Новикова и Д. Субботина // Литературная Россия. 1963. 20 декабря. № 51; Валерий Брюсов — рецензент / Публ. А. Новикова и Д. Субботина // Вопросы литературы. 1965. № 5; Рецензии на рукописи (для ЛИТО Наркомпроса) / Публ. Т.В. Анчутовой // Литературное наследство. Т. 85; [Рецензии] / Публ. Ф.О. Фединского // Литературная Армения. 1973. № 12.

⁵⁷ Наиболее последовательно (хотя и не на слишком высоком уровне) задачу фиксации литературных направлений в русском авангарде выполняли составители известных сборников «Забытый русский авангард». В нашем контексте см. замечательные разыскания: *Галушкин Александр*. Пародия как судьба: «Акоитист» Николай Хориков // Русская мысль. 1997. 20—26 ноября. № 4198; 27 ноября — 3 декабря. № 4199.

⁵⁸ См.: РГБ. Ф. 386. Карт. 91. Ед. хр. 21.

⁵⁹ См. также вышедший в России сборник: *Гарднер Вадим*. Избранные стихотворения. СПб., 1995. Библиографию изданий Гарднера и работ о нем см.: Вадим Гарднер: Материалы к библиографии / Сост. Марина Кучинская // *Дiaspora*. Париж; СПб., 2002. [Т.] 4. С. 637—670.

⁶⁰ См.: *A Biographical Poem by Vadim Gardner about a Sea Voyage from England to Murmansk in 1918 / With a comm. by Ben Hellman // Nikolaj Gumilev: 1886—1986*. Berkeley, 1987. P. 148—154.

⁶¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 15. Ед. хр. 55. Л. 2 об.

⁶² Стихотворение «В чувствах, взявших все от моря...» было помещено в книге Гарднера «От жизни к жизни» (СПб., 1912. С. 114—115) с посвящением Вячеславу Иванову.

⁶³ Запись от 29 января 1912 г. Цитируется по тексту, приготовленному для печати Н.А. Богомоловым и С.В. Шумихиным.

⁶⁴ РГБ. Ф. 109. Карт. 15. Ед. хр. 55. Л. 22—25.

⁶⁵ *Гумилев Николай*. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 123.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 15. Ед. хр. 55. Л. 17—20 об. Подчеркнутые прямой чертой слова подчеркнуты и в оригинале, курсивом набраны слова, подчеркнутые волнистой линией.

⁶⁸ Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 121—123.

⁶⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 15. Ед. хр. 55. Л. 3 об. — 4.

⁷⁰ Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 102—118.

⁷¹ *Альтман М.С.* Беседы с Вячеславом Ивановым. СПб., [1995]. С. 52.

⁷² РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 17.

⁷³ Там же. Карт. 15. Ед. хр. 55. Л. 21—21 об. *Новый журнал А.М. Кожебаткина* — журнал (или альманах) «Галатея», который предполагалось выпускать с февраля 1913 г. в издательстве А.М. Кожебаткина «Альциона». Издание осуществлено не было.

⁷⁴ См. материалы, собранные в комментариях к американскому изданию (переизд.: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 499—501), а также комментарий П.М. Нерлера и А.Д. Михайлова к кн.: *Мандельштам Осип*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 520—521.

⁷⁵ См.: *Иванов Вяч.Вс.* Мандельштам и биология // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. М., 1991; *Гаспаров Б.М.* Ламарк, Шеллинг, Марр: Стихотворение «Ламарк» в контексте «переломной» эпохи // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994; *Серман И.* Осип Мандельштам в начале 1930-х годов: Биология и поэзия // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Тель-Авив, 1994. Ср. также комментарии А.Г. Меца (*Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 585—586).

⁷⁶ См.: Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 392—397; Игошева Т.В. О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама // Известия АН. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. № 5.

⁷⁷ Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 448. Мы позволили себе соединить основной текст с приведенным в примечании его вариантом.

⁷⁸ Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930—1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. 1990. С. 219.

⁷⁹ См.: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 542—545.

⁸⁰ Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 118—119.

⁸¹ См. его статью «О взаимоотношении стихотворного ритма и семантики» (Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М., 2000).

⁸² «Кораллы» в контексте эпического пятистопника упоминает М.Л. Гаспаров (Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 243), однако параллели с Мандельштамом мы в его книге не находим.

⁸³ См.: Вишневский К.Д. Экспрессивный ореол пятистопного хорея // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.

⁸⁴ Игошева Т.В. Указ. соч. С. 42.

⁸⁵ Цех поэтов. Пг., 1922. Кн. 3. С. 62.

⁸⁶ См.: Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 366, 373—374.

⁸⁷ При этом, конечно, очевидно, что в той же мере стихотворение Ходасевича параллельно его собственной «Элегии» («Взгляни, как наша ночь пуста и молчалива...»).

⁸⁸ Адамович Георгий. Стихи, проза, переводы. СПб., 1999. С. 508 (коммент. О.А. Коростелева).

⁸⁹ Липкин С.И. «Угль, пылающий огнем...» // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 23.

⁹⁰ Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1962. С. 110. Далее цитируется по этому же изданию.

⁹¹ Лекманов О.А. Цит. соч. С. 473—479.

⁹² См.: Гофман В.А. Литературное дело Рылеева // Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений. [Л., 1934]. С. 41—53.

⁹³ Ср. протест Мережковского против эзопова языка (Мережковский Д.С. Эстетика и критика. М.; Харьков, 1994. Т. I. С. 150).

⁹⁴ Практически несомненные свидетельства знакомства Мандельштама хотя бы со второй трилогией Мережковского представлены О.А. Лекмановым (Цит. соч. С. 496—504). Упомянем здесь еще одну работу, посвященную соотношению художественных систем двух

поэтов: *Низова И.И.* К проблеме художественной рефлексии Мережковского и Мандельштама // *Д.С. Мережковский: Мысль и слово.* М., 1999.

⁹⁵ См.: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 266—267; Мандельштам в записях дневника С.П. Каблукова / Публ. А.А. Морозова // *Вестник русского христианского движения.* 1979. № 129 (перепеч.: *Литературное обозрение.* 1991. № 1). Упреки А.А. Морозова воспоминаниям Гиппиус не представляются нам полностью обоснованными. Во всяком случае, факт ее покровительства Мандельштаму был широко известен в петербургских литературных кругах.

⁹⁶ Цитируем здесь и далее по новейшему изданию, подготовленному С.В. Василенко и А.А. Морозовым: *Мандельштам Осип.* Шум времени. М., 2002. С. 150.

⁹⁷ *Тименчик Роман.* Три образчика мандельштамовской зауми // *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / A cura di Giovanna Pagani-Cesa e Ol'ga Obukhova.* [Padova, 2002]. С. 419—420.

⁹⁸ В качестве вполне безответственного предположения укажем семантический аналог: «офицерский вздор» легко трансформируется в «чушь», откуда рукой подать до четырежды повторенного у Хлебникова «чух».

⁹⁹ Наша догадка не отмечена в работах В.П. Григорьева, специально посвященных откликам Хлебникова у Мандельштама (*Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000; *Он же.* Мандельштам и Хлебников, I (1922—1931) // *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri.* С. 171—177.

¹⁰⁰ См.: *Эстет.* Певец «тряпок» (Вечер Поля Пуаре) // *Биржевые ведомости.* 1911. 28 октября. № 12606. Веч. вып.; *Л.* Моды и стиль Пуаре // Там же; *П.* Пуаре и мода будущего // Там же. 2 ноября. № 12614. Веч. вып.; *Бенуа Александр.* «Французик из Бордо» или художник? // *Речь.* 1911. 29 октября (11 ноября). № 297 и др.

¹⁰¹ *Джентльмен и моды.* 1912. № 1.

¹⁰² *Брачев В.С.* Масоны в России: За кулисами видимой власти 1731—2001. СПб., 2002. С. 385—390.

¹⁰³ См. о нем статью И.Г. Кравцовой // *Русские писатели 1900—1917: Биографический словарь.* М., 1994. Т. 3.

¹⁰⁴ Из очерка братьев Тур «Голубой интернационал магистра Делафосса» (*Ленинградская правда.* 1928. 29 июня; цитируем по книге Брачева).

¹⁰⁵ *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 439.

¹⁰⁶ Впервые, вероятно, О. Ронен (см.: *Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana.* Jerusalem, 1981. Vol. V—VI. С. 202).

¹⁰⁷ Сегал Д. «Сумерки свободы»: О некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг. // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. [Т.] 3. С. 134.

¹⁰⁸ Там же. С. 173.

¹⁰⁹ Отметим, что такое забвение может быть опасно, поскольку через некоторое время может обернуться возвращением этих теней в качестве триумфаторов, как только что, на наших глазах, произошло это с бывшим главным чекистом В. Семичастным: не только глава репрессивного ведомства, но и изменник (по моральному, конечно, счету, а не по юридическому) стараниями либеральнейших журналистов стал сперва главным специалистом по истории хрущевского периода, а потом, после смерти, заслужил восторженные статьи в разных газетах.

¹¹⁰ В наиболее последовательном и завершенном виде см.: *Zholkovsky Alexander. The Obverse of Stalinism: Akhmatova's Self-Serving, Charisma of Selflessness // Self and Story in Russian History / Ed. by Laura Engelstein and Stephanie Sandler. Ithaca & Lnd., [2000].*

¹¹¹ За ней, безусловно, узнается О.А. Глебова-Судейкина, подруга Ахматовой пореволюционных лет.

¹¹² *Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. М., 1997. Т. 3. С. 55.* В дальнейшем этот рассказ в сжатом виде повторен еще раз, сделавшись, таким образом, ключевым для главы об Ахматовой.

¹¹³ *Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 59.*

¹¹⁴ *Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 4. С. 19.* Вполне возможно, что существовал и текст-посредник — широко читавшееся в начале века исследование Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», где данный фрагмент процитирован полностью (См.: *Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 64.*)

¹¹⁵ Из письма Г.И. Чулкова к жене от 12 августа 1920 г. Цит. по: *Ахматова Анна. Requiem. М., 1989. С. 31.*

¹¹⁶ Нам не удалось отыскать ни в текстах самой Ахматовой, ни в воспоминаниях о ней ни одного упоминания об этой копейке, которое принадлежало бы человеку, оставшемуся в России.

¹¹⁷ Наиболее универсальное пособие по этой теме — коллективный сборник: *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford, 1994.*

¹¹⁸ Известия АН СССР: Сер. лит. и языка. 1987. № 1. С. 70 / Публ. Р.Д. Тименчика.

¹¹⁹ В мире книг. 1987. № 4. С. 72 / Публ. Н.А. Богомолова.

¹²⁰ См., напр.: *Бабаев Эдуард. Воспоминания. СПб., 2000. С. 9.*

¹²¹ См.: *Мейлах М.Б. Альбом Ахматовой 1910 — начала 1930-х годов: К столетию Анны Ахматовой // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1991. М., 1997. С. 39—49.*

¹²² *Лекманов Олег*. Концепция «Серебряного века» и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. В заостренном виде статья вошла в книгу: *Лекманов Олег*. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 141—154.

¹²³ Записные книжки Анны Ахматовой. М.; Torino, 1996. С. 152—153. Отметим, что то ли Ахматова ошиблась, воспроизводя характеристику Иванова у Бердяева, то ли ошибка вкралась в печатный текст. В «Самопознании» читаем: «Это был самый замечательный, самый артистический козер, какого я в жизни встречал, и настоящий шармер» (*Бердяев Н.А.* Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 138).

¹²⁴ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 615—617.

¹²⁵ Там же. С. 541.

¹²⁶ К случаю отметим, что второе определение явно построено по модели «Потемкин-Таврический».

¹²⁷ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 616.

¹²⁸ См., напр., раскрытую Э.Г. Бабаевым потаенную цитату из Иванова в воспоминаниях о Модильяни (*Бабаев Эдуард*. Цит. соч. С. 43). Отметим, что во многом аналогичным было и отношение Н.Я. Мандельштам к убедительнейшим штудиям К.Ф. Тарановского, — она никак не хотела признать, что творчество Иванова хоть как-то могло всерьез повлиять на стихи Мандельштама.

¹²⁹ *Бердяев Н.А.* Цит. соч. С. 138.

¹³⁰ См., напр.: *Аксенова А.* Метафизика анекдота, или Семантика лжи // Литературное обозрение. 1994. № 11/12.

¹³¹ См. подробнее: *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 376—391.

¹³² *Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 7. Далее цитаты из «Петербургских зим» даются по этому изданию.

¹³³ См., напр.: «...шел через весь город, расползающийся в оттепели или обледенелый», «балет... шуба...» (Иванов) — «в темноте, задыхаясь под шубой, иду... черное зеркало оттепели»; «размякло, и раскисло, и размокло», «под ногами скользь и хруст» (Ходасевич); в других строчках процитированного последнего стихотворения Ходасевича «Вечер» говорится:

Хочется еще бродить,

Верить, коченеть и петь, —

что пересекается не только с общим настроением ивановского фрагмента, но еще и конкретно с: «Пришлось, впрочем, померзнуть...». Ср. также у Иванова «обратно ночью» с вечерним колоритом подавляющего большинства процитированных стихотворений Ходасевича.

¹³⁴ Ср.: «...компания приятная <...> Конечно, если кто еще червивый и лезет к тебе... А которые долго лежат, подсохли... Что же в нем гадкого? Из баб такие попадают экзemplярки...»

¹³⁵ Мережковский Дмитрий. Христос и Антихрист: Трилогия. М., 1990. Т. 4. С. 6—7. Далее цитируем по этому изданию, воспроизводящему 5-й и 6-й тома полного собрания сочинений Мережковского.

¹³⁶ Иван Назарович сам распространяет именно молитву и настаивает на ее распространении другими.

¹³⁷ Ср. у Иванова: «На первой странице было старательно выведено...»

¹³⁸ Ср. слова Ивана Назаровича у Иванова: «А почему велик — все потому же, немец был, не русский».

¹³⁹ Так, вслед за прямой цитатой из Анненского читаем: «Впрочем, это уже не зима — середина марта. Еще мерзнут без перчаток руки, но дышать уже легко — весна», — и эти фразы кажутся зеркальным отражением стихов Ходасевича: «Метель, метель... В перчатке — как чужая / Застывшая рука...» и «От сырости так тяжело вздохнуть» (из стихотворения «Март»).

¹⁴⁰ В связи с этим заметим, что расшифровка криптонима «бывшего писателя» В. как И.Е. Вольнова, предпринятая комментаторами собрания сочинений Иванова, скорее всего не имеет под собою никаких оснований. Этот криптоним нужен автору лишь для придания ореола достоверности всему остальному тексту, сочиненному по мотивам романа Мережковского.

¹⁴¹ См.: Богомолов Н.А. Глава из истории символистской печати: Альманах «Цветник Ор» // Jurgis Baltrušaitis: poetas, vertėjas, diplomatas. Vilnius, 1999. P. 31—55; То же: Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты, проблемы, разыскания. Томск, 1999. С. 323—342.

¹⁴² ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1063. Л. 35 об.

¹⁴³ Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 501—504 / Публ. С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова и Н.В. Котрелева.

¹⁴⁴ См.: Вопросы жизни. 1905. № 9.

¹⁴⁵ См.: Весы. 1904. № 10.

¹⁴⁶ Имеется в виду статья «Идея неприятия мира и мистический анархизм», опубликованная в качестве предисловия к брошюре: Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб., 1906.

¹⁴⁷ Факелы. СПб., 1907. Вып. 2. Впоследствии вошло в раздел «Спорады» книги «По звездам» (СПб., 1909).

¹⁴⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 10. На этом сохранившийся текст обрывается.

¹⁴⁹ См.: Богомолов Н.А. К истории русской потенциальной журналистики // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 225—238.

¹⁵⁰ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1063. Л. 36.

¹⁵¹ Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 11.

¹⁵² РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 21. Л. 7—8. Опушен постскрип-тум.

¹⁵³ Письма Г.В. Адамовича к З.Н. Гиппиус: 1925—1931 / Подгот. текста, вступ. статья, коммент. Н.А. Богомолова // Диаспора. Париж; СПб., 2002. [Вып.] 3. С. 448.

¹⁵⁴ Amherst Center for Russian Culture. G. Ivask Papers, box 34, folder 34.

¹⁵⁵ Имеется в виду статья Гиппиус (Современные записки. 1925. Кн. 23); современная перепечатка: *Гиппиус З.Н.* Мечты и кошмар (1920—1925) / Сост., вступ. статья, коммент. А.Н. Николюкина. СПб., 2002. Имя Иваска в комментариях не раскрыто.

Между фольклором и искусством: самодетельная песня

Впервые: *Rusycystyczne studia literaturoznawcze*. 18. Katowice, 1994. S. 57—66.

¹ См., напр., приготовленное В. Аллоем издание: *Песни русских бардов: Тексты: В 4 сериях*. Paris, 1977—1978.

² См., напр.: *Андреев Ю.А.* Наша авторская...: История, теория и современное состояние авторской песни. М., 1991; *Авторская песня: Книга для учителя и ученика* / Сост. и авторы: Вл.И. Новиков, Е.Н. Басовская. М., 1997; *Соколова И.* Авторская песня: От фольклора к поэзии. М., 2002 (отметим здесь раздел о терминологии, с. 29—52) и др.

³ *Путилов Б.Н.* Фольклор и художественная самодетельность // *Фольклор и художественная самодетельность*. Л., 1968. С. 5.

⁴ Многие положения данной работы были выработаны в совместных обсуждениях с И.М. Зиминым (в то же время мы принимаем на себя всю полноту ответственности за изложенные здесь мысли). Пользуемся также случаем принести благодарность Д.П. Соколову, чьи обширные коллекции помогли оформить интуитивно возникавшие идеи, и А.Е. Крылову, щедро делившемуся своими обширными знаниями в сфере СП. Отметим, что в книге, представляющей собою последнее слово науки о фольклоре в интересующем нас отношении, СП специально не рассматривается, хотя ее образцы попадают в круг внимания авторов при рассмотрении иных фольклорных феноменов (см.: *Современный городской фольклор*. М., 2003).

⁵ *Пропи В.Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1975. С. 19.

⁶ Там же. С. 21.

⁷ Приведем список этих томов: «Былины», «Русская историческая песня», «Народная баллада», «Русская крестьянская обрядовая

песня», «Русская лирическая песня», «Песни русских рабочих», «Народно-поэтическая сатира», «Частушки» (Библиотека поэта: Аннотированный библиографический указатель 1933—1986. Л., 1987. С. 283). Отметим, что весьма сходную с нашей картину отношения традиционной фольклористики к творчеству современного города описывает С.Ю. Неклюдов (*Неклюдов С.Ю.* Фольклор современного города // Современный городской фольклор. С. 6—7).

⁸ *Пропи В.Я.* Цит. соч. С. 23.

⁹ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 166.

¹⁰ Оставляем пока в стороне массовое искусство, о котором речь пойдет далее, в статье «Булат Окуджава и массовая культура».

¹¹ В 1970—1980-е годы регулярной формой общения людей, интересующихся СП, в Москве были слеты КСП, проводившиеся в Подмоскovie и собиравшие, несмотря на стремление скрыть место проведения, чтобы, как тогда это называлось, «отрубить хвосты», то есть избавиться от слабо организованной части публики, несколько тысяч участников (в среднем — 5—7 тысяч человек, но бывало и значительно больше).

¹² Отметим, что даже в новейших исследованиях современного городского фольклора СП рассматривается как нечто маргинальное (см.: *Башарин А.С.* Городской песенный фольклор; *Городская песня* // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 487—491, 503—533).

¹³ Здесь и далее при разговоре о хронологии песенного творчества Окуджавы мы (если это не оговорено особо) опираемся на разыскания И.М. Зимина, сделанные в тесном общении с автором песен.

¹⁴ Изучение истоков этого жанра, не имеющих непосредственных связей с СП советского времени, не входит в задачу нашей работы, хотя среди авторов этих песен в XIX веке были поэты Аполлон Григорьев и Константин Случевский, художник П.А. Федотов, а в начале XX — Михаил Кузмин.

¹⁵ Становление бытования СП в Ленинграде описано (хотя в весьма несистематизированном виде) в кн.: От костра к микрофону / Сост. А. и М. Левитаны. СПб., 1996. Свода данных о московских событиях в этом мире, к сожалению, не существует.

¹⁶ См. об этой песне, одной из популярнейших: К истории «Бубликов» / Вступ. статья и публ. Н.А. Богомолова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2002. Вып. 6. С. 309—315.

¹⁷ См. об этом: *Визбор Юрий.* Соч.: В 3 т. М., 2001. Т. 1. С. 518.

¹⁸ Отметим, что в сборнике «Современный городской фольклор», на который мы уже не раз ссылались как на образец современных исследований фольклористов, касающихся нашей темы, уже встречаются типичные ошибки в определении «песен для узкого круга»:

Если А.С. Башарин в названной выше статье дает точную характеристику типам таких групп, то при конкретном анализе (Цит. соч. С. 508—509), характеризуя песенный репертуар археологических экспедиций, он (хотя и с оговоркой) относит к «возникшим <...> предположительно в среде историков и археологов» (Там же. С. 515) хорошо известную песню Владимира Бережкова «Я потомок хана Мамая...», зафиксированную нами среди безавторских московских СП еще в конце 1960-х годов

¹⁹ Тексты см. в редком издании: *Охрименко Алексей*. Я был батальонный разведчик... М., 1999.

²⁰ Подробнее см.: *Левинтон Г.А.* Еще раз «Жемчуга стакан» // Русская мысль (Париж). №. 3830. 1 июня 1990. С. 13.

²¹ Рассказ автора об истории создания песни см.: *Визбор Юрий*. Соч. Т. 1. С. 518.

²² Именно этим, судя по всему, было вызвано появление термина «авторская песня» в противовес «самодеятельной», то есть не относящейся к разряду искусства.

К истории первой книги Александра Галича

Впервые: Мир Высоцкого. М., 2000. Вып. 4. С. 450—466 (под заглавием: «...Вот она, эта книжка»). Значительно расширенный за счет обращения к дневнику А.К. Гладкова, ранее недоступному, — Галич: Новые статьи и материалы. М., 2003 (на титульном листе ошибочно — 2001).

¹ Index librorum prohibitorum русских писателей 1917—1991 / Сост., вступ. статья и коммент. А.В. Блюма // Новое литературное обозрение. 2002. № 43. С. 444.

² Список книг, не подлежащих распространению в книготорговой сети: Библиографический указатель. М., 1981. С. 29. Описания приведены в несколько упрощенной форме; не указаны издания пьесы «Походный марш» на литовском и эстонском языках. См. также: Новый индекс запрещенных книг // Галич Александр. Я выбираю Свободу. М., 1991. С. 109—110. О возвращении книг Галича из спецхрана см.: История советской политической цензуры: Документы и материалы. М., 1997. С. 223, 225. Приносим сердечную благодарность А.Е. Крылову за библиографические указания и плодотворное обсуждение ряда тем данной и последующих статей об авторской песне.

³ *Галич Александр*. Соч.: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 15.

⁴ *Тарасенков Ан.* Русские поэты XX века. 1900—1955. М., 1966; *Турчинский Л.М.* Русские поэты XX века. 1900—1955: Дополнения

к библиографии А.К. Тарасенкова // De Visu. 1993. № 8(9); 1994. № 1/2. Ныне существует интернетовская версия данной библиографии, находящаяся по адресу: www.ruthenia.ru/sovlit.

⁵ Его первый, еще дореволюционный, сборник рецензировал Брюсов, о стихах отзывался Блок, добродушную эпиграмму сочинил Мандельштам, а в качестве литературного героя он попал в «Жизнь и судьбу» Василия Гроссмана.

⁶ Сам Звенигородский в анкетах обозначал год его выхода как 1938-й, однако письмами зафиксировано, что он был готов уже в 1923 г., предполагался к несостоявшемуся изданию и в середине 1920-х годов распространялся в списках.

⁷ См.: *Галич Александр*. Соч. Т. 1. С. 398.

⁸ Записка Главлита в Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) о создании единого централизованного органа цензуры при СНК СССР // История советской политической цензуры. С. 317. По крайней мере, до 1947 г. в функции Главлита не входила цензура произведений искусства (См.: Там же. С. 345—347).

⁹ См. описание таких выступлений в повести «Генеральная репетиция» (*Галич Александр*. Соч. Т. 2. С. 295—296).

¹⁰ См.: *Гладков Александр*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980; *Он же*. Поздние вечера: Воспоминания, статьи, заметки. М., 1988; *Он же*. Встречи с Пастернаком / Предисл. Е.Б. Пастернака, примеч. Е.Б. Пастернака, С.В. Шумихина. М., 2002.

¹¹ *Гладков Александр*. «Я не признаю историю без подробностей...»: Из дневниковых записей 1945—1973 / Предисл. и публ. С. Шумихина // In memoriam: Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 623. Запись от 15 августа 1973 г.

¹² Там же. С. 627. Запись от 21 сентября 1973 г.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 223. Далее ссылки на текст дневника Гладкова даются с указанием лишь единицы хранения и листов. В цитате упоминаются драматург Иосиф Леонидович Прут (1900—1996), критик и литературовед, многолетний друг Гладкова Цецилия Исааковна Кин (1905—1992), критики Александр Моисеевич Марьямов (1909—1972), Лев Абелевич Левицкий (р. 1929) и Бенедикт Михайлович Сарнов (р. 1927), кинорежиссер Марк Семенович Донской (1901—1981). Евгений Федорович Маркин (1938—1979) — рязанский поэт, прославившийся стихотворением «Белый бакен» (Новый мир. 1971. № 10), героя которого зовут Исаич и которое было воспринято в литературных кругах как апология А. И. Солженицына.

¹⁴ Ед. хр. 112. Л. 11. Юрий (Георгий Александрович) Жуков (1908—1991) — журналист-международник, сотрудник «Правды», герой социалистического труда, лауреат ленинской премии; Виктор Андреевич Ильин (1927 — ?) — секретарь Союза писателей СССР, в

прошлом генерал тайной полиции. Примечательно, что, занимая официальную должность в СП, членом этого союза Ильин не был.

¹⁵ Там же. Л. 15. Запись от 16 января 1972 г.

¹⁶ Примечательна в этом отношении запись от 13 февраля 1972 г.: «Со слов Н. Бианки: Галича (Гинзбурга) исключили и из Союза кинематографистов и из Литфонда. Не очень верится: ведь члены Литфонда могут быть и не члены ССП. С другой стороны, говорят, что он написал покаянное письмо и СП РСФСР (Михалков) может и не утвердить решение секретаря московской организации. Так, например, было с Эльсбергом» (Там же. Л. 29). Уравнивание хоть в каком-то отношении Галича с известным доносчиком Я. Эльсбергом очень выразительно, равно как и запись от 7 марта 1972 г.: «К. Ваншенкин, являющийся членом Совета Литфонда, подтвердил, что Галич исключен и из Литфонда, но что это не обсуждалось, а сделано механически — так полагается. Я напомнил о Пастернаке. Он говорит, что тогда вот было решение сделать для Б.Л. исключение из правил и оставить его в Литфонде. Костя, конечно, знает» (Там же. Л. 44). В то же время постоянны в дневнике записи, решительно осуждающие поведение на секретариате А. Н. Арбузова и фиксирующие сходные реакции других людей, например: «В № 2 “Октября” Зубков рядом с пьесами Штока и Лаврентьева хвалит “Выбор” Арбузова. И тут же инсинуирует против Розова. Быстро Алеша получил вознаграждение за голосование за исключение Галича» (Там же. Л. 31. 16 февраля); «Арбузов уезжает на март в Армению. Юра <Трифонов> считает, что он опасается ехать, как обычно, в Ялту из-за изменившегося к нему отношения писателей после его выступления против Галича» (Там же. Л. 33. 21 февраля 1972 г.), и др.

¹⁷ Необходимо сделать оговорку о том, что дневник Gladkova представляет собою довольно непривычное образование. Вот как описывает его С. В. Шумихин: «Свой дневник Gladkov вел первоначально в разнокалиберных тетрадках, иногда на отдельных листах. В годы “большого террора” отвозил время от времени накопившиеся записи в Загорянку, где жили родители, и его мама прятала их. Умудрился Gladkov не только вести записи в лагере, но и вывезти их из лагеря. В середине 1950-х Gladkov начинает вести дневник сразу на машинке, одновременно в свободные часы перепечатывая ранние части дневника. Тут возникает неизбежный вопрос об аутентичности перепечатанных записей Gladkova их первоисточнику. Подвергался ли дневник до 1954 года, когда он стал действительно синхронным, обработке? Выясняется, что подвергался. <...> Основной костяк: факты, имена, хронология, впрочем, оставался неизменным» (In методіам. С. 524—525). Соглашаясь с этой характеристикой, мы хотели бы отметить, что редакция могла быть мно-

гослойной. Так, анализируемые С. В. Шумихиным записи о 22 июня 1941 г., сделанные от руки и на машинке, не могут быть представлены как синхронная и обработанная, поскольку запись от руки сделана шариковой ручкой и необычно для Гладкова разборчивым почерком, что свидетельствует, что она или делалась много позднее, или же является обработкой какой-то неизвестной нам более ранней записи. Поэтому в тех случаях, когда у нас появлялась возможность сопоставить относящиеся к нашему сюжету «старые» и «новые» записи, мы это делали.

¹⁸ Ед. хр. 81. Л. 64. «Вовкой» Гладков часто называл своего приятеля, погибшего на фронте поэта Всеволода Николаевича Лободу (1915—1944). Биографическая справка о нем: Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. М.; Л., 1965. С. 399. Лева — брат Гладкова, в это время находившийся в концлагере на Колыме. Упоминания о Галиче в кругу знакомых писателя Виктора Юзефовича Драгунского (1913—1972) см. в воспоминаниях: *Богословский Н.* Саша, Сашенька, Санька // *Заклинание Добра и Зла: Александр Галич.* М., 1992. С. 294; *Нагибин Юрий.* О Галиче — что помнится // *Дядя Ваня: Литературный альманах Чеховского общества.* М., 1991. № 1. С. 311—313 и др.; *Львовский М.Г.* Галич молодой... Еще без гитары // *Вечерний клуб.* 1992. 5 июня. С. 3; *Драгунская А.* Мой Александр Галич // *Накануне.* 1995. № 4. С. 13; *Голубовский Б.Г.* Отступление об актере, нашедшем свое призвание // *Голубовский Б.Г.* Большие маленькие театры. М., 1998. С. 314. Упоминание о любви Галича к футболу — «единственному в стране зрелищу, в котором не знаешь конца» — см.: *Рязанцева Н.* «...За все, что ему второпях не сказали...» // *Заклинание Добра и Зла.* С. 259.

¹⁹ См. об этом воспоминания: *Кузнецов И.* «Перебирая наши даты...» // *Заклинание Добра и Зла.* С. 383—390; *Голубовский Б.* Арбузово-плучековцы // *Голубовский Б.* Указ. соч. С. 303—316.

²⁰ Ед. хр. 82. Л. 12. Запись от 4 февраля 1941 г. Отметим, что фраза о З. Гердте явно обнажает позднейшую переработку текста.

²¹ Там же. Л. 32—32 об. Запись от 14 мая 1941 г.

²² 18 апреля 1942 г. Гладков записывал в дневнике о смерти Вс. Багрицкого: «Убит Севка Багрицкий. <...> Я был с ним знаком недолго, но обстоятельства сделали знакомство коротким. Началось с того, что Севка постоянно попадался нам с Тоней в короткий период нашего романа: везде, во всех ресторанах и чуть ли не на всех перекрестках. <...> Потом у него в комнате наша литературная бригада (мы трое плюс Гинзбург и Львовский) заседала, заготавливая репертуар для работы в Полярном. Затем в этой же комнате пребывали студии 16, 17 и 18 октября, собираясь уходить пешком из Москвы. Тогда растерявшийся, безвольный Севка поочередно согла-

шался с каждым, кто высказывал какое-нибудь твердое мнение: с Плучеком против меня и со мной против Плучека. Незабываемый вечер в "Национале". Он тоже был с нами. Севка записал меня в писательский эшелон в Казань в клубе писателей. Памятное путешествие в одном купе. Севка устраивается в багажнике. Его сонливость, обжорство и паразитическая беззастенчивость. Как он ночами распарывал подкладку и пересчитывал деньги. Чистополь. Он проявляет чудеса в искусстве устраиваться. Он знаком со всеми, и все его подкармливают. Погрузка дров на Каме, поиски комнаты. Неудачная экспедиция в колхоз и сгоревшие ботинки. Плачевный дебют в ленинградском передвижном театре. Он сводит нас с Григорьевым. От суетливости он хватается за все и также пишет за компанию с Бугаевским и Письменным заявление Фадееву. Его нахальство. Скоро он всем надоедает до смерти, и потом снова вечер, оставляющий о нем хорошую память, когда он читает свои новые хорошие стихи у Арбузова. Его отъезд. Хвастовство и вранье в Москве, нелепое письмо и эта неожиданная смерть. Так было на самом деле, а как потом когда-нибудь о нем станут вспоминать — не знаю» (Ед. хр. 83. С. 47). Уже в 1950-е годы, когда имя Вс. Багрицкого стало широко известно, Гладков снова повторит суждение о том, что гибель поэта заслонила его реальный и не слишком привлекательный облик. Ср. воспоминания о Багрицком как Галича («Вставай же, Всеволод...» // *День поэзии*. М., 1960; *Перепеч.: Галич Александр*. Облака плывут, облака. М., 1999. С. 25—27), так и И. Кузнецова (*Заклинание Добра и Зла*. С. 388—392).

²³ *Гладков Александр*. Театр: Воспоминания и размышления. С. 24.

²⁴ Ед. хр. 83. Л. 60.

²⁵ Там же. Л. 75.

²⁶ Цит. по: *Галич Александр*. Облака плывут, облака. М., 1999. С. 33—34. Кажется, память подвела мемуаристку, когда она вспоминала о том, какую роль играл А. Гинзбург в спектакле. См. об этом далее. Помимо этого, вызывает сомнение, что Галич не был выпущен из Москвы, поскольку Гладков записывал 10 октября: «Заболела Тоня <жена Гладкова>. Высокая температура. Тем самым вопрос о поездке со студией отпадает. Арбузов в ярости. Еще отказался ехать Саша Гинзбург» (Ед. хр. 83. Л. 79). Видимо, запись эта сделана ретроспективно, так как в рукописном варианте (судя по всему, аутентичном) Гладков писал уже 27 сентября: «Студия уехала в Полярный. Остались только мы, Гинзбург и Крутикова» (Там же. Л. 8).

²⁷ Ед. хр. 83. Л. 79.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. Л. 85.

³² Там же. Л. 5.

³³ Там же. Л. 9.

³⁴ Там же. Л. 14. Речь шла о ст.: *Калашников Ю.* «Бессмертный»: Премьера московского театра-студии // *Комсомольская правда*. 1942. 6 октября. В ней говорилось, что А. Гинзбург исполнял роль пианиста Славина, который решил возглавить партизанский отряд из попавших в окружение студентов.

³⁵ Там же. Л. 8 об.

³⁶ Там же. Л. 29.

³⁷ Единственное встретившееся нам упоминание о нем относится к февралю 1944 г. и весьма мимолетно: «Прочитал пьесу Саши Гинзбурга. Плохо» (Ед. хр. 86. Л. 15).

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 229. Напечатано на машинке, подпись и дата — от руки.

³⁹ Ед. хр. 97. Л. 89.

⁴⁰ Ед. хр. 98. Л. 126, 129.

⁴¹ Ед. хр. 100. Л. 12. Об этом спектакле см. в воспоминаниях Н. Богословского (Закливание Добра и Зла. С. 296).

⁴² Ед. хр. 101. Л. 16. Запись от 25 апреля 1961 г.

⁴³ См., напр., запись от 26 декабря 1961 г. (In memoriam. С. 558), ряд других упоминаний об Окуджаве (Там же. По указателю). Из неопубликованной части дневника приведем любопытную запись от 10 февраля 1962 г.: «<Давид> Самойлов хорошо назвал Окуджаву «поющим Ремарком». Они вместе пишут комедию для Малого театра» (Ед. хр. 102. Л. 15).

⁴⁴ Ед. хр. 107. Л. 53.

⁴⁵ См. подробнее в комментарии В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака к роману (*Пастернак Борис*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 652—653) и в кн.: *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 609—610.

⁴⁶ Подробно об этих эпитафиях см.: *Крылов Андрей*. Галич — «соавтор». М., 2001. По указателю.

⁴⁷ Помимо уже названной публикации в двухтомнике см. также воспроизведение автографа: *Закливание Добра и Зла*. М., [1992], С. 486. К сожалению, определить источник эпитафы пока не удалось (см.: *Крылов Андрей*. Галич — «соавтор». С. 67—68).

⁴⁸ Ед. хр. 80. Л. 44.

⁴⁹ *Иванов Вс.* Искатели следов // *Известия*. 1939. 12 сентября.

⁵⁰ *Закливание Добра и Зла*. С. 435. Речь идет о середине 1930-х годов.

⁵¹ Ед. хр. 97. Л. 25. Запись от 27 февраля 1958 г.

⁵² Там же. Л. 137. Запись от 7 декабря 1958 г.

⁵³ См.: *Галич Александр*. Соч. Т. 2. С. 228—229.

⁵⁴ Подробнее см. в статье «“Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова» в этой книге. Помимо указанных там материалов, о месте Пастернака в своем поэтическом сознании Галич рассказывал в интервью 1974 г. (*Галич Александр*. Я выбираю Свободу. С. 175).

⁵⁵ Существенным обстоятельством, могущим позволить усомниться в справедливости наших доводов является датировка первых публикаций: «Вальс с чертовщиной» был впервые опубликован в 1945 г., а «Вальс со слезой» в 1943-м. Однако стихи Пастернака широко расходились в списках и запоминались с голоса, особенно в той литературной и театральной среде, к которой Галич принадлежал.

⁵⁶ *Луговской Владимир*. Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. статья В. Огнева; подгот. текста и примеч. Н. Банк. М.; Л., 1966. С. 617. Очень похоже, что данное примечание написано на основании воспоминаний самого Галича.

⁵⁷ См. в воспоминаниях Л. К. Чуковской запись, датированную 1 апреля 1942 г.: «У двери я услышала чтение стихов — мужской голос — и подождала немного. Оказалось, это читает Саша Гинзбург, актер, поэт и музыкант, друг Плучека и Штока. Стихи “способные”. На грани между Уткинско-Луговской линией, Багрицким и какой-то собственной лирической волной» (*Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. 1928—1941. С. 422—423).

⁵⁸ *Бабаев Эдуард*. Воспоминания. СПб., 2000. С. 85—87.

⁵⁹ *Мандельштам Осип*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 188.

Чужой мир и свое слово

Первоначально — в виде двух статей: Менестрель: Газета Московского Клуба самодеятельной песни. 1980. Специальный выпуск (перепечатано: Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. [Вып. 1]. С. 149—158); Журналист: Учебная газета ф-та журналистики МГУ. 1988. 25 января.

¹ Определение, прилагавшееся А. Галичем к некоторым своим песням.

² Глядя из 2004 года, понимаешь, как блестяще это подтвердили сначала «блатные» песни А. Розенбаума, а потом весь «русский шансон».

³ Формула принадлежит Владимиру Фрумкину, чье имя из-за эмиграции было упомянуть невозможно.

⁴ Напомню, что эти строки писались еще до знакомства с «Романом о девочках», как кажется, полностью подтверждающего мои размышления.

⁵ Здесь, конечно, напрашивается еще одно название — «Райские яблочки», но их я тогда еще не слышал.

⁶ В момент написания статьи я не решился вставить в нее мемуарное рассуждение о том, как на единственном концерте Высоцкого, на котором мне удалось побывать, в «Диалоге у телевизора» Высоцкий не только моментально перевоплощался в каждого из ведущих диалог, но одновременно и отстранялся от них, подчинял гротескные образы, создаваемые минимальными средствами, собственному видению всей ситуации.

⁷ Единственная к тому времени книга стихов Высоцкого, впервые изданная в 1981 г. и выдержавшая несколько переизданий.

⁸ РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед. хр. 1. С тех пор как эта статья была напечатана, стихотворение опубликовано: *Шершеневич Вадим*. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 312—313. В этом варианте есть одно разночтение, а последняя строфа — полностью иная. Ср.: «Годом позже в газете “Домашнее чтение” (№ 25, декабрь 1995) в статье об имажинистах было напечатано стихотворение “Страшный год”, написанное на смерть Есенина и Дижур» (*Дроздов В.А.* Непубликовавшиеся стихотворения Вадима Шершеневича // *Русский имажинизм: История, теория, практика*. М., 2003. С. 386).

⁹ В этом смысле я несколько расхожусь с В.И. Новиковым, полагающим, что Высоцкий вписывается в футуристическую традицию: без уточнения, о какой именно из нескольких традиций этого рода идет речь, мне кажется, не обойтись.

Булат Окуджава и массовая культура

Впервые: Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 4—14.

¹ Очередность написания и датировки песен указываются и тексты их цитируются по «самиздатской» книге: *Окуджава Булат*. Собр. соч.: Песни. М.: Клуб самодеятельной песни, 1984. В этом издании тексты готовили А. Крылов и автор этих строк, а датировка была установлена И. Зиминим на основании бесед с автором. К сожалению, текстология и хронология текстов в новейшем издании (*Окуджава Булат*. Стихотворения. СПб., 2001 [«Новая библиотека поэта»]) не может быть признана надежной (ср. рецензию В. Куллэ: Знамя. 2001. № 11).

² Это уже много позже Визбор напишет замечательный «Волейбол на Сретенке» с реальными — или предельно похожими на реальных — приятелями отроческих лет.

³ *Окуджава Булат*. «Я никому ничего не навязывал...». М., 1997. С. 154.

⁴ *Окуджава Булат*. Посвящается вам. М., 1988. С. 48.

Так ли просты стихи Окуджавы?

Впервые: Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2001. Вып. 5. С. 529—544.

¹ Тверь, 1999. Ср. также: *Козицкая Е.А.* Автоцитация и интертекстуальность: Два стихотворения Булата Окуджавы // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Тверь. 1998. Вып. 4.

² *Окуджава Булат.* Милости судьбы. М., 1993. С. 20. В книге Е. Козицкой стихотворение цитируется по перепечатке в российско-израильском альманахе «Цомет. Перекресток» (1994), что воспринимается и как дата создания стихотворения. Нам эта дата неизвестна доподлинно, но, так как книга «Милости судьбы» подписана к печати в январе 1993 г., стихи никак не могли быть написаны позднее 1992 г. Отметим, что в новейшем сборнике (*Окуджава Булат.* Стихотворения. СПб., 2001. С. 504) избрана дата 1993 (по дате публикации в «Литературной газете» 10 февраля).

³ *Козицкая Е.А.* Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. С. 103.

⁴ *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 8. С. 134.

⁵ *Окуджава Булат.* Собр. соч.: Песни. М.: Клуб самодеятельной песни, 1984. С. 22. Песня относится к 1957 г. И в дальнейшем мы придерживаемся датировок и порядка следования текстов в данном собрании сочинений, где они были определены беседами И.М. Зимины с Окуджавой и авторизованы. Слово «тонкие» выделено нами как параллель к «тоненькой шейке» из третьей строки интересующего нас в первую очередь стихотворения. Между прочим, стоит, вероятно, сказать, что облик героини «Песенки о комсомольской богине» выстроен как точная параллель к внешности героини поэмы Михаила Голодного «Верка-вольная»: «Мне Октябрь волос подрезал... Куртка желтая бараньей кожи, Парабеллум за кушаком...»

⁶ Там же. С. 116.

⁷ Там же. С. 65.

⁸ Там же. С. 175. Песня написана в 1984 г.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ *Козицкая Е.А.* Цит. соч. С. 102.

¹¹ *Окуджава Булат.* Милости судьбы. С. 37.

¹² В «Не клонись-ка ты, головушка...» все дактилические рифмы консонансные, а в «Песенке о комсомольской богине» есть единственное исключение: «острижена — рыжее».

¹³ Отметим также, что имеющая прямое отношение к нашей теме песня «До свидания, мальчики!» также хронологически соседствует с другой песней о матери — «Настоящих людей так немного...». Это заставляет предположить, что тема женщины с оружием у Окуджавы связана с воспоминаниями о собственной матери.

¹⁴ *Окуджава Булат*. Милости судьбы. С. 21.

¹⁵ Там же. С. 22.

¹⁶ *Окуджава Булат*. Собр. соч. С. 48.

¹⁷ Мы имеем в виду «Арбатский романс», где есть слова: «Бывали дни такие — гулял я молодой... Еще был не разменян мой первый золотой...» (*Окуджава Булат*. Собр. соч. С. 141).

¹⁸ Конкретный пример — мифологема «комиссаров в пыльных шлемах», частной реализацией которой является и «комсомольская богиня». Вспомним, как реагировали на внешний смысл этого или схожих вариантов не только какой-нибудь Куняев, но и прямо противоположный ему по идеологическим основаниям Анатолий Якобсон в статье «О романтической идеологии». Недобросовестное или неточное, не соответствующее авторскому заданию чтение текста влекло за собою достаточно серьезные обвинения, которые не могли не задевать Окуджаву.

¹⁹ *Окуджава Булат*. Собр. соч. С. 102 (песня относится к 1962 г.).

²⁰ Характерный пример: чтобы заявить, что Н.С. Гумилев — поэт того же типа, как Мандельштам и Ахматова, понадобилось весьма немалое время (см.: *Сегал Д.* Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // *Russian Studies*. 1996. Vol. 2. № 1; *Зеркало* [Тель-Авив]. 1996. № 3—4 [с несколько иным заголовком: «...двадцать пять лет спустя»]).

²¹ Конечно, не обошлось и без этого. Подробную разработку темы см.: *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 141—154.

²² *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8.

²³ Цит. соч. С. 125—130. Ср. также: *Доманский Ю.В.* Слово в рок-поэзии Майка Науменко: имя и цитата // *Литературный текст: Проблемы и методы исследования*. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. 5. Единственным, пожалуй, из сколько-нибудь известных авторов рок-поэзии, использующим (хотя тоже в упрощенном виде) принципы, близкие к нас интересующим, являлся А. Башлачев. Не случайно его стихи публиковались с предисловием Окуджавы.

²⁴ *Окуджава Булат*. Зал ожидания. Нижний Новгород, 1996. С. 48—49.

²⁵ *Окуджава Булат*. Стихотворения. С. 423. Ср. также в стихах:
Вот валторны

восторженно

в пальцы вплелись.

Вот фаготы с каких-то высот пролились.

(Там же. С. 265).

²⁶ Там же. С. 665.

²⁷ В позднем стихотворении «Обошшение» этот вариант лгуших труб будет прояснен с предельной отчетливостью:

Знать, высший смысл в моей судьбе златые предсказали трубы...
Вот так я мыслю о себе, надменно поджимая губы,
и так с надеждою слепую в стекло туманное гляжусь,
пока холопской пятернею к щеке своей не прикоснусь.

(*Окуджаву Булат*. Зал ожидания. С. 39).

²⁸ Что не исключает, конечно, и иных параллелей, например:
А с тобою за калитку тянется
за околицу —

далеко-далеко —

женское распевное

«до свиданья»,

теплое, как парное молоко.

(*Окуджаву Булат*. Стихотворения. С. 155).

²⁹ Ср. также указанную нам А.Е. Крыловым публикацию: *Герштейн Л.* Судьба, судьбою, о судьбе // *Вести (Тель-Авив)*. 1992. 16 октября.

Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде

Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции. Москва. 17—20 марта 2003 года. М., 2003. С. 151—167.

¹ Такова традиционная его датировка, исправленная ныне на 1976. См.: Миша Аллен — Владимир Высоцкий. Три телефонных звонка из Торонто в Монреаль / Публ., вступ. и коммент. А. Крылова // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*. М., 2002. Вып. 6. С. 7.

² См.: *Кулагин А.В.* Высоцкий и другие. М., 2002. С. 78—88. Ср. также статью: *Кулагин А.В.* Галич и Высоцкий: Поэтический диалог: К постановке проблемы // *Галич: Проблемы поэтики и текстологии*. М., 2001. С. 9—22.

³ *Высоцкий Владимир*. Соч.: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 130.

⁴ Здесь и далее тексты Галича, если это специально не оговорено, цитируются по изданию: *Галич Александр*. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999 — с указанием страниц в тексте. В данном случае — с. 201—202.

⁵ *Галич Александр*. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. Frankfurt am Mein, 1981. С. 318.

⁶ *Катаев Валентин*. Избр. произв.: В 3 т. М., 1977. Т. 1. С. 370—371.

⁷ Намеренно подчеркиваем разность автора-героя и автора-автора: первый является таким же порождением второго, как и все прочие персонажи, не имея перед ними никакого преимущества.

⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 2. С. 253.

⁹ Дата приблизительно. История текста этого стихотворения представляет проблему. См.: Крылов А.Е. О проблемах датировки авторской песни: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 173—175.

¹⁰ Пушкин А.С. Цит. соч. Т. 3. С. 265.

¹¹ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 1. С. 272.

¹² Присоединяемся в данном случае к мнению А.Е. Крылова, писавшего: «Тот же редактор немецкой книги, кстати, прибавил к эпиграфу и предыдущую строчку Блока <...>, которой ни в авторских самиздатских сборниках, ни в исполнении не было у Галича...» (Крылов Андрей. Галич—«соавтор». М., 2001. С. 102). Редактор сборника, которым мы пользуемся в качестве основного источника, последовал своему коллеге.

¹³ Блок Александр. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 176.

¹⁴ Высоцкий Владимир. Соч. Т. 2. С. 139.

¹⁵ Блок Александр. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 187.

¹⁶ Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 192—216.

¹⁷ Там же. С. 198.

¹⁸ Блок Александр. Цит. соч. Т. 5. С. 96. Уже после завершения работы над этой статьей вышел в свет второй том «Словаря языка русской поэзии XX века» (М., 2003), благодаря которому можно смело утверждать, что слово «дали» (в именительном, винительном и предложном падежах множественного числа) в поэзии Блока встречается 21 раз (из них 12 — в рифме), что значительно больше, чем у остальных крупнейших поэтов XX в., чьи словари сведены в этом издании воедино. У идущего вторым Есенина слово встречается 9 раз (все — в рифме), у Цветаевой 9 (6 в рифме), у Кузмина, с которым Высоцкий вряд ли был знаком, 7 (1 раз в рифме) и т.д. Как кажется, это подтверждает нашу гипотезу: словоформа, помещенная в рифму, да еще в одном из самых известных стихотворений, написанных тем же самым размером, дает основания предполагать, что Высоцкий употребил слово не вполне бессознательно.

¹⁹ При обсуждении доклада, где были сформулированы основные положения данной статьи, В.А. Зайцев предположил, что «дали» у Высоцкого связаны с «За далью — даль» А. Твардовского. Нам представляется, что в системе художественных предпочтений Высоцкого творчество А.Т. Твардовского не занимало сколько-нибудь заметного места, несмотря даже на отклик в песне «Реальней сновидения и бреда...» («Но до того, душа моя, по странам по Муравиям Прокатимся...» — Т. 1. С. 447).

²⁰ Утверждая это, мы основываемся на тезисах докладов, присланных на конференции о творчестве Высоцкого, проводившиеся

ГКЦМ В. Высоцкого в 1998 и 2003 гг. (докладов, как произнесенных, так и отвергнутых оргкомитетом), а также на материалах для альманахов «Мир Высоцкого», прочитанных в большом количестве.

«Москва—Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст

Впервые — в виде двух статей: Известное и неизвестное как подтекст: «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева // *Pisarze powi, zaropniani i odkrywani na powo. Katowice, 1997. S. 117—128* (более полный вариант — Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 302—329); Блоковский пласт в «Москве—Петушках» // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 126—135.

¹ *Липовецкий Марк. Паралогия русского постмодернизма* // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 287—288.

² Обозначение М. Эпштейна, сочувственно повторенное тем же М. Липовецким.

³ *Богданова О.В. «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма: Методическое пособие для студентов-филологов и слушателей подготовительных отделений. Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2002. С. 50.*

⁴ См.: *Левин Ю. Семиосфера Венички Ерофеева* // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 499. Цитируется «Василий Розанов глазами эксцентрика» (*Ерофеев Венедикт. Оставьте мою душу в покое. (Почти все). М., 1995. С. 160.* Далее произведения Ерофеева всюду цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте). Отметим, что в новейшем издании эта проза оставлена без заглавия (см.: *Ерофеев Венедикт. Записки психопата. М., 2000).*

⁵ Мы имеем в виду книгу: *Левин Юрий. Комментарий к поэме «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева* / Предисл. Хайнриха Пфандля. Грац, 1996; *Власов Эдуард. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки»: Спутник писателя* / Изд. первое, исправленное и сокращенное. Сарго, 1998. В настоящее время появилось издание поэмы с комментариями того же Эдуарда Власова (М.: Вагриус, 2000), в которых, как кажется, особых перемен не произошло. См. также газетные отклики: *Немзер Андрей. На кого это он намекает?* // Сегодня. 1996. 16 апреля; *Плуцер-Сарно Алексей. Не надо смешивать портвейн с хересом: Русский быт в комментариях к поэме Венедикта Ерофеева* // Книжное обозрение «Ex libris НГ». 1999. 11 марта. Более подробная библиографическая информация: Библиография [произведений Ерофеева и литературы о нем] / Сост. И. Ав-

диев // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 199—209, а также: Критическая литература по творчеству Венедикта Ерофеева // *Богданова О.В.* Указ. соч. С. 52—54 (специальный библиографический очерк: *Бавин С.П.* Самовозрастающий логос (Венедикт Ерофеев). М., 1995 — уже основательно устарел). Назовем также не успевший, видимо, попасть в поле зрения О.В. Богдановой сборник: Анализ одного произведения: «Москва—Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001 / Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7.

⁶ *Левин Юрий.* Комментарий к поэме «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева. С. 24.

⁷ *Левин Ю.* Семиосфера Венички Ерофеева. С. 487—488.

⁸ *Левин Ю.* Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский // Литературное обозрение. 1992. № 2.

⁹ В этом контексте хотелось бы также отослать читателей к работе: *Орлицкий Ю.Б.* «Москва—Петушки» как ритмическое целое: Опыт интерпретации // Анализ одного произведения. «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева. С. 62—68.

¹⁰ В ранее названной его статье «Семиосфера Венички Ерофеева» «цитированию ситуации» (Достоевский, Кафка, Евангелие, Блок, Лев Толстой, Тургенев, Шекспир, советская история и пр.) посвящены с. 489—491.

¹¹ *Ходасевич Владислав.* Стихотворения. Л., 1989. С. 127—128.

¹² Подробнее см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 270—276.

¹³ *Мандельштам Осип.* Камень. Л., 1990. С. 28. Именно опубликованный здесь текст был, скорее всего, доступен и известен Ерофееву, т.к. вариант, опубликованный в основном тексте сборника «Библиотеки поэта» под редакцией Н.И. Харджиева и популярного двухтомника, включает переделанную в 1937 г. последнюю строфу.

¹⁴ *Авдиев Игорь.* [Воспоминания] // Театр. 1991. № 9. С. 113—114. *Франсуа Претерен* — вероятно, Франце Прешерн, словенский поэт XIX в., «Сонетный венок» которого был переведен на русский язык Ф.Е. Коршем, и этот перевод (опубликован в 1859 г.) считается первым венком сонетов на русском языке. Вообще говоря, данный список интересен тем, что по нему можно хотя бы отчасти воссоздать круг чтения Ерофеева. Так, три последних имени практически без сомнения указывают на то, что в руках у него был какой-то сборник переводов М. Зенкевича из американских поэтов.

¹⁵ *Богданова О.В.* Цит. соч. С. 39. В непосредственном продолжении приведенной нами цитаты сказанное конкретизируется: «Собственный — “нецитатный” — слой текста включает в себя очень немногие — например, собственно биографические (автобиографические) факты-элементы, собственные субъективно окрашенные

наблюдения, суждения и оценки (нередко в бранно-нецензурной эмфазе, с использованием обсценной лексики, табуированных выражений, собственных экспрессивно маркированных словечек-“неологизмов” и т.п.), замечания и комментарии “по ходу” и “по поводу”, несколько рецептов коктейлей, и, может быть, все».

¹⁶ В связи с обсуждающимся далее вопросом о связи поэмы Ерофеева с песнями А. Галича отметим, что одним из посредствующих звеньев здесь могла быть «Цыганская песня» последнего, где Блок представлен «пьющим мертвую в монопольке».

¹⁷ Кстати сказать, Э. Власов обратил внимание на ту же особенность текста Ерофеева, что и мы: «...именно в пределах школьной программы по литературе и истории находятся ответы на половину интеллектуальных загадок Ерофеева-Сфинкса» (Цит. соч. С. II).

¹⁸ Мы имеем в виду то место, где Э. Власов полагает, что «знаменитый блоковский лозунг: “А вот у поэта — всемирный запой / И мало ему конституций”» из стихотворения «Поэты» «без труда проецируется на идеологию “Москвы—Петушков”» (Цит. соч. С. 200).

¹⁹ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 111. Далее цитаты из Блока, за исключением особо оговоренных, даются по этому изданию с указанием тома и страницы непосредственно в тексте.

²⁰ Отметим к случаю, что первую жену Ерофеева звали Валентиной, как будто в параллель блоковскому: «Валентина, звезда, мечтание! Как поют твои соловьи...»

²¹ Ср. постоянные упоминания «невинных белым», «бесстыжих белым», «сучьей белизны в зрачках», а также: «Это — женщина, у которой до сегодняшнего дня грудь стискивали только предчувствия. Это — женщина, у которой никто до меня даже пульса не шупал» (с. 63). В еще более сниженном варианте тема «вечно смятой розы на груди» развивается дальше: «Ее не лапать и не бить по ебальнику, ее вдыхать надо» (с. 65).

²² Ср. не только «с косой от попы до затылка» (с. 62), но и вообще всю железнодорожную тему Ерофеева.

²³ Отметим также название цикла Блока «Через двенадцать лет», занимающего центральное положение в разделе, с ерофеевским: «...почти каждую пятницу повторялось все то же, и эти слезы, и эти фиги. Но сегодня — сегодня что-то решится, потому что сегодняшняя пятница — тринадцатая по счету» (с. 66).

²⁴ Трудно удержаться, чтобы не вспомнить здесь и описание зарезанного поездом человека, выставленного на всеобщее обозрение, в самом конце поэмы.

²⁵ Ссылку на подобные мнения с указанием источников находим в комментарии к академическому Блоку (III, 941). О пастишах Ерофеева на толстовский роман см.: *Паперно И.А., Гаспаров Б.М.*

«Встань и иди!» // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1981. Vol. 5—6. С. 399, а также названные комментарии Ю. Левина и Э. Власова.

²⁶ Гумилев Николай. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 92. Ерофеев вполне мог знать эту рецензию как по первому варианту (Аполлон. 1912. № 1), так и по перепечатке начала 1920-х годов: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 133. В этом издании слово «Лознгриновской» набрано с прописной буквы, что делает его заметным с первого взгляда. В связи с нашими суждениями о круге детского чтения Ерофеева отметим, что в более поздние годы он получил возможность непосредственного обращения к книгам начала века, о чем свидетельствуют, в частности, его выписки из указателя А.К. Тарасенкова.

²⁷ Ср. также анализ лознгриновской темы у Ерофеева: Паперно И.А., Гаспаров Б.М. Цит. соч. С. 395—399. Добавим еще, что последняя из процитированных нами фраз Ерофеева, как кажется, если не прямо отсылает к выделенной в отдельный абзац фразе из футуристического манифеста «Пощечина общественному вкусу», то хотя бы намекает на нее: «Кто не забудет своей *первой* любви, тот не узнает последней» (Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 60). Чуть далее в списке русских писателей, которым «нужна лишь дача на реке», есть и Блок.

²⁸ Гумилев Николай. Цит. соч. С. 91.

²⁹ О немецкой теме «Москвы—Петушков» см.: Паперно И.А., Гаспаров Б.М. Цит. соч. С. 395—396.

³⁰ Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 279.

³¹ Там же. С. 279—280.

³² Там же. С. 282.

³³ Там же. С. 283.

³⁴ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 8. С. 266—267. Далее цитаты даются по этому изданию.

³⁵ Э. Власов приводит как параллель к этой формуле Ерофеева также фразу из «Интеллигенции и революции» Блока (Цит. соч. С. 103).

³⁶ Новое литературное обозрение. 1997. № 29. С. 286 / Публ. И. Авдиева.

³⁷ Литературная газета. 1967. № 12.

³⁸ Сологуб Федор. Стихотворения. Л., 1979. С. 468—469.

³⁹ Оба комментария называют также подтексты из Пушкина и Блока.

⁴⁰ При общераспространенности топоса, все же не исключаем здесь ссылку на блоковское же стихотворение «Клеопатра» («Открыт паноптикум печальный...»; упомянуто в комментариях Э. Власова), кончающееся репликой восковой Клеопатры:

Теперь исторгну жгучей всех
У пьяного поэта — слезы,
У пьяной проститутки — смех.

Пьяный поэт и пьяная проститутка и есть герои Ерофеева.

⁴¹ *Пастернак Борис*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 114—115.

⁴² Отмечено Э. Власовым (а Ю. Левиным и им — параллели с Достоевским).

⁴³ *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 2000. С. 246. Далее цитаты из Кузмина — по этому изданию. Обратим внимание, что двадцать семь — это три раза по девять.

⁴⁴ *Левин Юрий*. Комментарий... С. 76.

⁴⁵ *Светлов Михаил*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1975. Т. 2. С. 85. Стихотворение входит в текст пьесы «Глубокая провинция».

⁴⁶ *Левин Юрий*. Комментарий... С. 86—87; *Власов Эдуард*. Цит. соч. С. 241—242.

⁴⁷ *Окуджава Булат*. Собр. соч.: Песни. М.: Клуб самодеятельной песни, 1984. С. 10 (самиздатское собрание сочинений, выпущенное к шестидесятилетию Окуджавы).

⁴⁸ Театр. 1991. № 9. С. 111.

⁴⁹ Новое литературное обозрение. 1997. № 29. С. 281 (коммент. И. Авдиева).

⁵⁰ Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1992. Т. 1. С. 19. Из тех же воспоминаний И. Авдиева: «О, как запоминаются запрещенные стихи. Страниц сто Иосифа Бродского вся секта выучила наизусть за три дня».

⁵¹ Там же. С. 184.

⁵² Ср. у Галича начало «Командировочной пасторали»: «То ли шлюха ты, то ли странница...»

⁵³ *Галич Александр*. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. [Frankfurt a. M., 1981]. С. 241. В этом варианте, основанном на подготовленной самим Галичем самиздатской «Книге песен» (см. ее воспроизведение: *Галич Александр*. Избранные стихотворения. М.: Изд. АПН, 1989), звучащий текст несколько отредактирован.

⁵⁴ Там же. С. 278 и далее. В книге Галича «Генеральная репетиция» (М., 1991) поэма условно датирована 1968—1970 гг. (а в лучшем на сегодняшний день издании: *Галич Александр*. Облака плывут, облака. М., 1999 — 1966—1969), то есть приблизительно тем же временем, когда писалась книга Ерофеева.

⁵⁵ *Лазарев Л., Рассадин С., Сарнов Б.* Липовые аллеи. М., 1966. С. 32. «Мездоровый клей» и абсент здесь вполне могут быть восприняты как параллель к экзотическим компонентам ерофеевских коктейлей.

⁵⁶ *Войнович Владимир*. Малое собр. соч.: В 5 т. М., 1993. Т. 1. С. 73. Далее цитаты даются по этому изданию.

⁵⁷ Театр. 1991. № 9. С. 113.

⁵⁸ Левин Юрий. Комментарий... С. 53.

⁵⁹ Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 350—351.

О двух «рождественских стихотворениях» И. Бродского

Впервые: Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 192—199.

¹ Необходимо оговорить, что мы знакомы лишь с ничтожной частью обширнейшей литературы о творчестве И. Бродского и заранее готовы повиниться, если эти рассуждения окажутся изобретением велосипеда.

² Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 350. Далее цитаты из работ Лекманова даются по этой книге с указанием страниц в скобках. Ср. также: Сергеева-Клятис А.Ю., Лекманов О.А. «Рождественские стихи» Иосифа Бродского. Тверь, 2002.

³ См.: Йованович М. Пастернак и Бродский: К постановке вопроса // Пастернаковские чтения. М., 1998. Вып. 2.

⁴ Отметим, впрочем, что размер Бродского далек от точного амфибрахия: это дольник, возникающий на несомненно амфибрахической основе и не слишком от нее удаляющийся, но тем не менее явный дольник, тогда как у Пастернака на всем протяжении стихотворения выдержан амфибрахий, сперва разноstopный, а затем все более и более равномерный четырехstopник.

⁵ Стихотворение Бродского цитируем по названной выше книге Лекманова, тексты Пастернака — Пастернак Борис. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989—1992. Конечно, в большей своей части перечисленные слова являются общеупотребительной «рождественской лексикой», однако это вовсе не упраздняет сходства и даже тождества, поскольку выбор именно этих слов осознанно делается поэтами.

⁶ Отметим здесь еще и намек в формальном строении: у Пастернака регулярны внутренние рифмы: «На эти следы, как на пламя огарка / Ворчали овчарки при свете звезды» и т.п. У Бродского отклик на это содержится в первых двух строках, а потом внутренняя рифма пропадает. О своеобразии «вариаций» Бродского см.: Казанский Н.Н. Подражание отрицанием: «Подражание Горацию» Иосифа Бродского и Ног. Сагм. I. 14 // Ars philologiae: Профессору Аскольду Борисовичу Муратову ко дню шестидесятилетия. СПб., 1997.

⁷ Укажем кстати пастернаковское «Он шел с небольшою толпой облаков» в соответствии со «...сквозь редкие облака...» Бродского.

⁸ Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 186.

⁹ Там же. С. 98. В обоих стихотворениях курсив Анненского.

¹⁰ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 2. С. 23. Надеемся, понятно, что «равнины» тут воспринимаются как точный эквивалент парафраза у Бродского: «привычной... к плоской поверхности» (если бы мы не боялись неуместности сравнения, то вспомнили бы известную фразу Пушкина, повторившего вслед за д'Аламбером: «Зачем просто не сказать лошадь» (Там же. Т. 7. С. 14), а «черных скал вершины» выглядят как описание пейзажа из пастернаковского стихотворения (с которым, повторимся, теснейшим образом связано стихотворение Бродского): «смотрели с утеса», «спускались с горы» и, наконец: «Впустила Мария в отверстие скалы». На всякий случай отметим, что у Пастернака есть и «гряда», правда совсем другая — «навьюженная снежная».

¹¹ Ср. в той же книге О.А. Лекманова статью «АС Пушкин».

¹² *Самойлов Давид.* Дни. М., 1970. С. 79. Намеренно цитируем по книге, выпущенной на грани 60-х годов. Об Ахматовой на Ордынке см. также в воспоминаниях: *Самойлов Давид.* Перебирая наши даты. М., 2000. С. 320—328.

¹³ Вспоминая Ахматову. Иосиф Бродский — Соломон Волков. Диалоги. М., 1992. С. 6. Оговорка связана с чуть более ранним признанием Бродского: «Вы знаете, я уже не помню, когда и что со мной происходило. СбилсЯ со счета. Я не знаю точно, произошло нечто, скажем, в 1979 году или в 1969-м?» (Там же).

¹⁴ *Ардов Михаил, Ардов Борис, Баталов Алексей.* Легендарная Ордынка: Сборник воспоминаний. СПб., 1996. С. 158—159.

¹⁵ *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой 1952—1962. М., 1997. Т. 2. С. 478.

¹⁶ Там же. С. 519—520.

¹⁷ Вспоминая Ахматову. С. 7—8.

¹⁸ *Мандельштам Осип.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 84—85. Отметим также, что прямо названные «иностранцы» есть в «Лютеранине» и в «На площадь выбежав, свободен...» Мандельштама, а общий «иностранный» колорит свойствен очень многим стихотворениям «Камня».

¹⁹ Ср. с последними процитированными полутора строчками: «Ночной фонарик нелюдимый, / на розу желтую похожий» у Бродского.

²⁰ Отметим только, что само название «Рождественский романс» находит параллель в «рождественских елках» уже второго стихотворения «Камня» и «немолчном напеве» самого первого (ср. «хор», «певец печальный» у Бродского), а также петербургские ассоциации «кораблика... из Александровского сада» с «Адмиралтейством» Мандельштама.

«Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова

Впервые: Новое литературное обозрение. 1998, № 32. С. 91—108.

¹ См.: Тимур Кибиров. Избранная библиография / Сост. Виктор Куллэ, Евгений Натаров // Литературное обозрение. 1998. № 1.

² Подробнее см.: *Зорин Андрей*. Легализация обценной лексики и ее последствия // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М., 1994. То же — *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1993. Vol. 7.

³ *Кибиров Тимур*. Сантименты: Восемь книг. Белгород, 1994. С. 52. Далее тексты Кибирова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому сборнику с указанием страниц в скобках.

⁴ Обсуждение вопроса о принадлежности Кибирова к этому направлению (завершающееся для большинства высказывающихся решительно отрицательным ответом) легко можно найти во многих материалах уже упомянутого выше первого номера «Литературного обозрения» за 1998 г., где большой блок материалов посвящен его творчеству.

⁵ *Кибиров Тимур*. Парафразис: Книга стихов. СПб.: МСМХСVII. С. 96—97.

⁶ Там же. С. 10.

⁷ *Гандлевский Сергей*. Двадцать лет спустя // Итоги. 1997. 16 декабря. С. 89; перепеч.: *Гандлевский Сергей*. Поэтическая кухня. СПб., МСМХСVIII. С. 88. Отметим, что упоминаемый в этой статье далее «рассеянный меланхолик-созерцатель, сейчас заслуженно известный стихами и поэтической премудростью» вполне сходен с Кибировым, каким он предстает по недавним стихам.

⁸ Аналогичный пример:

Эх, какой же мы, ребята,
добрый, в сущности, народ!

Ух и добрые мы люди!
Кто ж помянет о былом —
глазки вон тому иуде!..
Впрочем, это о другом.

(С. 166)

⁹ *Кибиров Тимур*. Парафразис. С. 12.

¹⁰ *Кольридж Сэмюэль Тэйлор*. Стихи. М., 1974. С. 106. Перевод М.Л. Лозинского. Вообще вся тема Вольности, остающейся недостижимой для революции, чрезвычайно важна для Кибирова.

¹¹ *Кибиров Т.Ю., Фальковский И.Л.* Утраченные аллюзии: Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // *Philologica*. 1997. Vol. 4. № 8/10.

¹² Уже после опубликования первого варианта данной статьи такие исследования появились. См., напр.: *Джагалов Р.Л.* К эволю-

ции литературоцентричности в поэзии Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2003.

¹³ *Галич Александр*. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. [Ф.а.М., 1981]. Далее цитаты, кроме особо оговоренных, приводятся по этому изданию, а страницы указываются в скобках непосредственно в тексте. Намеренно пользуемся этим изданием, а не более поздними, поскольку именно им, если не записями на магнитофоне и не самиздатовскими копиями каких-то источников, мог пользоваться Кибиров.

¹⁴ На самом деле строчки из «Разговора с фининспектором о поэзии» звучат, конечно, несколько иначе: «Может, пяток небывалых рифм / только и остался что в Венецуэле». Отметим, что отказом от произносительной нормы 20-х годов уничтожается рифма «цены — Венецуэле».

¹⁵ *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 260.

¹⁶ *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. Л., 1983. С. 347. Напомним, что настоящее открытие Бенедиктова для читателя XX в. состоялось после осуществленного Л.Я. Гинзбург издания его стихотворений в «Библиотеке поэта» в 1939 г., когда Галичу был 21 год. Существенно также, что дядя Галича, Л.С. Гинзбург, в доме которого он даже некоторое время жил, был довольно известным пушкинистом, и явно чувствующееся пристрастие Галича к поэтам пушкинской поры делает более чем вероятным его знакомство и с Бенедиктовым.

¹⁷ При обсуждении данной статьи Р.Д. Тименчик указал, что в 1965 г. Галич говорил о существенном месте, занимаемом в его сознании «Неотвязной мыслью» и именно этими строками, ссылаясь, однако, при этом на воспоминания М. Зенкевича «В углу, за аквариумами»: «У обесславленного Бенедиктова, которого даже производившие столько переоценок символисты объявили бездарным канцелярским рифмоплетом, Багрицкий тоже открыл немало хороших стихов, например, “Вальс” и “Неотвязная мысль”», — и далее следует второе четверостишие из приведенных нами (Эдуард Багрицкий: Альманах / Под ред. Влад. Нарбута. [М.], 1936. С. 302; свидетельства других авторов об интересе Багрицкого к Бенедиктову см. там же, на с. 321, 348, 353, в воспоминаниях П. Антокольского, Мих. Беккера, А. Коваленкова). Заметим также, что те же самые строки Бенедиктова цитирует в качестве образца современности его поэзии С.Б. Рассадин.

¹⁸ Отметим, что у этого стихотворения, помимо блоковского эпиграфа, — еще и пушкинское заглавие, а по ходу сюжета цитируется двустиишие, принадлежащее В. Катаеву, но известное скорее по Маяковскому (см. об этом выше).

¹⁹ Если свидетельство М. Петровского о выступлении Галича в доме Чуковского и реакции хозяина на его стихи (Воспоминания о

Корнее Чуковском. М., 1983. С. 381—382) подтверждаются и рассказами самого Галича, и зафиксированным нами свидетельством Е.Ц. Чуковской, то воспоминания о том, что Ахматова знала песни Галича и высоко их ценила, пока не могут быть признаны безусловно аутентичными.

²⁰ *Лецинский Я.Д.* Павел Андреевич Федотов: Художник и поэт. Л.; М., 1946. С. 166.

²¹ *Жемчужников Л.М.* Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971. С. 105.

²² Там же. С. 109. В.М. Гаспаров обратил наше внимание на «Повесть о художнике Федотове» В.Б. Шкловского, где эта песня также цитируется.

²³ Отметим также переключку «Желания славы» с «Лесной школой» Кибирова, определяемую во многом тем же блоковским эпиграфом. Напомним, что у Галича процитированы две строки:

Чудь начудила да Меря намерила

Гатей, дорог да столбов верстовых... —

а предшествующие им: «Знала ли что? Или в Бога ты верила? / Что там услышишь из песен твоих?» — едва ли не наиболее адекватно (хотя и в свернутом виде) описывают смысловую структуру «Лесной школы».

²⁴ *Тименчик Роман.* Письмо Аминадаву Дикману, переводящему Тимура Кибирова на иврит // Литературное обозрение. 1998. № 1. С. 29.

²⁵ Стоит, видимо, сказать, что в сознании автора «Фантазия...» была связана с именем Вл. Солоухина, влиятельного представителя той же «партии», что и В. Распутин (см.: *Крылов А.Е.* «За хурдоумурдой»: О четвертом «антипосвящении» Галича // Галич: Новые статьи и материалы. С. 40—52).

²⁶ Вполне резонно предположить в этом контексте, что «Беломор» попал сюда не только прямым из реальности, но и из галичевской «Караганды» («Он проснулся, закурил “Беломор”...»), а «Дом отдыха в синем Крыму» не только перепевает «голубых комсомолочек» Георгия Иванова, но и окликает «Заклинание» Галича, где Черное море соединено с лагерной Интой.

²⁷ В устных вариантах было и: «на вышке не спит».

²⁸ Они, безусловно, восходят в пастернаковскому «В больнице», о чем свидетельствуют слова самого Галича: «Мне кажется, что эта озаренность молнии всегда существует в стихотворениях Пастернака, это вот: вдруг увидел все, вдруг стало видимо во все концы света. Помните: “Милиция, улицы, лица / мелькали в свету фонаря” или: “К палатам, полам и халатам / присматривался новичок”. Эта особенность Пастернака читателям иногда кажется какой-то ката-

логизацией, а на самом деле это удивительный удар молнии» (Борис Пастернак. 1890—1960. Париж, 1979. С. 303).

²⁹ Развернутое пояснение к этому «философскому этюду» см. там же. Оговорим еще, что в устном исполнении Галич повторял 5-ю строку после 6-й.

³⁰ В том сборнике, на который мы в основном ссылаемся, оно названо «Поэма о Сталине» («Размышления о бегунах...» присутствуют в качестве подзаголовка в книге: *Галич Александр*. Генеральная репетиция. М., 1991, а в качестве названия — в книгах: *Галич Александр*. Облака плывут, облака. М., 1999; *Галич Александр*. Соч.: В 2 т. М., 1999. Т. 1), чем ощутимо сужается цитатная клавиатура Галича. «Одиночество бегуна на длинные дистанции» — популярный в 1960-е годы сборник рассказов Алана Силлитоу (русский перевод под заглавием «Одинокый бегун», 1963), а также, если нам не изменяет память, одноименный английский кинофильм.

³¹ Об этом свидетельствует свободная мена реплик: «Больно ловки вы, жида, больно ловки...» и «Больно ловки вы, зэка, больно ловки...».

³² *Кибиров Тимур*. Парафразис. С. 18. Отметим, что это стихотворение написано «на голос» песни Ю. Кима «Творческий кризис»:

Ой, ты полюшко, березонька, околица,
Лебеда, калина, сито-решето!..

(*Ким Юлий*. Летучий ковер: Песни для театра и кино. М., 1990. С. 150).

Из комментария к тексту Кибирова

Впервые — как приложение к предыдущей статье.

¹ На это, как кажется, намекает заключительный пассаж комментария, где в строгоющем из полена Христа «пермяке солены уши» предлагается увидеть намек не только на резчика по дереву, изготовляющего «пермских богов», но и на папу Карло, вырезающего Буратино.

² Митьки, описанные Владимиром Шинкаревым и нарисованные Александром Флоренским. Ленинград. 1985 год [название на обложке. На титульном листе:] Шинкарев Владимир Николаевич. Митьки. Рисунки Александра Олеговича Флоренского. М., 1990. С. 8.

³ См.: *Плужников Сергей, Шведов Алексей*. Убийца из пробирки // Совершенно секретно. 1998. № 4. С. 12—13.

⁴ Заметим, что здесь у Галича, как впоследствии у Кибирова, официальная риторика соседствует с ненормативной лексикой («мать его») и «блатной музыкой» («на стрёме»).

⁵ Ср. также суждения Ю.К. Щеглова (Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Спутник читателя. Wien, 1990. Т. 1. С. 241—242) о пародийной подмене Жаровым Пушкина. А «Взвейтесь кострами...» становится одним из лейтмотивов «Баллады о чистых руках» Галича.

⁶ *Сегалов Т.* Психология хулиганства // Проблемы преступности. М.; Л., 1926. Вып. 1. С. 86.

⁷ *Мандельштам Осип.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 90.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абызов Ю.И. 563, 567
Авдиев И.Я. 451, 470, 475, 595—596, 598—599
Аверьянов М.В. 284
Агранович Л.Д. 364, 366
Адамович Г.В. 231—240, 267—276, 315—316, 341—342, 523, 562, 567—569, 576, 581
Адрианов С.А. 100, 538,
Азадовский К.М. 27, 284—285, 287, 308, 519—520, 571—572
Айзелвуд Р. 540
Айтматов Ч.Т. 490
Аксаков С.Т. 364
Аксенов В.П. 403
Аксенова А.А. 579
Акунин Б. 400
Алданов М.А. 240, 269—270, 563
Александр III 521
Алексей Петрович, царевич 334
Алигер М.И. 487
Аллен М.Ю. 593
Аллой В.Е. 528, 581
Альтман М.С. 309, 575
Амелин Г.Г. 543
Амфитеатров А.В. 202, 240, 248, 561—563
Анастасия Николаевна, вел. кн. 186
Андреев Г. (Хомяков Г.А.) 269
Андреев Л.Н. 191, 285
Андреев Ю.А. 581
Андреева И.П. 161—162, 545, 552
Андрей Критский 30
Андроников И.Л. 260
Анисимов Ю.П. 134
Аничков Е.В. 73, 97
Анненский И.Ф. 128, 146, 238, 450, 480—481, 539, 580, 600—601
Антокольский П.Г. 397—398, 603
Анчаров М.Л. 369
Анчугова Т.В. 574
Аполлинер Г. 297
Апухтин А.Н. 315
Арбенина-Гильдебрандт О.Н. 557
Арбузов А.Н. 361—365, 368, 585, 587
Ардов Б.В. 601
Ардов В.Е. 367
Ардов М.В. 484, 601
Ардовы, семья 483
Аронсон Г.Я. 269, 275, 569
Арцыбашев М.П. 231, 233, 240, 248, 264, 561—562
Асеев А.М. 564
Асеев Н.Н. 135—136, 267, 397, 547
Астромов (Кириченко-Астромов) Б.В. 246
Ауслендер С.А. 38, 521—522
Ахматова (Горенко) А.А. 84, 122, 204, 259, 262, 276, 323—332, 371, 421, 451, 483—484, 494, 497, 528—529, 542, 578—579, 589, 592, 601, 604
Ашкенази З.Г. 188
Бабаев Э.Г. 372, 578—579, 589
Бабайцева З.А. 9, 517—518
Бабель И.Э. 494
Бавин С.П. 596
Багрицкий В.Э. 364, 586—587
Багрицкий Э.Г. 397, 589, 603
Баевский В.С. 136, 520
Баженов Н.Н. 550
Байрон Д.Н.Г. 279—280, 370—371, 494, 571
Бакст Л.С. 58
Балтрушайтис Ю.К. 22, 58—59, 69—70, 75, 580
Бальзак О. де 252
Бальмонт К.Д. 20, 22—23, 25, 134, 233, 248, 291—293, 332, 337—338, 451, 536—537, 573
Банк Н.Б. 589

- Баратынский Е.А. 107, 364
 Барков И.С. 169
 Баскер М. 553
 Басовская Е.Н. 581
 Баталов А.В. 601
 Батюшков К.Н. 104—107, 117,
 541—542, 544
 Бахтерев И.В. 260
 Бахтин М.М. 258, 351, 389, 430,
 519, 582
 Бачинский А.И. 55
 Башарин А.С. 582—583
 Башлачев А.Н. 408, 515, 592
 Бегун В.Я. 185
 Бедный Демьян 397
 Безант А. 192, 252, 255—256
 Безыменский А.И. 116—117,
 543—544
 Бек А.А. 370
 Беккер М.И. 603
 Белая Г.А. 570
 Беленсон А.Э. 549
 Белинский В.Г. 19, 476
 Белов В.И. 474
 Белый Андрей 26—27, 58, 61—83,
 86—91, 94, 100—101, 137, 147,
 157, 163—184, 191, 250—251,
 253, 261, 271, 284, 338, 450,
 516, 527—529, 532—533, 537,
 542, 549—550, 552—555, 564—
 566
 Бенар Н.В. 547
 Бенедиктов В.Г. 496—497, 603
 Бениславская Г.А. 396
 Бенуа Александр Н. 37, 250, 253,
 255, 521, 577
 Беранже П.-Ж. 169, 393, 494
 Берберова Н.Н. 363, 562
 Берггольц О.Ф. 487
 Бердяев Н.А. 30, 88, 190, 330—
 332, 338, 579
 Бережков В.В. 583
 Берия Л.П. 490—491
 Берковский В.С. 384
 Бернхард Л. 545
 Берсеньев В.В. 521
 Бетховен Л. ван 552
 Бианки Н.П. 585
 Бицилли П.М. 234—235
 Блаватская Е.П. 150, 550
 Благой Д.Д. 8, 517
 Блантер М.И. 405
 Блок А.А. 14—15, 19, 26, 29, 58,
 67, 72—74, 85, 87, 89, 91, 97,
 100—102, 116, 128, 134—136,
 147, 235, 287, 315, 319, 337,
 369, 372, 393, 436—438, 451—
 464, 466—468, 494, 500—501,
 512, 520, 528—530, 536, 539,
 562—563, 570—571, 584, 594—
 598, 604
 Блюм А.В. 583
 Блюменталь-Тамарин В.А. 147,
 549
 Богачева А.Н. 364
 Богданова О.В. 595—596
 Богомолов Н.А. 519—521, 523,
 525—530, 534, 542—543, 545,
 550, 552—553, 555—557, 561—
 564, 568, 575—580, 582
 Богословский Н.В. 586, 588
 Бодлер Ш. 127, 533
 Бодрийяр Ж. 443
 Бок Н.В. фон 551
 Боккаччо Дж. 206, 212
 Большухин Ю. 269
 Борисов В.М. 588
 Боровик Г.А. 510, 513, 515
 Бородаевский В.В. 305
 Борщаговский А.М. 370
 Бочаров С.Г. 258, 262, 545, 565,
 567
 Брамс И. 533
 Бранд В.В. 243
 Брандлер-Прахт К. 193
 Брассенс Ж. 353
 Брафман Я. 120
 Брачев В.С. 185, 555, 564, 577
 Брежнев Л.И. 491
 Брехт Б. 249, 390—391
 Бродский И.А. 356, 470—471,
 478—485, 599—601
 Брюллов К.П. 175
 Брюсов В.Я. 20—28, 36, 38, 41—
 42, 54, 58—59, 67—70, 72—74,
 76, 81, 86, 88—89, 93—95, 87,
 88—103, 122, 128—137, 147,
 157, 181—182, 201, 232, 234—
 235, 285, 288—301, 318, 337,
 451—452, 455, 495, 519—520,

- 522—523, 527—529, 531, 533—535, 537—540, 546—547, 554, 556, 565, 570, 572—574, 584
 Брюсов Я.К. 292
 Брюсова И.М. 27, 102, 290, 297—298, 539, 572
 Брюсова Н.Я. 27
 Бугаевский В.А. 587
 Буденный С.М. 402
 Будницкий О.В. 556
 Булгаков М.А. 324, 489
 Булгаков С.Н. 19, 21—22, 24, 338
 Бунаков И.И. 19
 Бунин И.А. 68, 268—269, 275, 344
 Буртин Ю.Г. 567
 Буше Ф. 169
 Бялик Х.Н. 308—309
- Вагинов К.К. 259, 267
 Вагиф М. 451
 Вагнер Р. 34, 92
 Вайгель Е. 391
 Вайль К. 249
 Вайнберг И.И. 566
 Валентинов Н.В. 530
 Вальдор — см. Мерсеро А.
 Ван-Гог В. 384
 Ваншенкин К.Я. 585
 Василевский А.В. 567
 Василенко С.В. 577
 Вацуро В.Э. 554
 Введенский А.И. 260
 Вебер-Хирьякова Е.С. (Андрей Лутанов) 230, 562
 Вегин П.В. 490
 Вежинский К. 248
 Вейдле В.В. 235, 274, 326, 578
 Вейнберг П.И. 494
 Веневитинов Д.В. 107
 Венецианов А.Г. 60
 Венцлова Т. 552
 Вертинский А.Н. 553, 494, 563
 Верхарн Э. 297—299, 574
 Верховский Ю.Н. 101, 337
 Вестстейн В. 571
 Ветров (Книжник И.С.) 338
 Визбор Ю.И. 352—355, 401, 405, 582—583, 590
 Вилькина Л.Н. 38, 50, 522—524
 Виноградов В.В. 9, 517
 Винокуров Е.М. 405
- Винокурова И.Е. 542
 Витковский Е.В. 239, 563
 Вишневский К.Д. 576
 Власов Э. 452, 455, 468, 470, 595, 597—599
 Вознесенский А.А. 275, 392, 397, 490, 492
 Войков П.Л. 231, 264
 Войнович В.Н. 472—475, 599
 Волин Б.М. 566
 Волков С. 601
 Волконский С.М. 231
 Володарская Л.И. 541
 Волошин М.А. 85—86, 91—94, 250—251, 253, 255, 337, 339, 523—524, 530, 564
 Вольнов И.Е. 580
 Воронцова Т.В. 523
 Ворошилов К.Е. 402
 Врангель Н.Н. 37
 Врангель П.Н. 111
 Высоцкий В.С. 356—357, 382—399, 404, 406, 408, 426—429, 432, 434—440, 490, 492, 510—511, 582—583, 589—591, 593—595
- Габонович А.М. 365—367
 Газданов Г.И. 237
 Галич (Гинзбург) А.А. 7, 356—357, 359—382, 392—394, 399, 403, 406, 408, 421—422, 426—434, 436, 438, 471—472, 486, 489—490, 492—512, 514—515, 583—589, 593—594, 597, 599, 602—606
 Галушкин А.Ю. 565, 574
 Гамсун К. 157
 Гандлевский С.М. 422, 489, 494, 602
 Ганин А.А. 259
 Ганшина К.А. 320
 Гарднер В.Д. 304—310, 575
 Гарднер М.Ф. 304
 Гарэтто Э. 561, 563
 Гарт Г. 222
 Гаспаров Б.М. 444, 476, 515, 552, 575, 598—599
 Гаспаров В.М. 552, 604
 Гаспаров М.Л. 437, 576, 594
 Гафиз (Хафиз) 112—113, 116, 543

- Гашек Я. 377
 Гейне Г. 366, 498
 Гельмонт Я.Б. ван 87
 Гердт (Храпинович) З.Е. 363—364, 586
 Герцен А.И. 241
 Герцык А.К. 86, 337, 339, 530
 Герцык Е.К. 88, 339
 Гершензон М.О. 18—19, 24, 291—292, 451
 Герштейн Л. 425, 593
 Герштейн Э.Г. 324
 Гете И.-В. 35, 88—89, 103, 280, 456, 463, 571
 Гик А.В. 558
 Гингер А.С. 274—275, 569
 Гиндин С.И. 289, 572
 Гинзбург Л.С. 7, 603
 Гинзбург Л.Я. 368, 603
 Гиппиус Вл. В. 24, 26
 Гиппиус З.Н. 38, 41—42, 53—54, 58—59, 74, 76, 124, 230—240, 243, 248—250, 253—254, 267—268, 283, 285, 287—288, 316, 318, 328, 340—344, 451, 495, 520, 523, 525, 528, 532, 546, 552, 562—563, 565, 568, 571, 577, 581, 603
 Гиппиус Т.Н. 235
 Гладков А.К. 361—368, 370—371, 373, 583—588
 Гладков Л.К. 363, 586
 Гладков Ф.В. 267
 Глебов Г.С. 8, 517
 Глебова-Судейкина О.А. 326, 578
 Глубоковский Б.А. 388
 Гоголь Н.В. 241, 272, 445, 554
 Голлербах Е.А. 569
 Голодный М. 591
 Голубовский Б.Г. 365, 367, 586
 Гомер 280, 571
 Гончаров А.А. 367
 Гораций 9, 517, 600
 Горбачев М.С. 515
 Горнунг Л.В. 121
 Горнфельд А.Г. 318
 Городецкая А.А. 98—99, 537
 Городецкий С.М. 73, 96—100, 108, 307, 328, 337—338, 534—537, 543
 Городницкий А.М. 352
 Горький М. 261—262, 443, 494, 566—567
 Готье Т. 114, 543
 Гофман В.А. 10, 318, 576
 Гошерон-Делафос А.Г. 321, 577
 Гребенка Е.П. 496
 Гребенников С.Т. 500
 Гребенщиков Б.Б. 422
 Гредингер В.Ф. 246
 Грекова И. (Вентцель Е.С.) 359
 Гречишкин С.С. 529, 537, 573, 580
 Гржебин З.И. 538
 Григорьев А.А. 494, 582
 Григорьев В.П. 577
 Григорьев (возможно, Патрашкин С.Т.) 587
 Грин А.С. 369—370, 373, 385, 501, 512
 Гриневич В.С. 339
 Гроссман В.С. 584
 Гудзий Н.К. 275
 Гудков Л.Д. 17
 Гузик Я. 201, 556
 Гуль Р.Б. 276, 569
 Гульд Дж. Дж. 247
 Гумилев Н.С. 10, 13, 85—86, 90, 92—95, 101, 104—105, 107—118, 135, 149—150, 176—179, 262, 304, 307, 321, 328, 330, 333—334, 455, 515, 518, 529—534, 540—543, 550, 553, 559, 569, 575, 592, 598
 Гуро Е.Г. 310
 Гусев В.Е. 319
 Гюрджиев Г.И. 148, 155
 д'Аламбер Ж.-Л. 601
 Даль В.И. 541
 Далькроз (Жак-Далькроз Э.) 148
 Даманская А.Ф. 237
 Д'Аннунцио Г. 30, 101, 538
 Данте Алигьери 74, 378, 533, 543
 Дарвин Ч. 280
 Девериа А. 169
 Деген Ю.Е. 549
 Дельвиг А.А. 503
 Демидова А.С. 383
 Демидова О.Р. 567
 Дербенев Л.П. 500

- Державин Г.Р. 489
Джагалов Р.Л. 602
Дижур Ю.С. 396, 590
Дикман А. 604
Динесман Т.Г. 574
Дмитриева Е.И. (Черубина де Габриа) 161
Добкин А.И. 202, 556, 561, 563, 584
Добролюбов А.М. 20, 24—29, 290, 519—520
Добронравов Н.Н. 500
Долгополов Е. 364
Дольский А.А. 357
Доманский Ю.В. 592
Домбровский Ю.О. 494
Дон-Аминадо (А.П. Шполян-ский) 267
Донской М.С. 362, 584
Достоевский Ф.М. 258, 269, 326—327, 343, 384, 445, 466, 469, 544, 578, 596, 599
Драгунская А.В. 586
Драгунский В.Ю. 363, 586
Дроздов В.А. 590
Дронов В.С. 299, 574
Дубовиков А.Н. 522
Дудинцев В.Д. 274
Дулов А.А. 352, 384, 471
Дулова В.Г. 448, 453
Думова Н.Г. 523
Дурылин С.Н. 136—137
Дымов О. 58, 550
Дюррант Дж.С. 561, 564
Дягилев С.П. 37, 232, 237, 289—290, 572
- Евлогий, митр. (Георгиев-ский В.С.) 247
Евтушенко Е.А. 275—276, 397—398, 486, 497
Ежов Н.И. 513
Екатерина II 246
Елагин И.В. 269
Енишерлов В.П. 534
Ермак Тимофеевич 436, 501
Ермилов В.Е. 191
Ерофеев Вен. В. 443—477, 515, 595—598
Ерофеев Вик. В. 400, 444
Ершов П.Е. 271, 568
- Есенин С.А. 29, 328, 395—396, 468, 590, 594
- Жаботинский З. (В.Е.) 309
Жаров А.А. 513, 606
Железняк (Железняков А.Г.) 402
Жемчужников Л.М. 497—498, 604
Животов Н.Н. 532
Жолковский А.К. 324, 578
Жуков Ю. 362, 584
Жуковский В.А. 10, 107, 295, 503
- Заболоцкий Н.А. 258
Зайцев Б.К. 272, 364
Зайцев В.А. 594
Замятин Е.И. 257, 565—566
Замятина М.М. 96, 98, 100—101, 294, 307—309, 337, 536
Звенигородский А.В. 360, 584
Зданевич И.М. 140, 143, 150, 548
Здзеховский М. 241—242
Зелили К. 451
Зелинский К.Л. 569
Зенкевич М.А. 310, 596, 603
Зеньковский В.В. 569
Зеньковский С.А. 271, 569
Зимин И.М. 581—582, 590—591
Зиновьев Г.Е. 268
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 52, 73, 293—297, 330, 337, 525, 537, 573—574
Зноско-Боровский Е.А. 321, 529
Зоргенфрей В.А. 50, 239, 332
Зорин А.Л. 602
Зошенко М.М. 267, 494
Зубарев Д.И. 561
Зубков Ю.А. 585
- Ибсен Г. 344
Иванников М.Д. 271, 569
Иванов В.Ф. 185
Иванов Вс. В. 370, 588
Иванов Вяч. Вс. 128—131, 137, 258, 260, 542, 546, 548, 565, 567, 575
Иванов Вяч. И. 19, 26, 29—31, 36, 39—40, 52, 67, 72—73, 84—103, 106, 113, 116, 134—135, 161, 167, 172, 189—191, 235—

- 236, 285, 287—288, 293—297,
304—310, 321, 330—332, 336—
341, 451, 520, 525, 528—540,
543, 552—553, 562, 573, 575,
579—580
- Иванов Г.В. 230—234, 238—240,
268, 270, 325—326, 332—336,
563, 568, 578—580, 604
- Иванова Е.В. 519—520
- Иванова Л.Н. 542
- Иванова Л.А. 206
- Иванова Л.В. 308
- Иваск Ю.П. 104, 268—269, 273—
275, 341—344, 540, 568—569,
581
- Ивнев Р. 299—301, 574
- Ивойлов (Княжнин) В.Н. 101
- Игошева Т.В. 576
- Измайлов А.А. 284—285
- Ильин В.А. 362, 584—585
- Ильин И.А. 14
- Ильф И.А. 489, 513, 606
- Инбер В.М. 487
- Иоанн Златоуст 462
- Иоаннисиян И. 451
- Ипатия 35
- Исаев К.Ф. 359
- Искандер Ф.А. 474
- Йованович М. 479, 600
- Каблуков С.П. 577
- Каверин В.А. 259, 565
- Казанский Н.Н. 600
- Казначеев П.М. (Ennous) 186—
187, 189, 191—192, 194—200,
556
- Казначеевы 185
- Калашников Ю.С. 588
- Калашникова Т. 155
- Калинин В.Д. 523
- Каллистов Д.П. 564
- Калькрейт П. фон 253
- Каменская А.А. 251
- Каменский В.В. 147
- Кант И. 143
- Кантор М.Л. 272, 569
- Каплун С.Г. 566
- Капнист, семья 31
- Каптерев П.В. 191, 555
- Карабчевский Н.П. 319
- Карабчиевский Ю.А. 323
- Карамзин Н.М. 494
- Каратыгин В.Г. 532—533
- Карпов П.И. 29, 284—288, 328,
520, 571—572
- Карпович М.М. 155, 270, 551, 568
- Карташев А.В. 339—340
- Карузо И. 269
- Каспрович Я. 248
- Катаев В.П. 430, 593, 603
- Кафка Ф. 596
- Кацис Л.Ф. 114, 139—142, 144,
146, 152, 154, 541—543, 548—
550, 553
- Каченовский М.Т. 146
- Кашкарева, актриса 367
- Кеминэ 451
- Кеплер И. 280
- Керенский А.Ф. 319
- Кибальчич Н.И. 475
- Кибиров Т.Ю. 422, 486—493?
498—516, 589, 602—606
- Ким Ю.Ч. 356, 368, 605
- Кин Ц.И. 362, 584
- Кирилл Александрийский 35
- Киров С.М. 258
- Кирсанов С.И. 275, 397—398
- Киссин С.В. (Муни) 119, 162,
182, 315,
- Клинг О.А. 289—290, 572—573
- Клингер М. 34
- Клычков С.А. 29, 260, 328
- Клюев Н.А. 29, 177, 328, 334, 451
- Клячкин Е.И. 356
- Книжник — см. Ветров
- Кнут Д. 269
- Князев В.Г. 561
- Кобзон И.Д. 405
- Коваленков А.А. 603
- Коверда Б.С. 231—232, 245, 264
- Ковзун А.А. 560
- Кожебаткин А.М. 101, 310, 538,
575
- Козицкая Е.А. 411, 414, 417, 422,
591
- Козлов В.Н. 566
- Козловский И.С. 447
- Козловский Л. 248
- Коковцов Д.И. 321
- Колтоновская Е.А. 285
- Колумб Х. 115

- Кольберг А.Н. 202
Кол(ь)ридж С.-Т. 493, 602
Кольцов А.В. 496
Коммиссаржевская В.Ф. 84
Кондратьев А.А. 58, 238—239, 248, 563
Коневской Иван 20, 27, 293
Копельман З. 309, 545,
Коппе Ф. 451
Корещенко А.Н. 65
Коростелев О.А. 268, 568—569, 576
Корш Ф.А. 187
Корш Ф.Е. 596
Костромин А.Н. 593
Котрелев Н.В. 120, 520, 529, 537, 540, 545, 571, 573, 580
Кочетов В.А. 323, 515
Кравцова И.Г. 577
Крайнева Н.И. 557
Красавченко Т.Н. 568
Крейд В. 569
Крестовский Вс.В. 535
Кристи С.М. 353
Кришнамурти (Кришна-Мурти) Дж. 252, 256
Крупская Н.К. 261, 362, 505
Крутикова, актриса 367, 587
Крученых А.Е. 140, 143, 148, 150, 549
Крылов А.Е. 581, 583, 588, 590, 593—594, 604
Крылов И.А. 539
Куванова Л.К. 573
Кугель А.Р. 232, 236
Кутультинов Д.Н. 486
Кудрявцев С.В. 557
Кузмин М.А. 29—32, 35—38, 57—61, 69—70, 75—76, 85—86, 100—101, 103, 113, 146, 161, 169—176, 204—228, 258, 305, 308, 321, 337, 421, 451, 467—468, 520—522, 525—528, 531—532, 538, 540, 543, 549, 552—553, 557—561, 566, 582, 594, 599
Кузнецов И.К. 364, 586—587
Кузнецова О.А. 529, 532,
Кузьмина-Караваева (урожд. Пилленко, во втором браке Скобцова) Е.Ю. (в монашестве мать Мария) 235
Кукин Ю.А. 404, 500, 512
Кулагин А.В. 426—427, 593
Кулаковский С.Ю. 248
Куллэ В.А. 482, 590, 602
Кульюс С.К. 572
Кумпан К.А. 277, 279, 570
Кунрат Г. 87
Куняев С.С. 284, 571
Куняев С.Ю. 284, 592
Купер Дж. Ф. 370
Куприн А.И. 73, 528
Куприяновский П.В. 573
Купченко В.П. 564
Курдюмов В.В. 134
Курлов Е.Е. 301—302
Курсинский А.А. 51, 56—58, 62—66, 70, 525,
Кускова Е.Д. 235
Кучинская М. 575
Кушнер А.С. 325
Лавренев Б.А. 267
Лаврентьев В.В. 585
Лавров А.В. 41—42, 50, 54, 59, 88, 297, 522—524, 527, 529—530, 532—533, 537, 553—554, 565—566, 573—574, 580
Лазарев Л.И. 473, 599
Лазаревский Б.А. 522
Ламарк Ж.-Б. 311, 313—314, 575—576
Лебедев-Кумач В.И. 500, 506
Левин М.Л. 129
Левин Ю.И. 444—446, 452—453, 469, 592, 595—596, 598—600
Левинтон А.Г. 353
Левинтон Г.А. 105, 540—541, 543, 583
Левитан А.М. 582
Левитан М.С. 582
Левицкий Л.А. 362, 584
Ледбитер (Леадбитер) Ч.В. 192
Лейтон Л. 7, 517
Лекманов О.А. 106, 317, 330, 478—483, 540—542, 553—554, 576, 579, 592, 600—601
Леконт де Лииль Ш. 451
Лелевич Г. 531

- Ленин Н. 32, 34, 284, 402, 472, 493, 505
 Леонов Л.М. 261, 267, 364
 Леонтьев К.Н. 276
 Лермонтов М.Ю. 22, 241, 277, 398, 513
 Летов Е.М. 422
 Лещинский Я.Д. 604
 Лигачев Е.К. 491
 Ликиардопуло М.Ф. 58—59, 75, 527
 Линдзи В. 451
 Линней К. 115
 Липкин С.И. 317, 576
 Липовецкий М.Н. 595
 Литвин Э.С. 573
 Литвинов М.М. 242—243
 Лихачев Д.С. 247, 388, 564
 Лобачевский Н.И. 466
 Лобода В.Н. 363, 586
 Лозинский М.Л. 307, 602
 Ломоносов М.В. 500
 Лотман Ю.М. 595
 Лохвицкая М.А. 451
 Луганов Андрей — см. Вебер-Хирьякова Е.С.
 Луговской В.А. 275, 371—372, 397, 589
 Лукачев, актер 364
 Лукницкий П.Н. 529
 Луначарский А.В. 258, 299—300, 521, 574
 Луферов В.А. 356
 Луценко А.М. 219, 560
 Львовский М.Г. 586

 Майерс Д. 540
 Майков А.Н. 517—518
 Макаревич А.В. 408
 Макаров Н.П. 320
 Маклаков В.А. 272—273, 569
 Маковский С.К. 72, 85—86, 269, 271, 529, 531—533, 535, 562, 569
 Максимов В.Е. 361
 Максимов Д.Е. 533, 573
 Малларме С. 103, 539
 Малмстад Дж. Э. 212, 520—521, 532, 562
 Малявин Ф.А. 572
 Мамченко В.А. 272, 569
 Мандельштам Н.Я. 106—108, 311, 324, 330, 421, 541—542, 576, 579
 Мандельштам О.Э. 104—118, 135, 259, 311—323, 372, 421, 445, 449—451, 478, 484—485, 494, 498—500, 502—503, 506, 514, 516, 540—544, 565, 575—577, 584, 589, 592, 596, 601, 606
 Манн (Ман) Г. 219
 Манн (Ман) Т. 219
 Маныч П.Д. 37
 Мао-Цзэдун 402
 Мариенгоф А.Б. 267
 Марин А.А. 498
 Марин А.Н. 498
 Маринетти Ф.-Т. 145
 Маркин Е.Ф. 362, 584
 Марков А.Р. 521
 Марков В.Ф. 212, 269—270, 568
 Марков Г.М. 515
 Марков Н.Е. (Марков второй) 234—235
 Марр Н.Я. 575
 Мартини (Martini) А. 540
 Мартынов Г.Г. 570
 Мартынов Л.Н. 275
 Марцадури М. (Marzaduri M.) 548, 577
 Марьямов А.М. 362, 584
 Матвеева Н.Н. 356, 368, 385—386
 Матвеевский С.К. 521
 Матинион Ж. 148, 155
 Матусовский М.Л. 500
 Махтум-Кули (Махтумкули) 451
 Маяковский В.В. 113—114, 116, 147, 322—323, 395, 397, 412, 415, 430, 434, 443, 451—452, 463—464, 467, 493—495, 497, 514, 543, 591, 594, 598, 603
 Мебес Г.О. фон (Butatar) 187, 193—194, 196—200, 246, 556
 Мейерхольд В.Э. 30, 259—260, 361
 Мейлах М.Б. 578
 Мережковские (Мережковский Д.С. и Гиппиус З.Н.) 19, 36, 53, 69—70, 233, 235, 240, 250, 290, 339—341, 563, 572
 Мережковский Д.С. 29, 41, 53—54, 58—59, 74, 76, 81, 97—99,

- 231, 235, 239, 248, 251—255,
277—287, 312—316, 318, 334—
335, 338, 342—343, 520, 523,
525, 534—535, 570—571, 576—
578, 580
Мерсеро А. (Эсмер-Вальдор) 51,
63, 187, 524
Метерлинк М. 252
Метнер А.М. 70, 75, 527
Метнер Н.К. 61, 75, 85, 94, 526—
527, 532—533
Метнер Э.К. (Вольфинг) 61—62,
65—67, 69—83, 85, 91, 526—
528, 552
Мец А.Г. 105, 112, 542, 575
Милюти В.Д. 63—64
Милица Николаевна, вел. кн. 186
Миллер М. 569
Милюков П.Н. 32, 231, 235
Минский Н.М. 253, 279—284,
293—294, 314, 520, 524, 570—
571
Минц З.Г. 279, 570
Минцлов Р.И. 21
Минцлова А.Р. 20—21, 87—90,
95—96, 189—191, 339, 530, 534
Мирзаян А.З. 356
Миропольский А.Л. (Ланг А.А.)
20—21,
Мирский (Святополк-Мирский)
Д.С. 520
Михаил, епископ (Павел Семе-
нов) 288, 572
Михайлов А.Д. 575
Михайлова А.Н. 540
Михайловский Н.К. 20
Михалков С.В. 585
Мицкевич А. 119
Модильяни А. 579
Моисеев И.А. 511
Молла-Непес (Молланепес) К.
451
Молчанова Н.А. 573
Мольер 463
Моммзен Т. 31
Монтан И. 405
Моравская М.Л. 451
Мордерер В.Я. 319, 543
Морозов А.А. 577
Моцарт В.А. 384, 393, 407—408,
413, 420, 423, 426, 521
Мочульский К.В. 235
Муни — см. Киссин С.В.
Муравьев-Амурский В.В. 186
Муравьева Е.А. 521—522
Муратов А.Б. 600
Муратова Е.В. 162
Мусатов В.В. 576
Муссолини Б. 168
Набоков (Сирин) В.В. 18, 271,
489
Нагибин Ю.М. 487, 586
Надсон С.Я. 315—317, 576
Найман А.Г. 484
Налковска З. 248
Наполеон Бонапарт 256, 306
Нарбут В.И. 273, 603
Натаров Е.Ю. 602
Науменко М.Н. 422, 592
Наумова А.И. 543
Наумова, актриса 367
Нежный, актер 367
Незлобин К.Н. 188
Неклюдов С.Ю. 582
Некрасов Н.А. 33, 437, 497, 501
Неизвестный Философ — см.
Сен-Мартен Л.К.
Немзер А.С. 595
Немировский И.В. 7, 11, 15,
517—518
Нерлер П.М. 575
Низами Гянджеви 543
Низова И.И. 577
Никитин А.Л. 555
Никитин С.Я. 356, 384, 469, 514
Николай Николаевич, вел. кн.
186
Никольская Т.Л. 138, 152, 548
Николюкин А.Н. 581
Никулин Л.В. 273, 569
Нилендер В.О. 89
Нимвицкая Л.Б. 364
Нинов А.А. 573
Ницше Ф. 79, 177, 343
Нич (псевдоним) 535
Новиков А.Г. 515
Новиков А. 574
Новиков В.И. 581, 590
Новиков И.А. 47—50, 52, 54—57,
523—525
Новиков М.С. 567

- Новиков Н.И. 87
 Новикова М. 366
 Новицкий Г.П. 98, 536—537
 Нувель В.Ф. 37
 Ньютон И. 280
- Овчаренко А.И. 323
 Огнев В.Ф. 589
 Одарченко Ю.П. 271, 569
 Одоевцева И.В. 268, 273—274, 568
 Окуджава Б.Ш. 352, 356—357, 368—369, 384—387, 392, 394, 398—399, 401—425, 470, 491—492, 500, 503, 588, 590—593, 599
 Олеша Ю.К. 267, 271, 370, 544
 Орлицкий Ю.Б. 596
 Орлов В.Н. 176, 465, 553
 Орлов-Давыдов А.А. 319
 Орлова Р.Д. 370
 Осецка А. 407
 Островский А.И. 513
 Охрименко А.П. 353, 583
 Оцуп Н.А. 451
 Ошанин Л.И. 513
- П. 577
 Павлова М.М. 235, 522
 Паперно И.А. 444, 476, 515, 558, 578, 598—599
 Папюс (Ж. Энкокс) 185—187, 197—198, 200—201
 Парни Э. 488
 Пастернак А.Л. 136
 Пастернак Б.Л. 114, 128—137, 258—259, 266—267, 274, 276, 356, 368—369, 371, 393, 445, 453, 466—467, 478—479, 481—482, 494, 502, 543, 546—548, 584—585, 588—589, 599—601, 604—605
 Пастернак Е.Б. 129, 136, 546—547, 584, 588
 Пастернак Е.В. 136, 547
 Пастернак Л.О. 136
 Паустовский К.Г. 275, 370, 569
 Паханянц К.А. 546—547
 Пахмусс Т.А. (Pachmuss T.) 304, 523, 562—563
 ПахмUTOва А.Н. 500, 503
- Пепенин М.В. 307—308
 Перцов П.П. 520, 531, 573
 Петр I 334—335, 475
 Петр Николаевич, вел. кн. 186
 Петров Е.П. 489, 606
 Петров Ю.А. 523
 Петрова Т.Г. 229
 Петровская Н.И. 38, 55, 297, 539, 556
 Петровская О.Г. 547
 Петровский А.С. 90
 Петровский Д.В. 547
 Петровский М.С. 156, 319, 551, 603
 Петяев А. 470
 Пиаф Э. 406
 Пикассо П. 274
 Пиксанов Н.К. 517
 Пильняк Б.А. 257, 267, 565
 Пинский Л.Е. 494
 Писарев Д.И. 279—280
 Письменный А.Г. 587
 Пифагор 252, 255
 Платон 103, 252
 Платонов А.П. 258—259, 565—566
 Платонов О.А. 185
 Плужников С. 605
 Плуцер-Сарно А.Ю. 595
 Плучек В.Н. 363—364, 366, 587, 589
- По Э.А. 395, 503
 Поджоло Р. 274
 Поздняев М.К. 518
 Покрассы Дм.Я. и Дан.Я. — 499
 Покровский К.П. 560
 Полевой Н.А. 208
 Полежаев А.И. 315, 393, 494
 Поливанов К.М. 136, 571
 Полунина Н.М. 523
 Поляков В.Л. 238, 563
 Поляков С.А. 62, 294, 526, 573
 Померанцев К.Д. 271, 568—569
 Помирчий Р.Е. 573
 Помяловский Н.Г. 476
 Понтий Пилат 35
 Потебня А.А. 40
 Потемкин П.П. 101
 Потемкин Н. 364
 Прегель С.Ю. 269, 569
 Прешерн Ф. 451, 596

- Пржиборовская Г.А. 543
Приблудный Иван 397
Пригов Д.А. 488—489, 492
Примочкина Н.Н. 567
Присманова А.С. 569
Пропп В.Я. 348—350, 581—382
Проскурин О.А. 15, 518—519
Прохоровы, династия предпринимателей 523
Пругавин А.С. 520
Прут И.Л. 361, 584
Пуаре (Марусина) М.Я. 319
Пуаре П. 321, 577
Пуаре-Пургольд М.А. 321
Пугачева А.Б. 408—409
Путилов Б.Н. 347, 581
Пушкин А.С. 7—16, 104, 107, 121—122, 146, 241, 277, 315, 329, 334, 384, 426, 429, 432—434, 437—438, 470, 472, 481—482, 491, 493—494, 500, 506, 508, 517—519, 542, 558—559, 594, 598, 601, 606
Пфандль Х. 595
Пьеха Э.С. 405

Рабинович С. 285, 568
Рабле Ф. 384, 535
Равдин Б.Н. 563, 567
Радишев А.Н. 445
Радлова А.Д. 206—207, 212—214, 557—559
Расин Ж. 494
Распутин В.Г. 486, 500—501, 512, 604
Распутин Г.Е. 177, 512
Рассадин С.Б. 473, 599, 603
Ратгауз Д.М.
Рачинский Г.А. 88—89, 91
Ревякина А.А. 568
Редон О. 294
Рейн Е.Б. 484
Рейнова Т. 366
Рейнолдс Э. 540
Рейснер Е.А. 543
Рейснер Л.М. 113, 273, 328, 543, 569
Ремарк Э.-М. 588
Рембрандт Харменс ван Рейн 184, 554
Ремез О.Я. 367
Ремизов А.М. 37, 51, 56—58, 73, 272, 525—526, 532
Ремизова С.П. 110
Ремизовы А.М. и С.П. 37
Рерих Е.И. 550
Рицци Д. 571
Ричардсон У. (Richardson W.) 41, 523
Робинсон Э. 451
Робсон П. 406
Рождественский В.А. 273, 569
Рождественский Р.И. 497
Розанов В.В. 38, 58, 138—139, 144, 151—154, 236, 284, 444, 469, 522, 526, 548—550, 563, 568, 595
Розанова Л.С. 354
Розенбаум А.Я. 589
Розинер Ф. 257
Розов, друг В.Д. Гарднера 307
Розов В.С. 585
Рокфеллер Дж.Д. 247
Ронен О. (Ronen O.) 104, 540—541, 577
Ростопчина Е.П. 315
Ростоцкий С.И. 359
Ротиков К.К. 521
Рубакин Н.А. 21
Рубинштейн Л.С. 486, 505
Рудаков С.Б. 542
Руднев В.В. 569
Рукавишников И.С. 451
Руманов А.В. 286—287, 571
Рунт П.М. 297
Руслов В.В. 560—561
Русов Н.Н. 550
Рылеев К.Ф. 10, 318, 494, 576
Рындина (Брылкина) Л.Д. (Tha-nephtis) 187—194, 196—202, 555—556
Рындина (в первом браке Ходасевич, во втором Маковская) М.Э. 162
Рябушинские, династия предпринимателей 523, 551
Рябушинский Н.П. 41—67, 72, 74—77, 82—83, 156—157, 524—527, 551
Рязанов Э.А. 368
Рязанцева Н.Б. 586
Ряховский В.Д. 267

- Саади 470
 Сабанеев Л.Л. 270, 568
 Сабашникова (Волошина-Сабашникова) М.В. 250, 253, 337, 339, 564
 Савинков Б.В. 229, 240, 561, 564
 Савич О.Г. 267
 Саводник В.Ф. 269
 Сад Д.А.Ф. де 491
 Садовской Б.А. 50, 54, 119, 523, 544
 Самойлов Д.С. 397, 483, 588, 601
 Самыгин М.В. (Марк Криницкий) 27
 Сандо Ж. 215
 Сарнов Б.М. 362, 473, 584, 599
 Светлов М.А. 469, 599
 Светов Ф.Г. 407
 Свирский Г.Ц. 362
 Северянин Игорь 122, 188, 230, 232—233, 238, 248, 319, 451, 562
 Сегал Д.М. 322, 540, 577—578, 592
 Сегалов Т. 606
 Седир П. 186
 Седых А. (Цвибак Я.М.) 268, 568
 Сеиди С.-Н. 451
 Селивановский А.П. 566
 Сельвинский И.Л. 387, 397—398
 Семенко И.М. 107
 Семенов (Семенов-Тян-Шанский) Л.Д. 29, 520
 Семенов, актер 364
 Семичастный В.Е. 578
 Сен-Мартен Л.К. (Неизвестный Философ) 197, 201
 Сервантес де Сааведра М. 93
 Сергеева-Клятис А.Ю. 600
 Сергей, патр. (Страгородский И.Н.) 247
 Серебренников, владелец книжного магазина «Россика» 244
 Серков А.И. 185, 198, 200, 555—556
 Серман И.З. 575
 Сивачев М.Г. 287, 571
 Силлитоу А. 605
 Силлов В.В. 259
 Сирий В. — см. Набоков В.В.
 Скалдин А.Д. 285, 287—288, 305, 307, 310, 572
 Славкин В.И. 408
 Словацкий Ю. 248
 Слоним М.Л. 236—237, 274
 Слуцкий Б.А. 397—398
 Случевский К.К. 20, 582
 Смехов В.Б. 392
 Смирнов А.А. 9, 517
 Смирнов И. 521
 Смирнова К.П. 368
 Соколов Д.П. 581
 Соколов Н.Д. 249—250
 Соколов П.А. 188, 555
 Соколов С.А. (Сергей Кречетов) 41—58, 187—188, 191, 194, 201—203, 523—526, 555—556
 Соколов С. 364
 Соколов Ю.М. 388
 Соколова И.А. 581
 Солженицын А.И. 324, 474, 490, 584
 Соловьев В.С. 147, 241, 341, 344, 549
 Соловьев С.М. 58—59, 75—76, 101
 Сологуб Федор 51, 54—58, 75, 101, 157—161, 188, 238, 337, 451, 455, 465—466, 523—524, 526—527, 551, 554, 598
 Солоухин В.А. 475, 604
 Сомов К.А. 30, 37, 60
 Сорокин В.Г. 489
 Софокл 463
 Спаржа — см. Фельзен Ю.
 Спивак М.Л. 566
 Спиваков В.Т. 423
 Спиноза Б. 153
 Ставров П.С. 269
 Сталин И.В. 257—258, 260, 268, 275, 401—403, 427, 471, 490, 506, 565, 605
 Станиславский К.С. 260, 290
 Степун (Степпун) Ф.А. 88, 90, 237, 272
 Стерн Л. 445
 Столпнер Б.Г. 152
 Столыпин П.А. 196
 Стравинский И.Ф. 274
 Струве Г.П. 239, 563

- Струве Н.А. 271, 569
Струве П.Б. 284, 540
Субботин Д. 574
Суворов А.В. 515
Сувчинский П.П. 520
Судейкин С.Ю. 30
Суперфин Г.Г. 547
Сурат И.З. 12
Сурков А.А. 275
Сухарев Д.А. 354, 401, 514
Сэндберг К. 451
Сытин И.Д. 286, 571
Сюннерберг К.А. (Конст. Эр-
берг) 523—524
- Тань Сы-тун(ь) 451
Тарановский К.Ф. 313, 421, 541,
543, 576, 579
Тарковский Арс.А. 356
Тарасенков А.К. 360, 583—584,
598
Тарнопольский Я.Е. 57
Тароватый Н.Я. 58
Тассо Т. 571
Тастевен Г.Э. (Эмпирик) 58, 60,
64—69, 72, 75—76, 526—527
Татищев Н.Д. 272, 569
Твардовский А.Т. 275, 437, 472,
594
Тендряков В.Ф. 274
Терапиано Ю.К. 188, 201, 239,
555, 563
Терентьев И.Г. 138—155, 204,
397, 548—551, 557
Терентьева Н.М. 155, 551
Тер-Мартirosян А. 522
Тименчик Р.Д. 92, 309, 318—320,
500, 531, 542, 571, 577—578,
592, 603—604
Тимофеев А.Г. 207, 520, 557
Тихонов А.Н. 262
Тихонов Н.С. 135, 397
Тоддес Е.А. 542
Толмачев М.В. 523
Толстая Е.Д. 551
Толстой А.К. 241
Толстой А.Н. 156, 188, 267
Толстой Л.Н. 84, 241, 258, 275—
276, 278—280, 283, 289, 454,
468, 494, 572, 578, 596, 598
- Тоня — см. Тормозова А.
Тоом Л.В. 364
Топоров В.Н. 125, 544, 546, 592
Тормозова А. (Тоня) 364—365,
586—587
Тороп П. 544
Трайкович О. 231, 264
Трифонов Ю.В. 474, 585
Троцкий Л.Б. 116, 490
Трошин В.К. 405
Трояновский И.И. 37
Трубецкой Е.Н. 241
Трубников А.А. 37
Тур., бр. (Л.Д. Тубельский и
П.Л. Рыжей) 246—247, 564,
577
Тургенев А.И. 544
Тургенев И.С. 45, 48, 52, 241,
445, 473, 596
Турчинский Л.М. 360, 498, 583
Туфанов А.В. 260, 397
Тынянов Ю.Н. 15, 259, 263, 267,
328, 387, 397, 567,
Тэн И. 31
Тютчев Ф.И. 103, 106—107, 109—
110, 297, 445, 500, 539, 541
- Уайльд О. 549
Уилсон Э. 18,
Уитни Т.П. 285
Ульянов Н.И. 269—270, 568
Успенская А.В. 570
Успенский Б.А. 519
Успенский Н.В. (или Успен-
ский Г.И.) 476
Успенский П.Д. 154, 550—551
Устинов А.Б. 565—566
Уткин И.А. 589
- Фадеев А.А. 587
Файбисович С.Н. 491, 505
Фальковский И.Л. 509, 602
Фальковский Ф.И. 191
Федин К.А. 261, 267
Фединский Ф.О. 574
Федотов П.А. 497—498, 582, 604
Фельзен Ю. (Спаржа) 240
Феодоров А.В. 243
Фет А.А. 13, 181—182, 297, 300—
301, 315, 451, 518

- Филипп Лионский (Вашо Н.А.) 186
 Философов Д.В. 37, 54, 65, 230—231, 233—237, 241—244, 247—256, 264, 285, 338, 523, 561—562, 564, 567
 Финкельберг Л.С. 542
 Фирдоуси (Фирдуси) 115
 Флейшман Л.С. 116, 266, 543, 547, 556, 563—564, 567
 Флоренский А.О. 605
 Форд Г. 247
 Фофанов К.М. 513
 Франк С.Л. 100, 538
 Франклин Б. 252
 Франс А. 234
 Франц-Иосиф 241
 Франциск Ассизский 534
 Фрейд З. 147,
 Фрейдин Ю.Л. 541
 Фролов А.И. 523
 Фрумкин В.А. 589
 Хагглунд Р. (Hagglund R.) 269, 568—569
 Харджиев Н.И. 105—106, 596
 Харитонов В.Г. 515
 Хармс Д.И. 260, 393, 494, 503, 567
 Хеллман Б. (Hellman B.) 304, 575
 Хемингуэй Э. 364
 Хили Д. 521
 Хиль Э.А. 405
 Хирьяков А.М. 233, 246—248
 Хлебников В.В. 108, 134, 147, 311—312, 320, 325, 397, 577
 Ходасевич А.И. 121
 Ходасевич В.Ф. 12—14, 22, 50, 55, 119—127, 162, 174, 179, 182—184, 232, 239, 261, 265—266, 315—316, 332—333, 446—450, 493, 518—519, 524, 544—546, 552, 554, 556, 562, 566—567, 576, 579—580, 596
 Холодная В.В. 188
 Хомяков А.С. 110—111, 542
 Хориков Н.П. 574
 Храпченко М.Б. 323
 Христофорова К.П. 88—89, 189
 Хрущев Н.С. 505
 Хьюз Р. (Hughes R.) 544—545, 554
 Цветаева М.И. 122, 266—267, 274, 451, 494, 502, 594
 Цветковская Е.К. 537
 Цетлина М.С. 569
 Цивьян Т.В. 571, 592
 Цуриков В.А. 561
 Чайковский П.И. 363
 Чалзма (Tjalsma) У. 275, 569
 Чанцев А.В. 570
 Чеботаревская Ан. Н. 322
 Чемберлен Н. 247
 Черашняя Д.И. 108, 542
 Червинская Л.Д. 275, 569
 Черемшанова О.А. 206
 Черненко К.У. 486, 505, 515
 Чернов А.Ю. 12
 Черный Саша (Гликберг А.М.) 451, 469, 554
 Черняк Я.З. 547
 Чехов А.П. 343, 364, 494
 Чиннов И.В. 269, 274, 569
 Чинский Ч.И. фон (Punar-Bhava) 186—187, 189, 191, 196, 199, 556
 Чичерин Б.Н. 30—32, 241
 Чичерин Г.В. 29—35, 520—521
 Чичерина А.А. 32
 Чудакова М.О. 262, 567
 Чуковская Е.Ц. 604
 Чуковская Л.К. 484, 589, 601
 Чуковский К.И. 116, 497, 543, 603—604
 Чулков Г.И. 60, 68, 73, 85, 94, 337—338, 527, 529, 531, 533, 578, 580
 Чулкова Н.Г. 578
 Чухонцев О.Г. 503
 Шабенде 451
 Шабоссо О. 186
 Шагинян М.С. 156—168, 551—552
 Шадурский В.В. 523
 Шаламов В.Т. 494
 Шаль Э. 391
 Шаляпин Ф.И. 362
 Шангин-Березовский Г.Н. 401
 Шаршун С.И. 267
 Шванвич Н. 556
 Шварсалон В.К. 88, 100, 308, 330,

- Шварсалон К.К. 308
 Шварсалон С.К. 308
 Шварц Е.А. 204, 557
 Шведов А. 605
 Шверник Н.М. 402
 Шевченко Е.С. 249, 564
 Шекспир У. 208, 279—280, 384, 463, 471—472, 494, 596
 Шеллинг Ф. 575
 Шервинский С.В. 134
 Шершеневич В.Г. 134, 395—397, 590
 Шешко, актер 364
 Шиллер Ф. 455—456, 466
 Шинкарев В.Н. 605
 Шиндин С.Г. 541
 Шкловский В.Б. 604
 Шмелев И.С. 266
 Шнитке А.Г. 407
 Шопенгауэр А. 157
 Шпет (Шпетт) Г.Г. 88,
 Шрейберг В.Ф. 353
 Штейнах Э. 166
 Штейнер Р. 90, 148, 192, 250—255, 564
 Штих А.Л. 135
 Шток И.В. 585, 589
 Шукшин В.М. 474, 487
 Шуман Р. 533
 Шумихин С.В. 57, 521, 526, 560—561, 575, 584—586
 Шюре Э. 251—255
 Щеглов Ю.К. 606
 Щербаков Р.Л. 521, 531
 Щербакова В.Ф. 382
 Эйнштейн А. 466
 Эйсмонт Ю. 248
 Эйхенбаум Б.М. 172, 311, 553, 576
 Эллис 65, 67, 74—76, 84—96, 100, 338, 528—530, 532—534
 Эльзон М.Д. 553
 Эльсберг Я.Е. 585
 Эмпирик — см. Тастевен Г.Э.
 Эпштейн М.Н. 595
 Эрдели О.Г. 448, 453
 Эрдман Н.Р. 259, 396, 566
 Эстет (пседоним) 577
 Эткинд А.М. 571
 Юнггрен А. 548
 Юнггрен М. (Ljunggren M.) 527, 552
 Юркун Ю.И. 146, 228
 Юсуп 451
 Ягода Г.Г. 245
 Языков Н.М. 107, 476, 600
 Якир И.П. 573
 Якир П.И. 368
 Якобсон А.А. 592
 Якобсон Р.О. 263
 Яковлева Е.П. 571
 Якушева А.А. 352
 Яновский В.С. 271, 569
 Ярон Г.М. 367
 Ясинский И.И. 279, 283—284
 Besseque J. 192
 Cheron G. 557
 Engelstein L. 578
 Euphème 192—193
 Flier M.S. 544
 Grossman J.D. 578
 Hansen-Löwe Aage A. 549
 Huacinthus 183, 195—196
 Karlinsky S. 544—545
 Labezerin 193
 Montanus 33
 Nilsson N.A. 543
 Obukhova O. 577
 Pagani-Cesa G. 577
 Sair 195
 Sandler S. 578
 Sentini D'Orjol 192
 Smith J. 520
 Teder 200
 Van der Eng J. 549
 W.I. 245
 Whitfield F. J. 544

СОДЕРЖАНИЕ

I

От Пушкина до конца модернизма

«Арион»: попытка чтения	7
Творческое самосознание в реальном бытии: Интеллигентское и антиинтеллигентское начало в русском сознании конца XIX — начала XX века	17
К истории «Золотого руна»	41
Приложение	78
Из разысканий к истории дискуссии о символизме 1910 года	84
Батюшков, Мандельштам, Гумилев. Заметки к теме	104
Москва в поэзии Владислава Ходасевича	119
Еще раз о Пастернаке и Брюсове	128
Трактат об эзотерическом неприличии	138
Авантюрный роман как зеркало русского символизма	156
Перечитывая «Серебряного голубя»	169
Из персональной истории русского мартинизма	185
«Форель разбивает лед»: история текста	204
Из истории варшавской газеты «За свободу!» конца 1920-х годов	229
Приложение	252
Несколько размышлений по поводу двух дат в истории русской литературы советского периода	257
Литература метрополии и диаспоры в литературно- критических воззрениях Г.В. Адамовича 1950-х годов	267
Заметки о русском модернизме	277
13. У истоков символизма	277
14. К биографии Пимена Карпова	284
15. Читая брюсовскую переписку	288
1. «Ключи тайн»	288
2. Ненаписанная статья о Бальмонте	291
3. Душа «Скорпиона»	293
4. В гостях у Верхарна	297

5. Брюсов — Ивнев — Луначарский	299
16. Несостоявшееся литературное направление	301
17. К биографии В.Д. Гарднера	304
18. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке»	311
19. О зауми у Мандельштама	318
20. Этюд об ахматовском житнетворчестве	323
21. О начале «Петербургских зим»	332
22. Pro domo sua	336
1. «Цветник Ор»	336
2. Таинства Православной церкви	339
3. Почему люди лучше ангелов?	341

II

Бардовская песня глазами литературоведа

Между фольклором и искусством: самодеятельная песня	347
К истории первой книги Александра Галича	359
Приложение	373
Чужой мир и свое слово	382
Булат Окуджава и массовая культура	399
Так ли просты стихи Окуджавы?	411
Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде	426

III

Ерофеев, Бродский, Кибиров

«Москва—Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст	443
О двух «рождественских стихотворениях» И. Бродского	478
«Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова	486
Из комментария к тексту Кибирова	509
Примечания	517
Указатель имен	607

Богомолов Н.А.

ОТ ПУШКИНА ДО КИБИРОВА

Статьи о русской литературе,
преимущественно о поэзии

Редактор

В. Гаспаров

Дизайн серии

Н. Пескова

Дизайнер обложки

Т. Шантар

Корректор

Л. Морозова

Компьютерная верстка

С. Пчелинцев

Налоговая льгота —

общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2;

953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: real@nlo.magazine.ru

Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60х90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 39. Заказ № 794

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ОАО «Чебоксарская типография № 1»

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15