РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 2 Историко-литературный журнал 2010

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Н. Ю. Грякалова. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова) 3

Д. В. Токарев. Озарения Безобразова (Б. Поплавский и А. Рембо) 15

Н. Ф. Буданова. К спорам о втором издании Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского 32

ФЕДОР СОЛОГУБ: ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ, ТВОРЧЕСТВА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Леа Пильд (*Эстония*). Поэзия Фета как тема в структуре сборника Ф. Сологуба «Пламенный круг» 41

Джейсон Меррилл (*США*). «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба — диалог с Анненским? 48

Е. Р. Обатнина. Реалистический подтекст символической пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» 54

А. В. Сысоева. История прижизненных изданий романа Ф. Сологуба «Творимая легенда» 61

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. С. МЕЙЛАХА

[Выступления С. А. Фомичева, Р. В. Иезуитовой и М. Б. Мейлаха на заседании Отдела пушкиноведения 13 июля 2009 года] 69

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Е. В. Казарцев. Ода М. В. Ломоносова «На день тезоименитства... Петра Феодоровича...» в контексте проблемы источников русской силлабо-тоники 82

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

С. Л. Фокин. «Нет, он не варвар, не больной...». Поль Клодель о Достоевском . . . 90
Русские Modernen — Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) (вступительная статья и комментарии М. М. Павловой и Стенли Рабиновича (*США*); подготовка текста М. М. Павловой и К. В. Яковлевой) . . 100
Приложение. Зинаида Гиппиус. Письма к Любови Гуревич (публикация М. М. Павловой) . . . 125
О. С. Лалетина. Жанровая специфика баллад И. С. Рукавишникова . . . 128
«Я хочу жизни — много, много...». Дневник О. Ф. Берггольц 1928—1930 годов (к юбилею О. Ф. Берггольц) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Н. А. Прозоровой) . . . 135
Ю. Е. Галанина. Балетные сценарии Л. Д. Блок . . . 178
Л. Д. Блок. ⟨Балет из жизни кореутов⟩. Тема для балета. Марья Моревна. Песня про купца Калашникова (По Лермонтову) (публикация Ю. Е. Галаниной) . . . 184
Агата Кшихилькевич (*ЮАР*). Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенского «Бал манекенов» . . . 198
Переписка А. В. и М. В. Туфановых: 1920—1940-е годы. Часть 3. Ссылка в Орел (сентябрь 1933—июль 1934) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова) (Продолжение) . . . 206
М. Д. Андрианова. О некоторых аспектах интертекстуальности в романе А. Битова «Улетающий Монахов» . . . 237

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Д. Кочеткова. Становление личности русского дворянина XVIII века . . . 248
Е. М. Таборисская. Итоги архивных разысканий . . . 252
Л. Л. Ермакова. Дионисийская концепция Вяч. Иванова . . . 256

ХРОНИКА

Т. Б. Карбасова, И. В. Федорова. Выездное заседание Отдела древнерусской литературы в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике . . . 259
Т. Г. Иванова. Четвертые Философовские чтения . . . 264
А. В. Светлова. IV Международная конференция «Федор Сологуб: вопросы биографии, творчества, интерпретации» . . . 266
К. С. Корконосенко. Конкурс начинающих переводчиков 2009 года . . . 270

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор *В. Е. БАГНО*

Редакционная коллегия:

Е. В. АНИСИМОВ, Д. М. БУЛАНИН, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ, И. Ф. ДАНИЛОВА* (отв. секретарь редакции), *Н. Н. КАЗАНСКИЙ, В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, Н. Д. КОЧЕТКОВА, А. В. ЛАВРОВ, А. М. МОЛДОВАН, С. И. НИКОЛАЕВ, Ю. М. ПРОЗОРОВ, Н. Н. СКАТОВ, А. Л. ТОПОРКОВ, С. А. ФОМИЧЕВ, Т. С. ЦАРЬКОВА*

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.
Телефон/факс (812) 328-16-01
e-mail: rusliter@mail.ru

Санкт-Петербург
Издательство «Наука»

© Российская академия наук, 2010 г.
© Редколлегия журнала «Русская литература» (составитель), 2010 г.

© *Н. Ю. ГРЯКАЛОВА*

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ И СМЫСЛ: ЗАМЕТКИ О ЧЕХОВСКИХ ЭКФРАСИСАХ*

(К ЮБИЛЕЮ А. П. ЧЕХОВА)

Современное состояние культуры с ее тотальным производством образов сместило исследовательские интересы представителей гуманитарных наук в сферу изучения визуальности. Новая эпистемологическая ситуация получила название «иконического поворота» («iconic turn») в гуманитарных науках.[1] В области филологии это проявилось, в частности, в возврате к исследованиям интермедиальности, а также в специфическом внимании к «средствам иконической риторики» (термин Ю. М. Лотмана), а именно: к эмблемам, аллегориям, экфразам. То есть к тем «фигурам», где слово и изображение (или речь и взгляд) вступают в непосредственный контакт, создавая новый эстетический режим распределения чувственного.[2]

В последние годы в данную парадигму исследований оказалось вовлечено и творчество А. П. Чехова. Это закономерно: репутацию «мастера словесной живописи» он приобрел сразу же после появления таких «пейзажных панорам», как «Степь», «Счастье», да и в автореферентных высказываниях, как и в «автометаописаниях», неоднократно обращался к живописным аналогиям («картины», «вид», «панорама» и т. д.), часто сопровождая «словесный пейзаж» (и не только в жанровых вещах, но и в эпистолярии) соответствующими идиомами: «Картина такая, что вовеки веков не забудешь...», «...хоть картину рисуй» и проч. Звучит у Чехова и сожаление об отсутствии у него таланта художника — способности к передаче богатства зрительных впечатлений (от обилия которых, он, как известно, «страдал»[3]) с помощью кисти и красок. Путешествуя по Кавказу летом 1888 года, молодой писатель сообщал родным в свойственной ему иронической манере говорить о серьез-

* Статья написана по плану исследовательской программы Университета Кёнхи (Республика Корея).

[1] См., например: Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by P. Wagner. (European Cultures. Studies in Literature and Art. Vol. 6). Berlin; New York, 1996; Iconic Turn. Die neüe Macht der Bilder / Hg. von Ch. Maar, H. Burda. Köln, 2004; Ikonologie des Performativen / Hg. von Ch. Wulf, J. Zirfas. München, 2005.

[2] Экфрасис (экфраза) — прием словесного описания реально существующего или воображаемого произведения искусства. Мы не даем здесь различных определений экфрасиса, а также обширной литературы вопроса, лишь отсылаем к нескольким специальным сборникам, снабженным обстоятельной библиографией на разных языках: Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002; Studia Russica. Будапешт, 2004. Т. XXI (спец. номер, посвященный теме «Литература и визуальность»); Искусство versus литература: Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX веков / Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. М., 2006. См. также классическую работу Р. Барта «Эффект реальности» (*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392—400) и хронику Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» в ИРЛИ РАН (Русская литература. 2009. № 1. С. 284—293).

[3] Ср. в «Воспоминаниях о Чехове» В. А. Поссе: «Чехов говорил мне, что страдает от наплыва сюжетов, порождаемых впечатлениями зрительными и слуховыми» (http://www.my-chekhov.ru/memuars/posse.shtml).

ном: «Из каждого кустика, со всех теней и полутеней на горах, с моря и с неба глядят тысячи сюжетов. Подлец я за то, что не умею рисовать».[4]

Критиками чеховские описания также нередко оценивались с помощью метафор из области визуальных искусств. Причем спектр ассоциаций отражал развитие самого художественного дискурса, по мере продвижения к эпохе fin de siècle все более чутко реагирующего на усиливающуюся интерференцию между визуальными и словесными художественными практиками.[5] Поэтому на диахроническом срезе можно найти и следы пиетета «старших реалистов» перед умением писателя воссоздавать по отдельным деталям «картины жизни» (чувство «пластичности, где в нескольких строчках является полная картина»[6]) и их же растерянности перед новой поэтикой фрагмента («...рама велика для картины, величина холста непропорциональна сюжету»,[7] «...ваш рассказ (повесть «Степь». — *Н. Г.*) произвел на меня впечатление большого полотна, зарисованного маленькими картинками»[8]); присутствует здесь и мнение профессионального художника, создателя русского импрессионистического пейзажа («...я внимательно прочел еще раз твои „Пестрые рассказы" и „В сумерках", и ты поразил меня как пейзажист. Я не говорю о массе очень интересных мыслей, но пейзажи в них — это верх совершенства, например, в рассказе „Счастье" картины степи, курганов, овец поразительны»[9]). Эстетическая критика отметится трепетным касанием к «истинно-художественным созданиям», которые определит как «наброски углем, где отчетливые контуры выступают на дымно-сером поле»,[10] а их суггестивный эффект сравнит с визионерским опытом: «Он иногда ⟨...⟩ бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации».[11]

Визуальные метафоры — locus communis «чеховианы» рубежа веков на фоне становления великих герменевтических практик современности, делавшей первые попытки интерпретации чеховской поэтики с ее эффектами света и тени, светофании, внезапного «прозрения» героя и визуализации через деталь того, что незримо и что в скором времени получит название «бессознательного». Семантические ресурсы чеховской визуальной поэтики в зависимости от исходных установок оценивались либо в парадигме позитивистского знания — как *освещение* неизвестных сторон действительности и *выявление* внутренней психической жизни,[12] либо в перспективе символистского «сверхзрения», где «чеховский глаз» наделялся способностью проникновения *за видимую оболочку* явлений.[13] Не в последнюю очередь имен-

[4] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 310. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[5] См.: *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998.

[6] Д. В. Григорович — Чехову // Переписка А. П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 276 (письмо от 25 марта 1886 года).

[7] Там же. С. 293 (письмо от 8 октября 1888 года, речь идет о повести «Степь»).

[8] Письмо П. Н. Островского к А. П. Чехову от 4 марта 1888 года // *Чехов А. П.* Степь. История одной поездки. М., 1995. С. 146 (Сер. «Лит. памятники»).

[9] И. И. Левитан — Чехову // Переписка А. П. Чехова. Т. 1. С. 173 (июнь 1891 года).

[10] *Волынский А.* Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900. С. 334.

[11] *Мережковский Д.* Старый вопрос по поводу нового таланта // А. П. Чехов: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914). Антология / Под общ. ред. И. Н. Сухих. СПб., 2002. С. 59.

[12] См., например: *Овсянико-Куликовский Д.* Наши писатели. (Литературно-критические очерки и характеристики). I. А. П. Чехов // Журнал для всех. 1899. № 2, 3.

[13] Ср.: «Глаз Чехова устроен так, что он всегда и во всем видит это *невидимое обыкновенное* и вместе с тем видит *необычайность обыкновенного*» (*Мережковский Д.* Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 14); «Чехов ⟨...⟩ исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что этот образ в сущности сквозной» (*Белый Андрей.* Арабески. М., 1911. С. 396, ср. С. 397, 401, 403).

но эти семантические ресурсы чеховской поэтики, открывавшиеся новым поколениям, дали основание Андрею Белому поставить вопрос о важности определения «теоретического места» писателя «в конфигурации современных литературных школ»[14] — вопрос, адекватного ответа на который все еще нет. Однако с перенесением акцентов на визуальные компоненты образа и углублением понимания корреляций между режимами видеть/говорить, т. е. признанием семантической важности не только нарративной парадигмы («кто говорит»), но и фокализации («кто видит» и «что́ видит»), оказывается возможным обнаружить те валентности художественного текста, которые до сих пор оставались без должной актуализации.

Чеховские описания («словесные пейзажи», портрет, интерьер) имеют давнюю традицию изучения. Если первоначальные исследовательские импульсы были направлены на соотнесение живописного компонента чеховского творчества с импрессионизмом — прежде всего с левитановским пейзажем, хотя не только с ним,[15] то постепенно эта позиция стала подвергаться сомнению в пользу «жанра».[16] Но и в том, и в другом случае речь шла об установлении тематических и стилевых корреляций между разными видами искусства — словесным и изобразительным. Позволим в этой связи одно существенное замечание. Никто из сторонников ни той ни другой точки зрения не обратил внимания на тот факт, что Чехов достаточно рано предпринимает реформаторский и весьма своевременный ход: он помещает жанровую «картину» в пейзаж, более того — выносит ее на пленэр («Казак», «Свирель», «Счастье», «Художество» и многие другие), т. е. буквально идет в ногу с новейшими художественными тенденциями.[17] Ведь, как замечает Д. В. Сарабьянов, «слияние пейзажа и жанра происходило в условиях овладения пленэром и таило в себе признаки будущего импрессионизма, к которому неминуемо — через разные стилевые направления — шла европейская живопись»[18] и, с определенным запозданием, русская.

Что же касается собственно визуальной образности (иконического знака и, в частности, экфрасиса), то обращение к ней может быть обозначено лишь несколькими примерами, причем без спецификации экфрасиса. С. Сендерович обратил внимание на профанирующую функцию сакрального знака — иконы, которая уравнивается в массовом сознании с популярной литографированной продукцией, что и было зафиксировано писателем как в описании интерьера («На пути»), так и в анекдотической сюжетной ситуации

---

[14] Там же. С. 395.

[15] *Senderovich S.* Chekhov and Impressionism: An Attempt at a Systematic Approach to the Problem // Chekhov's Art of Writing: Collection of Critical Essays / Ed. by P. Debreczeny and T. Eekman. Columbus, Ohio: Slavica, 1977. P. 134—152; *Clarke Ch. C.* Aspects of Impressionism in Chekhov's Prose // Ibid. P. 123—133; *Debreczeny P.* Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard» // Russian Narrative and Visual Art / Ed. by R. Anderson and P. Debreczeny. Univ. Press of Florida, 1994. P. 101—123; *Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1993; *Силантьева В. И.* Импрессионизм как фактор переходности в искусстве рубежа XIX—XX вв. (литература и живопись) // Слов'янський збірник. Одеса, 1997. Вип. IV. С. 45—60.

[16] См., например: *Eekman T.* Chekhov — Am Impressionist? // Russian Literature. 1984. Vol. 15; *Durkin A. R.* Čechov's Art in Čechov's «Art» // Anton P. Čechov — Philosophische und Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des zweiten internationalen Čechov-Symposium. Badenweiler, 20—24 Oktober 1994 / Hg. von V. B. Kataev, R. D. Kluge, R. Noheil. München, 1997; *Грачева И.* А. П. Чехов и И. М. Прянишников // Вопросы литературы. 2001. № 1.

[17] Ср. характерный пассаж в рассказе «Попрыгунья»: «...она [Ольга Ивановна] вспоминала разговоры своих знакомых о том, что Рябовский готовит к выставке нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, отчего все, кто бывает в его мастерской, приходят в восторг...» (8, 22).

[18] *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти // http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/1_4.html.

(«Неудача»).[19] Однако исследователь, к сожалению, ограничил анализ рамками «мифа о Георгии Победоносце». А. Д. Степанов, анализируя чеховскую поэтику в коммуникативном аспекте, развил мысль о старении/стирании иконических знаков как примет культурной памяти в произведениях писателя.[20] Заслуживает внимания интерпретационный ход И. Е. Лощилова: опираясь на существующие работы по семиотике и эмблематике натюрморта (Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Звездиной), он рассматривает иконическую образность «Вишневого сада» в смысловой перспективе аллегорического натюрморта, варьирующего тему «суеты сует» («vanitas vanitatum»),[21] которую, заметим, писатель всегда личностно воспринимал. И наконец, чеховский экфрасис как таковой был выделен в самостоятельный предмет изучения Т. А. Шеховцовой[22] и, совершенно независимо, автором настоящей статьи.[23]

Однако с чеховскими экфрасисами дело обстоит не так просто, как может показаться на первый взгляд. При всем том, что Чехов, как аналитик современной жизни в ее многообразных репрезентациях, с молодых лет вовлеченный в производство популярной имажерии (сотрудничество вместе с братьями — литератором и художником — в юмористических иллюстрированных журналах), естественным образом останавливает свой взгляд на артефактах и вовлекает их в процесс дискурсивной обработки, он явно не испытывает пристрастия к экфрасису как специфическому типу описания. И это понятно: реализм в своем стремлении к изображению «жизни, какова она есть на самом деле», и свободой в выборе жанра порывает с риторической традицией, тем более интересно ее присутствие здесь в виде «осколков» или даже «минус-приема». Многочисленные чеховские описания внутреннего пространства (интерьера) монастырских гостиниц, трактиров, постоялых дворов, изб, купеческих, мещанских и среднеинтеллигентских домов не обходятся без лаконичных экфраз или хотя бы указаний на визуальный объект. Взгляд писателя-реалиста, «зоркого наблюдателя», — качество, которое целенаправленно развивал в себе Чехов в соответствии с общей направленностью эпохи «объективного знания»,[24] — фиксировал действительность в мельчайших подробностях. Свое место занимала здесь и массовая изобразительная продукция как характерная часть предметного окружения современного человека, организующая его частное, интимное пространство. Каталог ее достаточно разнообразен и варьируется в зависимости от социального статуса и вкусов хозяев: дешевые литографированные портреты деятелей недавней и более отдаленной политической истории (граф Воронцов, генерал Скобелев, князь болгарский Баттенберг, персидский шах Насер-аль-Эддин), изображения святых (так называемая «печатная икона»),

[19] *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994.

[20] *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005 (2.2. Чеховская «семиотика»: старение/стирание знака).

[21] *Лощилов И. Е.* О *звуке лопнувшей струны* в свете эстетики Vanitas // Studia Litteraria Polono-Slavica. T. 7: Portret — Akt — Martva natura. Polska Akademia Nauk. Institut Slawistyki, Slawistyczny Osrodek Wydawniczy. Warszawa, 2002. S. 393—401.

[22] *Шеховцова Т. А.* Чеховский экфрасис: мир в отсутствие цвета // Мир Чехова: звук, запах, цвет. Чеховские чтения в Ялте. Симферополь, 2008. Вып. 12. В аспекте визуальной поэтики Чехова представляет интерес и ряд других статей сборника.

[23] Краткое резюме доклада «Чеховские экфрасисы», сделанного на Международной научной конференции «Образ Чехова и чеховской России в современном мире» (К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова) в ИРЛИ РАН, см.: Русская литература. 2009. № 2. С. 248.

[24] Ср. слова писателя в передаче И. А. Бунина: «Писателю надо непременно в себе выработать зоркого, неугомонного наблюдателя... Настолько, понимаете, выработать, чтоб это вошло прямо в привычку... сделалось как бы второй натурой» (*Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 191—192).

лубок и картины «для народа» духовно-назидательного содержания, религиозная аллегорическая картина, портретная живопись, пейзаж и даже «ню». Как правило, по отношению к подобного рода иконической образности автор выстраивает позицию иронической дистанции, а в ряде случаев вообще отказывает ей в семиозисе, что, заметим, не лишает ее ценности как «эффекта реальности», с одной стороны, и функциональной роли в повествовании — с другой. Приведем соответствующие фрагменты из повести «Степь» (1888) и рассказа «На пути» (1886).

1. Постоялый двор Мойсея Мойсеича: «Комната казалась мрачной. Стены были серы, потолок и карнизы закопчены, на полу тянулись щели и зияли дыры непонятного происхождения ⟨...⟩ и казалось, если бы в комнате повесили десяток ламп, то она не перестала бы быть темной. Ни на стенах, ни на окнах не было ничего похожего на украшения. Впрочем, на одной стене в серой деревянной раме висели какие-то правила с двуглавым орлом, а на другой, в такой же раме, какая-то гравюра с надписью: „Равнодушие человеков". К чему человеки были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами» (7, 32).

2. Трактир, комната для «проезжающих»: «...в углу, над столом, кладя красное пятно на образ Георгия Победоносца, теплилась лампадка. Соблюдая самую строгую и осторожную постепенность в переходе от божественного к светскому, от образа, по обе стороны угла, тянулся ряд лубочных картин. При тусклом свете огарка и красной лампадки картины представляли из себя одну сплошную полосу, покрытую черными кляксами; когда же изразцовая печка, желая петь в один голос с погодой, с воем вдыхала в себя воздух, а поленья, точно очнувшись, вспыхивали ярким пламенем и сердито ворчали, тогда на бревенчатых стенах начинали прыгать румяные пятна, и можно было видеть, как над головой спавшего мужчины вырастали то старец Серафим, то шах Наср-Эддин, то жирный коричневый младенец, таращивший глаза и шептавшей что-то на ухо девице с необыкновенно тупым и равнодушным лицом...» (5, 462—463).

В конце второго из приведенных описаний мы действительно имеем дело с экфрасисом религиозного изображения (но отнюдь не с «религиозным экфрасисом»!),[25] десакрализованного в результате многократного тиражирования, и экфраза приобретает пародийно-профанирующий характер — ведь введенный в текст визуальный объект, скорее всего, печатная икона Владимирской Божьей матери, относящаяся к иконописному типу «Умиление». Сам факт присутствия экфразы в фикциональном тексте с необходимостью ставит вопрос о связи экфрасиса и диегезиса (вымышленной реальности): «Экфрасис как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфрасис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое».[26] А следовательно, и о способах описания персонажа: по отношению к нему в рассказе «На пути» повествователь занимает сочувствующе-ироническую дистанцию. Эклектичный «иконостас» становится визуальной аллегорией духов-

[25] О понятии «религиозного экфрасиса» см. в содержательной статье Н. Е. Меднис: *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58—67. См. также полемическую реплику против интерпретации фигуры экфрасиса в русской литературе как маркера сакрального содержания/переживания: *Sherbinin J. de.* Iconography of Mother of God in «Mužiki» // Anton P. Čechov — Philosophische und Dimensionen im Leben und im Werk. S. 405—412.

[26] *Шатин Ю. В.* Ожившие картины: Экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 220.

ных исканий неприкаянного, мятущегося героя, а также визуальной репрезентацией рассуждений Лихарева о русском характере. Ср.: «Русская жизнь представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое. ⟨...⟩ В свое время был я славянофилом ⟨...⟩ и украйнофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества...» (5, 468, 470).

Справедливость данного наблюдения подтверждается сравнением с сугубо авторским описанием, каковое мы находим в путевых очерках «Из Сибири» (1890), во многих фактических деталях совпадающим с рассказом «На пути», однако осложненном дополнительной экфразой, а также рассуждениями о «народной эстетике», функционировании народного искусства и его экономике.

«Часов в пять утра, после морозной ночи и утомительной езды, я сижу в избе вольного ямщика, в горнице, и пью чай. Горница — это светлая, просторная комната, с обстановкой, о какой нашему курскому или московскому мужику можно только мечтать. ⟨...⟩ От образа в углу тянутся по обе стороны лубочные картины; тут портрет государя, непременно в нескольких экземплярах, Георгий Победоносец, „Европейские государи", среди которых очутился почему-то и шах персидский, затем изображения святых с латинскими и немецкими подписями, поясной портрет Баттенберга, Скобелева, опять святые... На украшение стен идут и конфектные бумажки, и водочные ярлыки, и этикеты из-под папирос, и эта бедность совсем не вяжется с солидной постелью и крашеными полами. Но что делать? Спрос на художество здесь большой, но бог не дает художников. Посмотрите на дверь, на которой нарисовано дерево с синими и красными цветами и с какими-то птицами, похожими больше на рыб, чем на птиц; дерево это растет из вазы, и по этой вазе видно, что рисовал его европеец, т. е. ссыльный; ссыльный же малевал и круг на потолке и узоры на печке. Немудрая живопись, но здешнему крестьянину и она не под силу. Девять месяцев не снимает он рукавиц и не распрямляет пальцев; то мороз в сорок градусов, то луга на двадцать верст затопило, а придет короткое лето спина болит от работы и тянутся жилы. Когда уж тут рисовать? Оттого, что круглый год ведет он жестокую борьбу с природой, он не живописец, не музыкант, не певец. По деревне вы редко услышите гармонику и не ждите, чтоб ямщик затянул песню» (14—15, 14—15).

В этом объективном этнографическом описании каталогизирована народная визуальная культура конца XIX века. Авторская позиция объективного наблюдателя здесь выражена вполне, как и отношение к суррогатам искусства, исключающее, однако, какие бы то ни было профанирующие интонации. Обращает на себя внимание экфрасис, предметом описания которого является «примитив», сочетающий изобразительные элементы народного прикладного искусства и массового декора. Странно было бы ожидать от Чехова восхищения красочностью лубка или живописными «примитивами», а также «чтения» иконы — их время еще не пришло: как эстетические феномены они будут осознаны лишь к началу 1910-х годов, когда русский авангард обратится к хроматизму и плоскостному изображению лубочных картин, вывески, примитива, откроет для себя живопись Ферапонтова монастыря, а «обратная перспектива» русской иконы станет достоянием их живописной практики.[27] Современный исследователь следующим образом

[27] Первая выставка лубочной картинки прошла в сентябре—октябре 1891 года в здании Императорского Вольного экономического общества, где был представлен лубок из собраний Д. А. Ровинского, П. П. Потоцкого, П. А. Шляпкина, И. А. Голышева, И. Д. Сытина, М. Т. Со-

оценивает эволюцию народной визуальной культуры и интереса к ней: «Пройдя в середине XIX в. пик своей популярности, лубочная картинка постепенно вытесняется тиражной полиграфической продукцией. Уходят скабрезность и цинизм, изображения чудесных и необычных явлений. ⟨...⟩ С 1910-х гг. классический народный лубок становится объектом интереса лишь для этнографов и профессиональных художников. Именно в это время искусство примитива проходит процесс постижения его специфической эстетической ценности, и именно тогда лубок на короткий период снова обретает вторую жизнь (рубеж XIX—XX вв. — возникновение «эстетического» примитива), на этот раз в качестве одного из языков профессионального искусства».[28] В 1913 году М. Ф. Ларионов организовывает выставку иконописных подлинников и лубков и издает ее каталог.[29] Однако процесс эстетического открытия иконы (начало XX века) сопровождался и ее десакрализацией: она изымается из сакрального пространства и помещается в пространство светское, превращаясь в музейный экспонат. Чехов же зафиксировал то состояние массового религиозного сознания, которое допускало профанное сочетание в домашнем иконостасе образóв (икон), лубка, светских картинок, достаточно определенно выразив свой скепсис и иронию по отношению к подобной эклектике, граничащей с кичем. Знаки популярной иконографии стали свидетельством угасания религиозного пафоса и смешения границ профанного и сакрального.

Именно на пересечении профанного и сакрального как определяющей доминанты современности раскрывает свою метарефлексивную природу экфрасис аллегорической картины «Размышление о смерти» в очерке «Перекати-поле» (1887). Здесь мы имеем дело с приемом двойной фокализации — наложением точек зрения повествователя, который занимает по отношению к аллегорическому изображению позицию демонстративной объективности, и персонажа — уроженца Могилевской губернии, еврея, недавно принявшего православие, встреча с которым «на пути» — в монастырской гостинице — образует сюжетную основу очерка. Постоянное смещение перспективы, будь то пространство ландшафта, интерьера или интерсубъективности, — доминирующий принцип построения текста, что мотивировано как самим жанром «путевого наброска», так и фигурой его «протагониста» — объекта авторского описания и имплицитной рефлексии.

«Отпирая у своей двери висячий замочек, я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину, висевшую у самого косяка на уровне моего лица. Эта картина с заглавием „Размышление о смерти" изображала коленопреклоненного монаха, который глядел в гроб и на лежавший в нем скелет; за спиной монаха стоял другой скелет, покрупнее и с косою.

ловьева и др. В это время лубок находится исключительно в сфере интересов этнографов и коллекционеров-любителей. Ранний же «примитив» вообще долгое время рассматривался как «прихоть чудаков или ненужный хлам» (*Богемская К.* Понять примитив... // Примитив в искусстве. Грани проблемы: Сб. ст. / Под ред. К. Богемской. М., 1992. С. 5; см. также: *Лебедев А.* Типология примитива (Россия XVIII—XIX веков): Постановка проблемы // Там же. С. 38—50). Характерно, что в интерьер жилища героини рассказа «Попрыгунья» (1891) автор помещает лубочные картинки как знак модного поветрия в среде художественной интеллигенции: «В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе» (8, 9). Во время работы над повестью «Дуэль» Чехов в письме из Вены просил родных купить и прислать ему лубочное изображение св. Варлаама («святой Варлаам изображен едущим на санях» — эпизод, бывший в первоначальном варианте повести).

[28] *Юрков С. Е.* Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX в.). СПб., 2003. С. 180 (глава «От лубка к „Бубновому валету": гротеск и антиповедение в культуре „примитива"»).

[29] Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. [Каталог]. М., 1913.

— Кости такие не бывают, — сказал мой сожитель, указывая на то место скелета, где должен быть таз. — Вообще, знаете ли, духовная пища, которую подают народу, не первого сорта, — добавил он и испустил носом протяжный, очень печальный вздох, который должен был показать мне, что я имею дело с человеком, знающим толк в духовной пище.

Пока я искал спички и зажигал свечу, он еще раз вздохнул и сказал:

— В Харькове я несколько раз бывал в анатомическом театре и видел кости. Был даже в мертвецкой» (6, 255).

Экфрасис в данном случае принципиально неизобразителен, он сведен до «объективной» фиксации изображенного на полотне в авторском повествовании и до натуралистического комментария в реплике неофита. Религиозно-аллегорический смысл изображения, который дискурсивно связан как с «аскетическими опытами» Святителя Игнатия (Брянчанинова), в частности с его «Размышлением о смерти» (одноименным упоминаемой картине),[30] так и с исихастской традицией, где «размышление о смерти» входит в шесть святых помыслов (о Боге, распятии Христа, смерти, Страшном суде, аде и вечной жизни), оказывается вне поля восприятия созерцающих субъектов. Он либо элиминируется объективизмом автора-повествователя, не скрывающего принудительности для себя религиозно-аллегорического языка живописи («...я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину»), по всей видимости, невысокого уровня, либо предельно натурализируется персонажем. И хотя реплика последнего по поводу низкого качества предлагаемой в монастыре «духовной пищи» вызывает неприятие повествователя почти на физиологическом уровне, о чем свидетельствует сам порядок дискурса — соседство критических рассуждений о пище духовной с воспоминаниями о посещении прозекторской, тем не менее обе позиции парадоксально сближаются, будучи проявлениями секулярного и эклектичного сознания людей модернизирующегося общества.

Как правило, чеховские экфрасисы или экфрастические парафразы даны в нарративной перспективе персонажа и окрашены его мироощущением, переживанием или настроением. То есть мы опять наблюдаем сращение экфрасиса и диегезиса. Так, в рассказе «Случай из практики» (1898) одна из функций экфрастических парафраз — характеристика эстетических вкусов нуворишей, хозяев дома, куда приглашен для консультации доктор Королев. Но гораздо в большей степени они характеризуют созерцающего субъекта: «Он сидел у рояля и перелистывал ноты, потом осматривал картины на стенах, портреты. На картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно... На портретах ни одного красивого, интересного лица, все широкие скулы, удивленные глаза; у Ляликова, отца Лизы, маленький лоб и самодовольное лицо, мундир мешком сидит на его большом непородистом теле, на груди медаль и знак Красного Креста. Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, неудобная, как этот мундир; полы раздражают своим блеском, раздражает люстра...» (10, 79).

Экфразы однозначно фокализованы: они в поле зрения субъекта, фрустрированного острым переживанием социального неравенства и испытываю-

[30] Ср.: «Едва я родился, едва я зачался, как смерть наложила на меня печать свою. „Он мой", сказала она, и немедленно приготовила на меня косу. С самого начала бытия моего она замахивается этою косою. Ежеминутно я могу сделаться жертвою смерти! Были многие промахи; но верный взмах и удар — неминуемы» (*Святитель Игнатий (Брянчанинов)*. Аскетические опыты. Размышление о смерти // Полн. собр. творений святителя Игнатия Брянчанинова: В 7 т. / Сост., общ. ред. А. Н. Стрижева. М., 2000. Т. 1. С. 353—354).

щего дискомфорт в доме владельцев фабрики. Фрустрация (от лат. frustratio — обман, тщетное ожидание) — негативное психическое состояние, обусловленное невозможностью удовлетворения тех или иных потребностей. Это состояние проявляется в переживаниях разочарования, тревоги, раздражительности, наконец, отчаянии. Раздражение — психологическая доминанта героя рассказа, что подчеркнуто повтором соответствующего глагола в процитированном фрагменте и что заставляет вспомнить определение, данное современным исследователем поэтики Чехова, — «поэтика раздражения».[31]

П. М. Бицилли в своей пионерской работе о поэтике Чехова, вышедшей в 1942 году в Софии и не потерявшей своей творческой притягательности до настоящего времени, подробно проанализировал один из визуальных мотивов в рассказе «Невеста» (1903), который условно можно обозначить «обнаженная с вазой». Он показал его функциональную роль в повествовании, не определяя его, естественно, как экфрасис, поскольку это явление, как и термин, вторично войдет в оборот литературоведения только во второй половине XX века.[32] Данный визуальный мотив, который автор относит к категории «повторяющихся образов-символов» (лейтмотивов), маркирует кульминационные моменты повествования как на уровне морфологии сюжета, так и на уровне внутреннего ментального конфликта его (сюжета) протагониста.

1. Экспозиция и завязка — осмотр Надей квартиры накануне свадьбы и ее внезапное «прозрение»:

«...после обеда Андрей Андреич пошел с Надей на Московскую улицу, чтобы еще раз осмотреть дом, который наняли и давно уже приготовили для молодых. ⟨...⟩ В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, пюпитр для скрипки. Пахло краской. *На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.*

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского.

⟨...⟩ Андрей Андреич водил Надю по комнатам и все время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, *ее мутило от нагой дамы.* Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича или, быть может, не любила его никогда ⟨...⟩ Он держал ее за талию, говорил так ласково, скромно, так был счастлив, расхаживая по этой своей квартире; а она видела во всем одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость, и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч. И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно» (10, 210; курсив мой. — *Н. Г.*).

2. Принятие решения — бегство из провинциального города в столицу: «Прощай, город! И все ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и *нагая дама с вазой*; и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад» (10, 215; курсив мой. — *Н. Г.*).

3. Временное возвращение домой уже «другим человеком»: «...и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и *голая дама с вазой*, и

---

[31] *Толстая Е.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х—начале 1890-х годов. М., 1994.

[32] «Вторичное продумывание понятия „экфрасис" стало необходимым из-за немиметического характера модернистских и постмодернистских текстов и описываемых в них произведений искусства, а также из-за перемены понимания связей между „текстом" и „образом"» (*Swiderska M.* Экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения // Studia Russica. Будапешт, 2004. Т. XXI. С. 49).

все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство...» (10, 216; курсив мой. — *Н. Г.*).

П. М. Бицилли, прослеживая развитие мотива и те метаморфозы, которые претерпевает данный визуальный образ в сознании героини, в качестве центрального значения вслед за Чеховым и оставаясь в рамках его языковой картины мира, выделяет понятие «пошлость» («„Дама с вазой" для нее словно отождествляется с Андреем Андреичем, срастается с ним в один образ самодовольной пошлости»), что мотивируется трансформацией эпитетов «нагая» → «голая» и их атрибутивной корреляцией: изображение на картине, т. е. фикция → обыкновенная женщина.[33] На фиксации указанного значения ученый останавливается, мы же позволим себе пойти дальше в анализе представленного в рассказе визуального объекта и его дискурсивной оболочки. Тем более что этот рассказ оказался последним в жизни Чехова и в нем предельно сконцентрированы характерные приемы его писательской техники, что превращает его в своего рода энциклопедию авторской поэтики (в чем, заметим в скобках, можно усматривать свидетельство назревавшего творческого кризиса и возможной смены самой стратегии письма).

Очевидно, что образ «нагой дамы с вазой» является яркой и адекватной визуализацией подспудной психической жизни героини рассказа. Девушка с идеалами, озабоченная поисками своего места в жизни, т. е. обретением собственного социального идентитета, на бессознательном уровне ощущает, что замужество уготовит ей роль исключительно объекта мужского желания, символическим выражением которого и является картина — «нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой». «Прозрение», т. е. обретение способности видеть *сквозь* привычные предметы и явления, внезапное понимание их *иного* смысла (фигурального vs буквального), настигает героиню во время посещения приготовленной для совместной жизни квартиры и созерцания откровенного для девушки изображения, сопровождаемого оценивающей репликой Андрея Андреевича: «Чудесная картина!» То, что культура, упаковывая в оболочку метафоры, возводит в ранг возвышенного объекта и канонизирует, в том числе и путем «живописания» («обнаженная натура», «нагая дама»), вдруг в один момент, «в резком, неподкупном свете дня» предстает в своем буквальном значении («голая дама»). Смена дискурсивного регистра, фиксирующая, с одной стороны, тропологический сдвиг — утрату метафорического значения («взлет и падение метафоры», как определит аналогичные процессы современный историк и теоретик Ф. Анкерсмит), с другой — ментальный — утрату иллюзий и обнаружение «голой правды», является характерным для Чехова приемом. Чехов явно предпочитает те смыслообразующие складки, которые возникают при наложении буквального и фигурального значений высказывания, и те зияния, которые образуются при их разрыве. Возникает «метафорическое напряжение» (термин П. Рикера), которое маркирует эту зону смысла, и хрестоматийное «прозрение героя» в чеховском мире есть не что иное, как перераспределение константной массы смысла и появление нового значения (или возврат к буквальному). С помощью тропологического сдвига автор утверждает новый способ видеть мир и человеческий характер, а значит — свою эпоху.

Напрашивается сопоставление, не лежащее, однако, на поверхности, с рассказом «Попрыгунья» (1891), тем более для нас важным, что здесь живописный дискурс выносится на уровень метарефлексии. Пейзажист Рябов-

[33] *Бицилли П. М.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // http://www.liternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/chehovl.htm.

ский, выехавший на этюды с влюбленной в него художницей-дилетанткой, переживает фрустрацию на почве кризиса любовных отношений и утраты творческого настроения. Погода, препятствующая работе на пленэре, усиливает депрессию («Боже мой, — простонал Рябовский, — когда же наконец будет солнце? Не могу же я солнечный пейзаж продолжать без солнца!..»). Изменения в самоощущении героев, объективно еще не осознаваемые ими, — симптом «утраты иллюзий», — показаны не столько средствами психологического параллелизма, сколько путем «обнажения натуры». Начало «романа на пленэре» (ч. IV) — описание великолепия лунной июльской ночи, данное в фокусе зрения экзальтированной героини, — выдержано в духе (квази)романтического пейзажа с элементами символизма, насыщено яркими эпитетами и метафорами (бирюзовый цвет воды; черные тени на воде — не тени, а сон; колдовская вода с фантастическим блеском; бездонное небо; грустные, задумчивые берега) и выстроено таким образом, чтобы подчеркнуть иллюзионизм в восприятии мира, свойственный героям рассказа (а в речи Рябовского — и фальшь). С приходом осенних пасмурных дней русский пейзаж утрачивает живописность, а язык описания — пышность эпитетов.

«Второго сентября день был теплый и тихий, но пасмурный. Рано утром на Волге бродил легкий туман, а после девяти часов стал накрапывать дождь. И не было никакой надежды, что небо прояснится. ⟨...⟩ Волга уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид. Все, все напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени. И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: „Голая! голая!" Рябовский слушал их каркань и думал о том, что он уже выдохся и потерял талант, что все на этом свете условно, относительно и глупо и что не следовало бы связывать себя с этой женщиной... Одним словом, он был не в духе и хандрил» (8, 17).

Изобразительный ракурс повествования целенаправленно смещается к «жанру», что отнюдь не свидетельствует о дискурсивном авторском присутствии именно в этой точке. Подчеркнуто грубая натуралистическая фактурность работает здесь по принципу раздражителя — на этом фоне к героине приходит «тоска по цивилизации», а ее отказ от прежних «художественных идеалов» мотивирован бытовым и психологическим дискомфортом: «В избу вошла баба и стала не спеша топить печь, чтобы готовить обед. Запахло гарью, и воздух посинел от дыма. ⟨...⟩ А дешевые часы на стенке: тик-тик-тик... Озябшие мухи столпились в переднем углу около образов и жужжат, и слышно, как под лавками в толстых папках возятся прусаки... ⟨...⟩ И грязная баба с перетянутым животом, и щи, которые стал жадно есть Рябовский, и изба, и вся эта жизнь, которую вначале она так любила за простоту и художественный беспорядок, показались ей теперь ужасными» (8, 18).[34]

Было бы ошибкой однозначно определить авторскую позицию предпочтением, отдаваемым «правде жизни» перед теми представлениями о ней, ко-

[34] Ср. в этой связи наблюдение П. М. Бицилли: «Эта притягивающая к себе *жизненность* его [Чехова] произведений состоит в том, что в них ничто не „излагается", не „объясняется", а *показывается*. „Психическое" никогда не обособливается от „физического"; эмоции, испытываемые персонажами, конкретизируются, будучи показаны вместе с их ассоциациями, относящимися к области чувственных восприятий, чаще просто путем *намеков*, т. е. указаний на эти ассоциации...» (*Бицилли П. М.* Указ. соч.). Первая часть цитируемого фрагмента отмечена заимствованием (или бессознательным цитированием) из статьи Андрея Белого. Ср.: «...Чехов ничего не объяснял: *смотрел* и *видел*» (*Белый Андрей*. Луг зеленый. М., 1909. С. 128).

торые навязаны мнениями, стереотипами, модой, в том числе и существующими канонами «живописности» и «изобразительности». История продолжается, а ее развязку предопределяет выполненный художницей очередной этюд, на этот раз nature morte (ч. VII). Отвергнутый бывшим поклонником ее талантов, он, безусловно, является метафорой угасшего чувства. Но не только. Nature morte Ольги Ивановны Дымовой символизирует троп как таковой, поскольку фиктивный артефакт никак не представлен в тексте — его описание демонстративно отсутствует, и это отсутствие тем более значимо, что оно семиотизировано: вместо экфрасиса — знаки «зияния», «пустоты», выражающие растерянность, замешательство персонажа, уличенного в измене (« — Nature morte... первый сорт, — бормотал он, подбирая рифму, — курорт... черт... порт...»). Фигуральное значение тропа в скором времени превратится в буквальное («мертвая природа»): в финале рассказа героиню ожидает встреча не с фиктивными данностями искусства, а с реальностью смерти близкого человека. Этот nature morte опять всплывет как фикция, но уже во сне, в забытьи, в соседстве с комнатой умирающего Дымова, талантливого ученого, врача, специалиста по *общей патологии*, которого она, находясь в плену представлений о «высоком» и «великом», не смогла оценить по достоинству.

Nature morte оказывается знаком с двойной референцией: он отсылает одновременно и к художественному дискурсу («искусству»), и к естественно-научному («жизни»), носители которого конфликтно противопоставлены в созданном писателем фикциональном мире. Как со- и противопоставлены несколько изобразительно-дискурсивных перспектив: натуралистическая (описание деревенского жилища, умирающего Дымова); импрессионистическая (ср., например, экфразу в речи Ольги Ивановны: «Представь, после обедни венчанье, потом из церкви все пешком до квартиры невесты... понимаешь, роща, пение птиц, солнечные пятна на траве и все мы разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов»); квазиромантическая (речь влюбленного Рябовского); «объективное» повествование, допускающее «соскальзывание в фантазматичность» (Р. Барт) при сохранении объективной же мотивировки (забытье и полубред Ольги Ивановны). Фикциональное пространство оказывается пронизанным художественным многоголосием эпохи. А сам автор (Чехов) при всей своей убежденности в «приоритете жизни перед искусством» утверждает трансгрессивную сущность литературы — ее выход за пределы простого воспроизведения действительности и признание «истины вымысла».

Мы не ставим себе задачи в рамках одной статьи рассмотреть все случаи чеховских экфрасисов (квазиэкфрасисов), и даже экфрасис в повести «Три года» мы оставляем за пределами данного анализа. Свою задачу мы видели в том, чтобы обозначить визуально маркированные зоны, которые, несмотря на кажущуюся акоммуникативность, «стертость» иконического знака, выступают носителями актуальных и потенциальных смыслов. Намеченный нами аспект изучения визуальной поэтики Чехова открывает новые возможности, поскольку *обнаруживает отсутствующее*.[35] Не этим ли занимается и сама литература?

[35] Мы перефразируем здесь выражение В. Изера «заставить отсутствующее присутствовать» (*Изер В.* К антропологии художественной литературы / Пер. с англ. И. Пешкова // Новое литературное обозрение. 2008. № 94).

© *Д. В. ТОКАРЕВ*

ОЗАРЕНИЯ БЕЗОБРАЗОВА (Б. ПОПЛАВСКИЙ И А. РЕМБО)

Специалисты по творчеству Поплавского не смогли прийти к общему мнению по поводу того, какое место в структуре романа «Аполлон Безобразов» (1926—1932) занимает так называемый «Дневник Аполлона Безобразова», посвященный Дине[1] и Николаю Татищевым. Вадим Крейд и Игорь Савельев, а также Луи Аллен опубликовали «Дневник» в качестве приложения к роману, Елена Менегальдо и А. Н. Богословский, напротив, убеждены в том, что из той редакции романа, которую они считают последней, автор «Дневник» исключил.

При жизни Поплавского «Дневник» был напечатан в десятом номере журнала «Числа» за 1934 год, впоследствии два фрагмента из него были включены Николаем Татищевым (под названием «Учитель» и «Был страшный холод...») в сборник «Дирижабль неизвестного направления» (1965). Еще один фрагмент «Дневника» — «Дали спали. Без сандалий...» — вошел с добавлением двух строф в посмертный сборник Поплавского «Снежный час» (1936), выпущенный стараниями все того же Николая Татищева. Некоторые фрагменты были включены также в сборник «Автоматические стихи».

Несомненно, что «Дневник» представляет собой текст однородный как в стилистическом, так и в семантическом плане. Очевидно также и то, что решение исключить «Дневник» из романа, даже если оно было сделано автором, нельзя назвать удачным, поскольку ведет к «вымыванию» (по крайней мере частичному) некоторых и без того герметичных смыслов, которые могут быть адекватно интерпретированы только в том случае, если читать «Дневник» после самого романа. Но меня в данном случае интересуют не столько внутренние связи между собственно текстом романа и «Дневником», сколько стилистическая, синтаксическая и лексическая зависимость последнего от «Озарений»[2] Артюра Рембо.

«Дневник Аполлона Безобразова» открывается следующим стихотворением в прозе: «Кто твой учитель пения... Тот, кто вращается по эллипсису. Где ты его увидел... На границе вечных снегов. Почему ты его не разбудишь... Потому что он бы умер. Почему ты о нем не плачешь... Потому что

---

[1] Дина Шрайбман (1906—1940) — возлюбленная Поплавского, затем жена Татищева.

[2] Датировка «Озарений» представляет собой настоящую текстологическую проблему; в настоящее время доминирует точка зрения, в соответствии с которой тексты «Озарений» датируются 1873—1875 годами, т. е. были написаны одновременно, а некоторые стихотворения в прозе даже позднее, чем «Пора в аду» (1873). На близость поэтики «Озарений» и «Аполлона Безобразова» обратила внимание Н. В. Барковская в статье «Стилевой импульс „бестактности" в творчестве Б. Ю. Поплавского» (XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900—1950) / Отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 104—115). Однако никакого развернутого сопоставительного анализа текстов Рембо и Поплавского в статье дано не было.

он — это я».[3] О семантической нагруженности каждого из составляющих стихотворение элементов говорит, между прочим, частотность их использования в «Дневнике»; например, мотив пения является одним из самых важных: поет соловей — таинственный голос за сценой, а также механический тенор огромного роста, поют города сиренами своих заводов, в Мексике поет араукария, в поле — колосья и, наконец, под хлороформом поет отшельник. Это многоголосое пение является, по-видимому, формой воплощения той мировой музыки, которая, по Поплавскому, есть «раньше всего аспект связи частей в целом, аспект тайной власти целого над частями, а также аспект вечного схематического повторения всего».[4] Музыка связывает все элементы в одно целое, если же ритм сочетается с символом и образом, то это ведет к рождению поэзии.[5] О том, как важно расслышать эту музыку сфер, говорит дневниковая запись 1929 года: «Я сидел и слушал звезды, все они молчали, и одна лишь из них пела, и это пение стало моей жизнью и счастьем, и я полюбил ее навсегда из благодарности, что в ее пении я люблю ее, я спасу ее и погибну вместе с ней».[6]

В знаменитом письме к Полю Демени от 15 мая 1871 года (так называемом письме ясновидящего) Рембо также прибегает к музыкальной метафоре для того, чтобы описать процесс вызревания поэтической мысли: «Если медь просыпается горном, она тут ни при чем. Мне представляется очевидным: я присутствую при рождении моей мысли: я смотрю на нее, ее слушаю: я ударяю смычком: симфония шевелится в глубине или же сразу оказывается на сцене».[7] Этому пассажу непосредственно предшествует фраза, породившая множество интерпретаций: «Я есть другой».[8] По мнению Сюзанны Бернар, она означает только то, что Рембо, осознав свой поэтический дар, превратился в другого человека, в Поэта, на которого снисходит божественное вдохновение. Поэт при этом не порождает свою поэтическую мысль, а как бы присутствует при ее рождении. «Ошибочно говорить: Я думаю, — формулирует он в письме к Изамбару. — Надо было бы сказать: Меня думают».[9]

Похожее рассуждение можно найти и в «Аполлоне Безобразове»: «...мы очищаемся и побеждаем себя, чтобы мыслить. Но когда мышление раскрывается, оно распускается в нас само, оно мыслится, а не мы его мыслим; выясняется, что в разуме нет личной жизни, всякое „я" становится бесполезным, и поэтому мышление печально, смиренно, и страх мышления справедлив».[10]

---

[3] *Поплавский Б.* Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Домой с небес: Романы / Сост. Л. Аллен. СПб.; Дюссельдорф, 1993. В дальнейшем ссылки на роман даются в тексте статьи с указанием страницы по данному изданию.

[4] *Поплавский Б.* О субстанциальности личности // Поплавский Б. Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма / Сост. и комм. А. Богословского и Е. Менегальдо. М., 1996. С. 120.

[5] См.: *Поплавский Б.* Из дневника. 1929—1931. Париж // Там же. С. 161.

[6] Там же. Не исключено, что здесь Поплавский использует образ звезды для того, чтобы выразить свою любовь к Дине Шрайбман. Ср.: «Музыка приходит к душе, как весна, как поток, как женщина. Душа бросается в нее и исчезает в ней, подхватываемая ею. Самое явное воплощение ее есть женщина» (Там же).

[7] *Rimbaud A.* Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 // Rimbaud A. Oeuvres / Ed. par S. Bernard. Paris, 1960. P. 345. «Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste a l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène».

[8] «Je est un autre». Впервые употреблена в письме к Жоржу Изамбару от 13 мая 1871 года.

[9] *Rimbaud A.* Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871 // Rimbaud A. Oeuvres. P. 344. «C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense».

[10] *Поплавский Б.* Аполлон Безобразов. Варианты, разночтения // Поплавский Б. Неизданное. С. 381.

Медь, которая просыпается горном, или же дерево, которое вдруг оказывается скрипкой,[11] претерпевают эти трансформации независимо от себя, от своей воли: не медь «мыслит» себя горном, а дерево скрипкой, но горн «мыслит» медь горном, а скрипка «мыслит» дерево скрипкой. То, что поэт оперирует понятием мышления, очень важно: это означает, что метод, заявленный Рембо, не сводится к пассивной фиксации образов и не требует превращения поэта в сюрреалистский «регистрирующий аппарат». Состояние, в котором он пребывает, парадоксальным образом совмещает в себе пассивность и активность: поэтическая мысль принимается поэтом пассивно, но при этом он не перестает быть наблюдателем этой мысли и тем самым не утрачивает способности контроля и отбора тех образов, которые получены им в момент вдохновения. Первый этап становления поэта — это самопознание; поэт «ищет свою душу, осматривает ее, испытывает, изучает». Как только он познает свою душу, он должен начать ее «возделывать», а именно превратить ее в монстра, в компрачикоса из романа Гюго «Человек, который смеется». Только так можно достичь ясновидения. «Поэт становится *ясновидящим* с помощью долгого, безмерного и **продуманного** *разупорядочивания всех чувств*»[12] (жирный шрифт мой. — *Д. Т.*); затем, в тот момент, когда он перестает осознавать свои видения, он начинает их видеть так, как если бы они были реальны, и, входя в неизведанное, становится высшим Ученым,[13] похитителем огня, создателем универсального языка. «...Если то, что он приносит *оттуда*, имеет форму, он придает ему эту форму, если же оно формы не имеет, он придает ему бесформенность».[14]

Хотя «Озарения» достаточно разнородны как с точки зрения настроения, так и с точки зрения поэтического метода (некоторые имеют галлюцинаторную и онейрическую природу, другие более «рационалистичны»), можно в целом согласиться с С. Бернар, что «эстетика Рембо стремится к тому, чтобы освободить искусство и дух от ограничений, налагаемым концептуализмом и материальной реальностью; он устраняет категории времени и пространства, игнорирует принцип идентичности, сближает самые удаленные, противоположные элементы, море и небо, конкретное и абстрактное, „угли и пену" («Варварское»). И однако было бы неправильно говорить, что он ввергает нас в полный хаос, беспричинно умножая разрозненные элементы: подобное изобилие не означает распыления; видение Рембо всегда имеет не пассивный (как у сюрреалистов), а откровенно активный и *синтетический* характер. ⟨...⟩ Каждое стихотворение — это „напряженный, быстрый сон" («Бдения»): это именно *Озарение*, которое на очень короткое время, но с необыкновенной интенсивностью рисует перед нами видение, обладающее энергией картины или же ярко освещенной театральной сцены».[15]

Поэтический метод Поплавского предполагает то же движение от музыкальной по своей природе поэтической мысли, которая «мыслит» поэта, к ее воплощению в образе, интенсивность которого не уступает интенсивности картины или театральной постановки. Музыка воспринимается как ритм, т. е. как движение, которое подразумевает линейную последовательность и, следовательно, темпоральность, и в то же время музыка имеет вневременную основу, которую невозможно адекватно зафиксировать вербаль-

[11] См.: *Rimbaud A.* Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871. P. 344. «Tant pis pour le bois qui se trouve violon...».

[12] *Rimbaud A.* Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871. P. 346. «Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*».

[13] Suprême Savant.

[14] Ibid. P. 347. «...Si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe».

[15] *Bernard S.* Introduction // Rimbaud A. Oeuvres. P. 61.

ными или же визуальными средствами; любая такая попытка будет чревата остановкой музыки, ее смертью. Не случайно Поплавский пишет о *духе* музыки, который как раз и отражает ее атемпоральную природу и поэтому не может быть вербализирован, и об *образе* музыки, который можно попытаться передать в слове или изображении.[16] Поэтому первый этап порождения поэтического слова заключается, согласно Поплавскому, просто в принятии музыки; второй этап состоит в неустанном выискивании тех живописных образов, которые заключают в себе дух музыки и которые, путем «присоединения» к ним «беспричинного переживания», образуют поэтический образ.

Вернемся еще раз к формуле Рембо «Je est un autre». Представляется, что С. Бернар излишне упрощает дело: если бы поэт говорил о себе, он бы написал «Je suis un autre». Глагол в третьем лице свидетельствует о том, что речь идет здесь не о конкретном лице, а о некоем абстрактном «я», не совпадающем с тем своим содержанием, которое ему приписывается. «Я» здесь выступает в функции «он», и этот «он» может быть идентифицирован только апофатически, через отрицание его идентичности — он не есть он, а есть другой, не он. По сути, с определенностью можно утверждать только одно: я есмь он, или же он есть я, но о том, кто такой «я» и кто такой «он», сказать можно лишь то, что они другие. Получается, что формула, использованная в «Дневнике Аполлона Безобразова» — «он — это я», — фиксирует ту же невозможность идентификации за счет соотнесения себя с другим, которую выражает формула Рембо. У Поплавского к тому же используется и второе лицо единственного числа — «ты», «я» обращается к себе как к «ты», и «я» одновременно идентифицирует себя через «он». Таким образом, снимается различие между всеми тремя лицами: «твой» учитель пения, «он», — это я сам, я ученик себя самого.

Характерно, что местоимение «я» в первый и последний раз появляется в самом начале «Дневника», затем его присутствие обнаруживает себя только имплицитно за счет использования императива второго лица («ты ж молчи», «будь спокоен», «будь наподобье звезд», «будь бесстрашен и страшен», «отвечай им огнем ответным») или индикатива второго лица («ты не можешь еще уйти на свободу», «ты спустился под землю») и, один раз, глагола в третьем лице («если бы он знал»; в данной фразе «он» не соотносится ни с кем иным, кроме как с нарратором). Везде второе, а также третье лицо метонимически замещают первое. В целом же «Дневник» написан в безличном стиле, когда нарратор предельно деперсонализирован. В «Озарениях» персональный нарратор, напротив, ведет рассказ довольно часто, однако попытки «я» определить себя с помощью соотнесения с «он» говорят лишь о принципиальной неустойчивости, призрачности этого «я»: «Я — святой, молящийся на террасе, когда мирные животные пасутся вплоть до Палестинского моря.

Я — ученый в мрачном кресле. Ветви и дождь бросаются на окна библиотеки.

Я — пешеход на большой дороге через карликовые леса; шум шлюзов заглушает мои шаги. Я долго смотрю на меланхоличную золотую стирку заката.

Я стал бы ребенком, покинутым на молу во время прилива, маленьким слугой, который идет по аллее и головой касается неба» («Детство»).[17]

---

[16] См.: *Поплавский Б.* Из дневников. 1928—1935 // Поплавский Б. Неизданное. С. 99.

[17] *Rimbaud A.* Illuminations // Rimbaud A. Oeuvres. P. 257. «Je suis le saint, en prière sur la terrasse, comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Первый абзац «Дневника Аполлона Безобразова» содержит несколько ключевых мотивов, которые находят свое развитие в следующих частях текста: это музыка, движение, пограничье, вечность, снег, сон, смерть, слезы. Движение проявляет себя в четырех основных формах: скольжения («на границе иных миров дирижабль души скользит»; «безостановочно скользил водопад зари»), вращения, падения и подъема. Судя по стихотворениям сборника «Флаги» (1931), скольжение является важным концептом для поэта и связано прежде всего с темой падения, соскальзывания в вечность, в безвременье, в сон и в смерть:

Мы вышли. Но весы невольно опускались.
О, сумерков холодные весы,
Скользили мимо снежные часы
Кружились на камнях и исчезали.
(«Превращение в камень»)[18]

Мы спустились под землю по трапу,
Мы искали центральный огонь.
По огромному черному скату
Мы скользнули в безмолвье и сон.
(«Вспомнить-воскреснуть»)[19]

Область сна и смерти локализуется при этом в подземном пространстве, куда сходит «погибшая память» и где мертвецы, подобно пленникам Ада у Данте, покрыты снегом и льдом:

В бесконечных кривых коридорах,
Мы спускались все ниже и ниже.
Чьих-то странных ночных разговоров
Отдаленное пение слышим.

«Кто там ходит» — «Погибшая память».
— «Где любовь?» — «Возвратилась к царю».[20]
Снег покрыл, точно алое знамя,
Мертвецов, отошедших в зарю.

Им не надо ни счастья, ни веры,[21]
Им милей абсолютная ночь,
Кто достиг ледяного барьера
Хочет только года превозмочь.[22]

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel».

[18] *Поплавский Б.* Сочинения / Сост. С. А. Ивановой. СПб., 1999. С. 28.

[19] Там же. С. 88.

[20] Упоминание о царе актуализирует оккультное представление о подземном Царе Мира, пребывающем в таинственной индийской стране посвященных Агартха (Агарти, Агарта, Асгарта). Мифологию этой страны разрабатывали Елена Блаватская («Из пещер и дебрей Индостана», 1883), Александр Сент-Ив д'Альвейдр («Миссия Индии», 1886, рус. пер. 1915), Фердинанд Антоний Оссендовский («Звери, люди, боги», 1923, рус. пер. 1925). См. об этом: *Стефанов Ю. Н.* Не заблудиться по пути в Шамбалу // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 92—96.

[21] См. реплику Веры в «Аполлоне Безобразове»: «Нам не нужно ни счастья, ни веры. Мы горим в преисподнем огне. День последний, холодный и серый, скоро встанет в разбитом окне» (73).

[22] *Поплавский Б.* Сочинения. С. 88.

В «Дневнике» спуск под землю может легко трансформироваться в спуск под воду: «Ты спустился под землю. Ты в свинцовой одежде во сне утонул, победитель надежды, весь в звездах... Ты качнулся над миром, как царь,[23] ты спустился ко дну... Кто поднимет свинцовую гору со дна океана. Кто посмеет железную руку к себе потянуть. Так утонет храбрец, и в него, как в бутылку стеклянную, сумрак ночи духовной вольется, затмив вышину» (188).

Любопытно, что в стихотворении «Движение» («Озарения») Рембо также говорит о спуске, причем сознательно смешивает две стихии — воздушную и водную:

Извилистое движение на берегу речных водопадов,
Бездна за ахтерштевнем,
Быстрота сходен,
Огромный пробег теченья
Ведут через неслыханный свет
И химическую новизну
Путешественников, окруженных смерчами долины
И стрима.[24]

Корабль, за кормой которого открывается бездна, кажется подвешенным в каком-то гибридном водно-воздушном пространстве.

Инициатическое путешествие на дно океана или в центр земли — путешествие в антимир, исследование собственных пределов и пределов мира с целью нахождения той мистической точки, где можно попасть на дно Вселенной, т. е. выйти за эти пределы и обрести оккультное знание: «Отшельник пел под хлороформом. Пред ним вращались стеклянные книги. Он был прикован золотою цепью ко дну Вселенной... Было далеко от жизни, но еще не

[23] Цари упоминаются в «Дневнике» еще несколько раз: «Беззащитный сон глубины отразился в руках судьбы. Бледно-серою нитью зари привязаны руки царей... Все готово на небесах... Ждите... тише... он настает, тот внезапный трепет в часах, тот ошибочный странный звон. Ну, крепитесь, он пал... замрите... Сбылся сон ледяной о вас» (187). Гностический контекст — творение мира подается как ошибка, как некий сбой, как дурной сон — позволяет предположить, что цари здесь выполняют роль архонтов. И в другой записи: «Серые цари сели у окна. Смотрят вдаль. Улица блестит, холодный блеск дождя. Медленно сияет газ на сталь. Серые цари случайно вдруг проснулись, вдруг раскрыли миллионы снов. Было хмуро в комнате, шел дождь в закатах улиц. Не было ни сил, ни денег, ни слов. Серые цари на землю посмотрели. Удивились тишине. Отвернулись к стенам, постарели. Тенью черною повисли на стене... А когда зажгли в тумане свет, поняли, что их давно уж нет» (186). К.-Г. Юнг, указавший, что в алхимии символическая фигура царя обозначает пневму, цитирует знакомого Поплавскому (он упоминается в «Аполлоне Безобразове») немецкого мистика XVI века Генриха Кунрата, который рассматривает пепельный цвет как атрибут переходной стадии алхимического делания (*Юнг К.-Г.* Mysterium Coniunctionis. М.; Киев, 1997. С. 297). В данной перспективе серые цари могут персонифицировать ту стадию процесса, когда nigredo (чернота, символизирующая разложение и смерть) начинает переходить в albedo (побеление, просветление). В статье «С точки зрения князя Мышкина» (1933) Поплавский вводит серый цвет в космогонический контекст: «Психоаналитическая космогония... Что было сначала... Вообще универсально-серое... Потом тихое веянье расчистило место будущего мира, сдуло, отмело все черное книзу и белое сосредоточило наверху...» (*Поплавский Б.* Неизданное. С. 297). Правда, когда в той же статье он говорит о десятой сефире каббалистического сефиротического дерева — Малкут, Царство, — то приписывает ей «огромную яркость», «удивительно спокойную глубину света». Другими словами, Малкут не может быть серым. Стоит учесть и то, что русские скопцы пели во время радений «Ай, Дух! Царь Дух» и называли себя «белыми голубями» в отличие от хлыстов — «серых голубей» (см.: *Эткинд А.* Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. С. 44, 423).

[24] *Rimbaud A.* Oeuvres. P. 304. «Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve, / Le gouffre a l'étambot, / La célérité de la rampe, / L'énorme passade du courant / Mènent par les lumières inouïes / Et la nouveauté chimique / Les voyageurs entourés des trombes du val / Et du strom». Рембо использует слово «strom», которое на немецком и скандинавских языках обозначает течение, струю, и явно намекает на рассказ Э. По «Низвержение в Мальстрем».

совсем смерть... Это было предчувствием страшного звука, полусон, сквозь который бредит рассвет... Холод, сонливость, предрассветная мука... А на дне Вселенной качались деревья и дождь проходил в бледно-сером пальто» (189).

Стеклянные книги, которые вращаются перед отшельником, напоминают тексты-колеса еврейского мистика XIII века Авраама Абулафии, который разработал метод достижения мистического экстаза с помощью бесконечной перестановки букв еврейского алфавита.[25] Абулафия назвал свою науку «хохмат га-церуф», наукой комбинирования букв; как поясняет знаток еврейской мистики Гершом Шолем, «наука комбинирования есть наука чистой мысли, в которой алфавит заменяет музыкальную гамму».[26] Абулафия писал, что «метод *церуф* можно сравнить со звучанием музыки. ⟨...⟩ И через ухо звук проникает в сердце и из сердца в селезенку (средоточие чувств), и внимание различным мелодиям доставляет все новое наслаждение. Это чувство может вызвать лишь сочетание звуков, и то же справедливо в отношении комбинирования букв. Оно затрагивает первую струну, которую можно сравнить с первой буквой, и переходит ко второй, третьей, четвертой и пятой, и различные звуки образуют различные сочетания. И тайны, выражаемые в этих комбинациях, услаждают сердце, которое познает таким образом своего Бога и наполняется все новой радостью».[27]

Хотя Поплавский не мог быть знаком с этим неопубликованным тогда текстом, стоит обратить внимание на то, что в «Дневнике» мотив вращения связывается с идеей цикличного хода жизни и времени[28] (золотое колесо сансары); в свою очередь «ужасные идеи» жизни и времени преподносятся как музыкальные феномены (они окружены звуками). Еще один важный мотив, который нужно рассматривать в этом же контексте, — мотив присутствия, несомненно «нагруженный» мистическими смыслами: «Кроме того, там была еще идея жизни и идея времени (обе столь ужасные, что о них стоит упоминать) и другие подводные анемоны, окруженные звуками.

Безостановочно скользил водопад зари. Города пели в сиренях сиренами своих сирен-заводов, там были ночь и день и страшно красивые игральные карты, чудесно забытые в пыли.

А сзади них стояли колоссы. Золотые колеса вращались за ними. А с моря сияла синева, и медленно расстилалась на песке душ горячая волна присутствия...

Все, казалось, было безучастно и пусто; но, в сущности, миллионы огромных глаз наполняли воздух, и во всех направлениях руки бросали цветы

---

[25] Мотив вращающихся текстов-колес использовал в своем фильме 1926 года «Anemic cinema» Марсель Дюшан, правда, совсем с другими целями: «...Дюшан высмеивал, — поясняет М. Ямпольский, — „анемичную" геометрическую эротику движущегося диска, соединяющего полную стерильность и выхолощенность формы с грубой непристойностью подтекста, упрятанного в анаграммах» (Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 251).

[26] *Шолем Г.* Основные течения в еврейской мистике. М., 2004. С. 181.

[27] Там же. Об Абулафии см.: *Idel M.* The Mystical Experience in Abraham Abulafia. Albany, 1988; *Idel M.* Language, Torah and Hermeneutics in Abraham Abulafia. Albany, 1989.

[28] По утверждению Е. П. Блаватской, вращение атомов в эзотерическом смысле предстает в виде «вечно циклической кривой дифференцированных Элементов, нисходящей и восходящей через интер-циклические фазы существования, пока каждый не достигнет своей отправной точки или места рождения» (*Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. М.; Харьков, 2002. Т. 1. С. 729). Вращение заставляет также вспомнить о хлыстовской и скопческой практике ритуальных кружений: «Быстрое вращение тела вокруг своей оси вызывало измененные состояния сознания, — поясняет А. Эткинд, — иногда галлюцинации, судорожные припадки и другие психомоторные состояния» (*Эткинд А.* Хлыст. С. 43). См. к тому же отмеченную Эткиндом (С. 451) идею вращения у Андрея Белого: «Философская техника мозгового вращения соответствует технике кругового движения сцены ⟨...⟩ Подчинилась и живопись круговому вращению. Тот же круг описала литература» (*Белый А.* Круговое движение (сорок две арабески) // Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 63—64).

и лили запах лилий из электрических ваз. Но никто не знал, где кончаются метаморфозы, и все хранили тайну, которую не понимали, а тайна тоже молчала и только иногда смеялась в отдалении протяжным, протяжным и энигматическим голосом, полным слез и решимости, но, может быть, она все же говорила во сне.

Тогда железо ударилось о камень, колеса поворачивались, и на всех колокольнях мира били часы, и становилось понятным, что все может быть легко, хотя все кругом было зрелищем.

Солнечной тяжести...» (183—184).

О вращающихся колесах говорится еще в одной записи «Дневника»: «Колеса все медленней, все неохотней вращались... Тяжесть вселенной. Где-то за завесом медленно карты сдавались. Одна за другой пролетали тяжелые доски... Играйте... Ну хоть карты свои посмотрите... Зачем... мы мечтаем о будущих днях... Тихо под снегом, легко под смертью. Спящий бессмертен... Неустрашим» (186—187).

Видимо, за «завесом», заставляющим вспомнить о завесах, разделяющих древнееврейскую Скинию, играют все те же Белый и Черный, Бог и дьявол (или же гностический Сокровенный Бог и злой демиург), о которых так экспрессивно говорит Васеньке Аполлон Безобразов: «И неужели ты думаешь, что *они* в самом деле поссорились из-за человека. Да они из-за карт передрались. Белый Черного обыграл, и опять играть сели. А у маленьких чубы трещат».[29]

Я думаю, что мотив вращения каким-то (хотя бы косвенным) образом может быть связан с «Озарениями», и прежде всего с текстом «Мистическое». Сравним его со следующей записью «Дневника»: «Эллипсоидальное море цветов вращалось направо.

Было светло от воздушных шаров, где были заморожены птицы. (Тот, кто долго смотрел в их сторону, заболевал ясновиденьем.) Левая сторона была вертикальна, она вращательно восходила к иным способам существования, может быть, к иным временам.

Красивые медные двигатели, изобретенные Спинозой, издавали повторные волны звуков, тональность коих, замирая, поднималась на баснословную высоту.

Казалось, золотое насекомое неутомимо билось в стекло, за которым была синева, синева, си-не-ва.

А в ней, бесконечно отдаляясь и уменьшаясь, безостановочно восходил маленький человек, освобождаясь от земного притяжения.

Это и был он...» (185).

Подстрочный перевод «Мистического»:

«На склоне откоса ангелы *вращают* своими шерстяными платьями среди стальных и изумрудных пастбищ.

Огненные луга подпрыгивают до вершины холма. Слева чернозем хребта истоптан всеми убийствами и сраженьями, и все губительные шумы стекают по его кривизне. Позади правого хребта — линия востока, движения вперед.

И в то время как полоса наверху картины образована из *вращающегося* и подскакивающего гула морских раковин и человеческих ночей,

Цветущая сладость звезд и неба и всего остального опускается напротив откоса, как корзина, — напротив нашего лица, — и образует благоухающую синюю бездну» (курсив мой. — *Д. Т.*).[30]

[29] *Поплавский Б.* Аполлон Безобразов. Первый вариант финала // Поплавский Б. Неизданное. С. 371—372.

[30] *Rimbaud A.* Illuminations. P. 283. «Sur la pente du talus les anges tournent leurs robes de laine dans les herbages d'acier et d'émeraude.

Помимо общего для двух текстов мотива вращения, стоит обратить также внимание на то, что Рембо дважды использует лексемы, образованные от существительного fleur (цветок) — fleuri (цветущий) и fleurant (благоухающий). Согласно С. Бернар, звезды, небо и «все остальное» опускаются подобно корзине, полной цветов, что отсылает к другому тексту «Озарений» — «Цветам».[31] Хотя эзотерические интерпретации «Цветов», данные Э. Старки и Ж. Жангу,[32] многим исследователям Рембо кажутся малодоказательными, отмечу, что Поплавский, со своей стороны, явно неравнодушен к оккультным коннотациям, которыми обладает слово «цветы». В «Дневнике» четырежды упоминаются анемоны, причем помещаются они в характерный контекст: во-первых, идея жизни и идея времени уподобляются «другим подводным анемонам, окруженным звуками» (183); во-вторых, анемона появляется в небе наряду с иными таинственными объектами: «Приблизительно в это время над городом появился лев и перчатка, затем умывальник, алхимик, череп Адама и морская анемона. ⟨...⟩ Что касается морских анемон, то они прекрасно росли и даже изменились в цвете, но трубы их были обращены в грядущие годы и дивный запах их слышен лишь на расстоянии тысячи лет» (184); «Над краями розовой шляпы было небо, как чаша Пилата, где все ангелы вымыли руки, истратив на это все звуки... Там над желтым цветком анемоны в синеве возносились балки. Деревянные ныли колеса. Что-то строили там колоссы. Над краями розовой жизни, за железом дорог белесых тихо в поле пели колосья, васильки наклоняли шляпы, а лягушки сосали лапы... Синева была так страшна, что хотелось ужасно спать» (188).

Почему Поплавский берет именно анемон, как поясняют словари, — травянистое растение семейства лютиковых с цветками различной окраски? О том, что точного ответа на подобный вопрос не существует, говорит и выбор Рембо, который в «Цветах» помещает загадочную «водяную розу» (кувшинку, по предположению С. Бернар) где-то между морем и небом. Я могу предложить несколько версий: прежде всего, существует растение anemone pulsatilla, которое по-русски называется, в частности, «сон-трава»; тема же сна является одной из главных в «Дневнике». Согласно античной легенде, Адонис умер на ложе из белых анемонов, которые стали после этого красными. Красные анемоны распускаются весной, возвещая возрождение бога. В христианстве красные крапинки на лепестках анемонов символизируют кровь Христа и мучеников. В магии анемон наделяется способностью противостоять зловредной силе.

Возможно, Поплавского привлекло и паронимическое созвучие «анемон» — «анемия». Похоже, что анемией страдает «больной орленок»[33] («...и

Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon. A gauche le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite la ligne des orients, des progrès.

Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines,

La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus comme un panier, contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous».

[31] *Rimbaud A.* Oeuvres. P. 508.

[32] См.: *Starkie E.* Arthur Rimbaud. London, 1947; *Gengoux J.* La pensée poétique de Rimbaud. Paris, 1950.

[33] Возможно, отсылка к пьесе Эдмона Ростана «Орленок» (1900), в которой описывается судьба сына Наполеона I. В свою очередь Аполлинер в рассказе «Орлиная охота» (сборник «Убиенный поэт», 1916) вспоминает об Орленке, чтобы поведать фантастическую историю его сына, внука Наполеона Бонапарта. См. в первом варианте финала «Аполлона Безобразова»: «Мы медленно поднялись на Grande rue de Рега, где все магазины были наглухо закрыты полосатыми шторами. В книжной лавке около станции подъемника я купил себе „Le poète assassiné" Гийома Аполлинера и новые французские газеты» (*Поплавский Б.* Неизданное. С. 368).

спал одетый, в неземной истоме, в гусарском кителе, больной орленок», 182) и мифический Атлас[34] («Атлас в томленье нестерпимой лени склоняется на грязные колени»,[35] 186).

Зоологи укажут также на морское животное с цилиндрическим телом, имеющее рот, окруженный венчиком щупалец, — актинию, или, по-французски, anemone de mer, морскую анемону. Когда Поплавский говорит о трубах анемон, обращенных в грядущие годы, может быть, он имеет в виду щупальца актинии; в остальных же случаях речь, видимо, идет о цветах. Если же морская (или подводная) анемона является цветком, то она существует, подобно священному цветку лотоса, в трех элементах — воде, земле и воздухе. Мадам Блаватская прибавляет к ним еще и огонь и пишет по поводу лотоса и его христианского эквивалента лилии: «В христианской религии, в каждом изображении Благовещения, Архангел Гавриил является Деве Марии, держа в руке ветку лилий. Лотос изображал огонь и воду, или идею создания и зарождения, потому и ветка лилий, заменившая его, символизирует именно ту же идею, что и Лотос в руке Бодхисаттвы, возвещающего Маха-Майе, матери Готамы, рождение Будды, Спасителя Мира».[36]

Анемоны (или же просто цветы) у Поплавского становятся неким универсальным объектом, который помещается в различную среду. Во-первых, это вода, что находит свое соответствие в «Цветах», а также в «Мистическом», где говорится о гуле морских раковин. Во-вторых, это воздух: желтый цветок анемоны помещается Поплавским на небо; в «Цветах» же происходит смена зрительной перспективы с горизонтальной (пастбища на склоне холма) на вертикальную (полоса наверху картины, репрезентирующая, вероятно, море, и небесная бездна внизу). Таким образом, обе «голубые» бездны — морская и небесная — «перевертываются» одна в другую,[37] так что цветок принадлежит одновременно обеим стихиям. Кстати, Поплавский делает особый акцент на слове «синева»: в синеву и в синеве восходит маленький человек, свободный от земного притяжения, тот энигматический «он», который является и учителем пения, и автором дневника, и, возможно, тем богом с «огромными голубыми глазами и со снежными формами»,[38] с которым Рембо в «Цветах» сравнивает небо и море.

---

[34] См. у Е. П. Блаватской: «Атлас представляет собой древние Материки Лемурии и Атлантиды, соединенные и олицетворенные в одном символе. Поэты приписывают Атласу, так же как и Прометею, высшую мудрость и универсальное знание, и особенно исчерпывающее знание глубин океана; ибо оба Материка были населены Расами, получившими наставления от божественных Учителей, и оба были перемещены на дно морей, где они сейчас дремлют до времени их следующего появления над водами. ⟨...⟩ По Эзотерическому преданию, гордый Атлас погрузился на одну треть своего размера в глубь вод, причем две остальные части его остались, как наследство Атлантиды» (Тайная доктрина. Т. 2. С. 892—892).

[35] Ср. у Мережковского в «Тайне Запада. Атлантида-Европа»: «Атлас опустился на одно колено, так же и Кветцалькоатль; руки поднял и тот, и этот. Звездную сферу небес держит на руках тот; что-то невидимое, выходящее за поле рисунка, но, судя по смыслу его, небесную твердь, держит и этот» (*Мережковский Д.* Собр. соч. Тайна Трех. М.: Республика, 1999. С. 302). Рецензия Поплавского на книгу Мережковского, опубликованную в Белграде в 1930 году, вышла в № 4 журнала «Числа» (1930—1931).

[36] *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Т. 1. С. 490.

[37] Ср. в «Дневнике»: «Погасающее солнце было покрыто мухами и водорослями, и бессильные его колесницы не могли уже страшными звуками отогнать полуночных птиц. Все кончалось вечными муками уже потерявшей надежду зари. Тихо в гробы ложились цари. Они читали газеты. Падала молча рука на бумагу. Ноги звезд уходили в подземную тину. (Кто раздавит лягушку, на небе убьет облако.) Но если бы он знал, как сонливость клонит нестерпимо, он бы сам умер от грусти, в осеннем хрусте» (183).

[38] «...Un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige». См.: *Rimbaud A.* Illuminations. P. 285.

В-третьих, это огонь: во «Флагах» мотив цветов в огне выражен достаточно эксплицитно:

Зацветают в огне сады.
Замки белые всходят как дым.
И сквозь темно-синий лесок,
Ярко темный горит песок.
(«Лунный дирижабль»);[39]

Гамлет ей отвечает: — забудь обо мне,
Там надо мной отплывают огромные птицы,
Тихо большие цветы расцветают, в огне
Их улыбаются незабвенные лица.
(«Гамлет»).[40]

Интересно, что в «Мистическом» пастбища с ангелами соседствуют с огненными лугами, а в «Дневнике» звучит призыв быть наподобие раскаленных звезд: «На границе иных миров, на границе иных стихов. При рожденье уже не стихов — облаков иных атмосфер.

Путь совершенно прост. Будь наподобье звезд... Раскаленных, тихих, еле заметных. Отвечай им огнем ответным. Будь молчалив[41] и чудовищно горд. За сияньем пустынь, за пределом снегов книги твои лежат. Там твой признак, твой знак, твой прекрасный траурный флаг, там чайки кричат о твоих делах» (187).

В-четвертых, это лед: фраза, которая непосредственно следует за фразой об эллипсоидальном море цветов, гласит: «Было светло от воздушных шаров, где были заморожены птицы» (см. также в другом месте «Дневника»: «Эти белые льды появились давно. Мы не видели их, что таились средь роз», 182). Воздушные шары, превратившиеся в сгустки льда, в которые вмерзли птицы, должны быть абсолютно неподвижны, и эта ледяная неподвижность контрастирует с вечным вращением цветочного моря. По сути, совмещение статичных воздушных шаров и динамичного моря цветов создает эффект оксюморона, подобный тому, который использует в «Варварском» («Barbare») Рембо, говоря о фантоматических «арктических цветах (они не существуют)».[42] Арктические цветы могут существовать только в качестве продукта визуальной галлюцинации, зафиксированного в тексте; при этом реальность — они не существуют в природе — выносится в буквальном смысле за скобки.

В целом тема зимы, снега, окоченения, обледенения является доминирующей как в «Дневнике», так и в сборнике «Снежный час» (1936) и, по моему мнению, генетически связана не только с дантовским «Адом» (сочетание «ледяной ад» несколько раз повторяется в «Снежном часе»), но и с «Повестью о приключениях Артура Гордона Пима» Эдгара По. Замороженные, больные, падающие птицы Поплавского напоминают огромных мертвенно-белых птиц, которые возникают из обволакивающей мир белизны, куда устремляются герои По. В «Артуре Гордоне Пиме» Южный полюс представляет собой провал, дыру на земной поверхности, по мере продвижения к ко-

[39] *Поплавский Б.* Сочинения. С. 59.
[40] Там же. С. 61.
[41] См. у Рембо: «В часы горечи я воображаю шары из сапфира, из металла. Я — повелитель молчания» (*Rimbaud A.* Illuminations. P. 258. «Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence»).
[42] Ibid. P. 292. «Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)».

торой понятия времени и пространства становятся все более относительными. Рассказчик специально оговаривается, что не может ручаться за точность дат. В «Дневнике» часы идут назад: «Душа пуста, часы идут назад. С земли на небо серый снег несется. Огромные смежаются глаза. Неведомо откуда смех берется.

Все будет так, как хочется зиме. Больная птица крыльями закрылась. Песок в зубах, песок в цветах холодных. Сухие корешки цветов голодных. Все будет так, как хочется зиме. Душа пуста, часы идут назад. Атлас в томленье нестерпимой лени склоняется на грязные колени.

Как тяжек мир, как тяжело дышать. Как долго ждать» (186).

Появление в данном контексте Атласа кажется немного более понятным, если вспомнить о первой фразе «Being beauteous», одного из самых герметичных «Озарений»: «Перед снегом Существо Красоты высокого роста».[43] Как предположила Э. Старки,[44] эта строчка отсылает к концовке «Артура Гордона Пима», где описывается высокая белая человеческая фигура в саване, встающая из «молочно-белых» глубин Южного Ледовитого океана. Возможно, что и безобразовский «атлетический пастор», который молится на «границе вечного снега», генетически связан с Être de Beauté, а через него (или независимо от него) и с гигантской фигурой в саване.

О том, что влияние Рембо является очевидным фактом, свидетельствует продолжение фразы о замороженных птицах: «Было светло от воздушных шаров, где были заморожены птицы. (Тот, кто долго смотрел в их сторону, заболевал ясновиденьем.)» Заболеть ясновидением — именно такую задачу ставил себе Рембо в письмах к Изамбару и Демени: «Поэт становится ясновидящим с помощью долгого, безмерного и продуманного *разупорядочивания всех чувств*. Он познает все формы любви, страдания, безумия; он ищет себя, выкачивает из себя все яды, чтобы сохранить только их квинтэссенцию. Это невыразимая пытка, когда ему нужна вся его вера, вся сверхчеловеческая сила, когда он становится **великим больным**, великим преступником, великим про́клятым — и высшим Ученым! — Так как он находит *неизведанное*!»[45] (жирный шрифт мой. — *Д. Т.*).

Для метода Рембо характерно соединение того, что кажется несоединимым, — безумия и болезни, с одной стороны, и разума и знания — с другой. Любопытно, что в дневнике Безобразова прослеживается похожая тенденция: так, после слов о ясновидении следует достаточно энигматическая фраза: «Красивые медные двигатели, изобретенные Спинозой,[46] издавали повторные волны звуков, тональность коих, замирая, поднималась на басословную высоту». Я могу предложить такую интерпретацию: медный двигатель Спинозы является материализацией идеи разума, но в то же время он издает звуки, которые сами по себе нематериальны и не могут быть подвергнуты анализу с точки зрения рацио. Поплавский много писал о музыке; сейчас я хочу привести только одну цитату, в которой поэт использует тот же термин, что и в «Дневнике Аполлона Безобразова», — двигатель: «Защита от музыки, — пишет в дневнике Поплавский 16 марта 1929 года. — Музыка безжалостно проходит. Брак как защита от музыки. Искание захватить музыку, сковать ее, не убивая. Архитектура, живопись есть музыка остановленная, но все же не убитая, как бы moteur immobile, рождающий непрестанно музыкальное движение».[47] Парадокс неподвижного двига-

[43] Ibid. P. 263. «Devant une neige un Être de Beauté de haute taille».
[44] *Starkie E.* Arthur Rimbaud. P. 174—175.
[45] *Rimbaud A.* Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871. P. 346.
[46] И в другом месте: «Медный двигатель Спинозы побивал последние рекорды» (184).
[47] *Поплавский Б.* Из дневников. 1928—1935. С. 96.

теля, по Поплавскому, в том, что он непрестанно рождает движение, но это движение не линейное, а музыкальное, расходящееся волнами или же кругами, о которых говорит Рембо в «Being beauteous».[48] Двигатели Спинозы порождают *повторные* волны звуков, т. е. постоянно воспроизводят одно и то же музыкальное движение; будучи продуктом рассудочной деятельности, они сковывают музыку, но не могут убить ее, поскольку музыка, как сказал бы Сартр, ускользает от контингентности существования этих самых двигателей. Они похожи на патефон, который слушает в кафе Рокантен, герой романа Сартра «Тошнота»; хотя слушает он, конечно, не патефон, а рэгтайм, который существует «за пределами» патефона. Музыка, говорит Рокантен, «где-то по ту сторону». И продолжает: «Я даже не слышу ее — я слышу звуки, вибрацию воздуха, которая дает ей выявиться. Она не существует — в ней нет ничего лишнего, лишнее — все остальное по отношению к ней. Она ЕСТЬ».[49] Музыка есть вне зависимости от наличия патефона или же двигателя, которые являются лишь одним из возможных способов «выявления» этой музыки.

Вряд ли случаен в данной перспективе выбор Спинозы, трижды упоминаемого в «Дневнике»:[50] с одной стороны, нидерландский философ, сторонник картезианского математического способа мышления, персонифицирует, по-видимому, европейский разум; с другой — парочито помещается автором дневника в контекст, который ставит под сомнение адекватность этого разума. Действительно, читать Спинозу на скалистых перевалах или в болотистых дебрях доколумбовской Мексики могут только бандиты: «Араукария пела в Мексике: как далеко, как далеко до цивилизованного мира.

Атлетический пастор молился на границе вечного снега, а кинематографические звезды слушали из-за ширмы и смеялись от жалости.

Огромный муравей стоял за его спиной.

Все было так же, как и до открытия Америки. На скалистых перевалах бандиты читали Спинозу, развалясь в тени своего ружья.

В болотистых дебрях радиостанции, окутанные змеями, декламировали стихи неизвестного поэта, а трансатлантический летчик решил вообще не возвращаться на землю, он был прав: атмосферические условия этого не дозволяли, ибо на солнце было достаточно облаков и на истине — пятен.

Изнутри, вовне — все дышало жаром сна, а когда гидроаэроплан начал падать, он так и остался в воздухе со странно поднятой рукой и медленно таял, относимый литературным течением.

К иным временам» (185—186).

По частоте упоминания со Спинозой конкурирует безымянный алхимик, причем если Спиноза представлен посредством своих текстов и «изобретенного» им двигателя, то алхимик выступает в качестве одного из во-

---

[48] «Свист смерти и круги приглушенной музыки поднимают, расширяют и заставляют дрожать, словно призрак, это обожаемое тело...» (*Rimbaud A.* Illuminations. P. 263; имеется в виду Существо Красоты высокого роста. «Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré...»).

[49] *Сартр Ж.-П.* Тошнота // Сартр Ж.-П. Стена. М., 1992. С. 173. См. о музыке у Сартра: *Токарев Д. В.* Музыка в «Тошноте» Жана-Поля Сартра // Коллегиум. 2004. № 1—2. С. 112—119.

[50] Спиноза упоминается и в «Аполлоне Безобразове»: «Иногда Аполлон Безобразов зажигал свечу, ибо величественный хозяин до пяти часов не давал электричества, хотя уже в половине четвертого было совершенно темно. При свече, отбрасывая огромную тень, Аполлон Безобразов читал „Подражание Христу", книгу, в которой он ровно ничего не понимал, тогда как короткого положения „Этики" Спинозы, почерпнутого из дешевой истории философии, ему было достаточно, чтобы до конца овладеть учением, которое ему так легко было самому развить и додумать» (43). Одно из «коротких положений» «Этики» приводится Мережковским в «Тайне Запада. Атлантида-Европа»: «Я не знаю, почему бы материи не быть достойной природы божественной» (*Мережковский Д.* Собр. соч. Тайна трех. С. 470).

площений самого Аполлона Безобразова. Действительно, Аполлон хорошо разбирается в алхимических процессах и, «неподвижно», «долго» и «с любовью» склоняясь над алхимическими аппаратами, проводит опыты над материей, в частности над цветами.[51] Алхимик обладает способностью к левитации (он пролетает в небе над городом, напоминая летящие фигуры Марка Шагала), он гордо смеется над золотом (что говорит об удаче его хризопеи) и ждет воскресения в своей горной лаборатории. Процитирую один из текстов «Дневника»: «Над Колоссом Родосским века кораблей проходили, и матросы смотрели в зеленую темную воду. О печаль глубины, тяжесть лучших таинственных жизней, одиночество снежных закатов грядущих миров...

С этим спящим на дне спят грядущие годы и звуки. Спит восток и надежда с своим победителем черным.[52] В башне гордый алхимик роняет огромные руки. Будет ждать воскресенья в своей лаборатории горной...

Солнце, проснись... Встань от сна... Только дыши... Только пиши» (188).

Безобразов здесь выступает под двумя личинами, которые дополняют друг друга: он — черный победитель надежды, Колосс Родосский, спящий на дне океана, царь подземного мира, скрывающийся где-то в кавернах полой Земли; и он же — гордый алхимик, вознесшийся над миром и жаждущий воскресения,[53] но не воскресения в ортодоксально-христианском смысле слова, а скорее той «второй каббалистической смерти», после которой, по словам Поплавского, спасется только новая маленькая личность: «Но еще глубже человек должен отстраниться от себя, жить вне отвратившегося, и останется 99 % личности, тогда из покаявшегося слоя будет сформирована новая маленькая, но качественно неподкупная личность, которая и будет спасена при второй каббалистической смерти, после которой тень Геракла даже 99%-я остается в Адесе».[54]

Этот алхимик похож на «ученого в мрачном кресле», маску которого примеряет на себя нарратор «Озарений» («Детство»). Сумрачность обстановки и сложные атмосферические условия, которые в четвертой части «Детства» являются одним из катализаторов идеи о конце света,[55] находят свое соответствие, пожалуй, в самом мрачном фрагменте «Дневника»: «Был страшный холод. Трескались деревья. Во ртути сердце перестало биться. Луна стояла на краю деревни, лучом пытаясь отогреть темницы.

Все было дико, фабрики стояли, трамваи шли, обледенев до мачты. Лишь вдалеке, на страшном расстоянии, вздыхал экспресс у черной водокачки.

[51] «Давно уже покрывались пылью сложные алхимические аппараты, над которыми неподвижно и так долго и с такою любовью склонялся когда-то Аполлон Безобразов, то выращивая и прививая отвратительные и неведомые виды орхидей, то медленно отравляя беззащитные белые ткани роз сложными бесцветными газами» (137—138).

[52] См. дневниковую запись Поплавского: «Разговор с Диной: ангел, ангел, я дьявол, черный, как огонь» (*Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж // Поплавский Б. Неизданное. С. 175).

[53] Два разнонаправленных движения — вниз и вверх — уравновешивают себя в Христе: «У *подземных* берегов, там Христос купался ночью в море, полном рыбаков, и душа легионера, *поднимаясь* к высотам, миро льющую Венеру видела к Его ногам» (182; курсив мой. — *Д. Т.*). Последнюю часть фразы надо понимать так: душа легионера видела Венеру, льющую миро к Его ногам. Венера здесь может выступать в роли богини, но скорее — в роли планеты, что может быть связано со стихотворением Гумилева «На далекой звезде Венере...» (1921), где есть такие строчки: «Всюду вольные звонкие воды, / Реки, гейзеры, водопады / Распевают в полдень песнь свободы / Ночью пламенеют как лампады» (*Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 417). Николай Богомолов обратил внимание на то, что Гумилев отталкивался от изложенных Блаватской теософических представлений, согласно которым Венера является оккультной сестрой Земли; см.: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 133.

[54] *Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж. С. 178. В Адесе, т. е. в Гадесе, в Аиде.

[55] «Это не что иное, как конец света, при движении вперед» (*Rimbaud A.* Illuminations P. 257. «Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant»).

Все было мне знакомо в черном доме. Изобретатели трудились у воронок, и спал одетый, в неземной истоме, в гусарском кителе, больной орленок» (182).

Холод, переставшее биться сердце хтонического бога Меркурия, остановившаяся луна, черный дом, в котором у тиглей трудятся алхимики, черная водокачка, больной орленок (Меркурия часто представляли в виде орла)[56] — все это можно расценить как указание на первоначальный этап великого делания, называемый nigredo. Атрибуты смерти совсем не пугают Безобразова; напротив, он находится в «совершенном согласье» с «погасаньем дней»: «Вечный воздух ночей говорит о тебе. Будь спокоен, как ночь. Будь покорен судьбе. В совершенном согласье с полетом камней, с золотым погасаньем дней... Будь спокоен в своей мольбе...» (187).

Фраза «Солнце, проснись... Встань от сна... Только дыши... Только пиши» вроде бы входит в противоречие с неоднократно декларируемой Аполлоном тягой к небытию: действительно, восход солнца (rubedo, краснота) символизирует в алхимии заключительную стадию трансмутации, результатом которой должен был стать философский камень, выступающий как наполовину физический, наполовину метафизический продукт, т. е. духовно-материальное единство. Однако надо иметь в виду, что Безобразов представляет смерть как падение на солнце, как огненную жертву: «Отсиять и не быть хотелось мне. Упасть на солнце», — говорит он, ожидая смерти на уступе «маленького скалистого носа» (163—164). Что касается призыва к самому себе «только пиши», то его нужно воспринимать как отзвук литературных интенций самого Поплавского, для которого писание есть способ коммуникации между единомышленниками:[57] перед лицом смерти Аполлон дает слабину и вдруг начинает жалеть о том, что еще ничего не написал, хотя раньше в любви к искусству был не замечен.[58] Впрочем, по свидетельству Николая Татищева, в последние годы Поплавский, подобно Безобразову, тоже преодолел соблазн творчества:[59] «Пора совсем отказаться от писания стихов, да и эту музыку надо преодолеть, — передает Татищев слова поэта. — Почему? Потому что это все прелести (в богословском смысле). Музыка — прелесть. Стихи — прелесть. Книги — прелесть. За месяц до смерти (стоя, облокотившись о книжный шкаф и покоя на книгах руку): „Знаешь, все эти наши книги — ни к чему, я от своих хочу освободиться, ищу кому бы подарить. Не нужно, ничего не нужно. И читать не хочется"».[60]

---

[56] См.: *Юнг К.-Г.* Психология и алхимия. М.; Киев, 1997. С. 85.

[57] «Не для себя и не для публики пишут. Пишут для друзей. Искусство есть частное письмо, посылаемое наудачу неведомым друзьям и как бы протест против разлуки любящих в пространстве и во времени. Потому-то так же мало настоящих читателей, как мало настоящих друзей. Потому-то каждый настоящий читатель мог бы быть другом и сам бы того хотел. Ибо как часто мечтал я быть другом Тютчева, Рембо или Розанова» (*Поплавский Б.* Среди сомнений и очевидностей // Поплавский Б. Неизданное. С. 285).

[58] «— А искусство, — вдруг почему-то вспоминаю я. Далеко, далеко — спокойно, спокойно, насмешливо — в точности голос говорящего во сне:

— Какой позор» (39).

И в другой редакции: «И вдруг я снова просыпаюсь и спросонья почему-то спрашиваю:

— Ну а искусство?

Молчание. Усмешка. Потом, как бы про себя или по телефону:

— Искусство меня не интересует» (*Поплавский Б.* Аполлон Безобразов. Варианты, разночтения. С. 382).

[59] В 1930 году, когда была написана статья «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции», это отрицание искусства было еще красивой позой: «Искусства нет и не нужно. Любовь к искусству — пошлость, подобная пошлости поисков красивой жизни. И всякому знаменитому писателю предпочтителен иной неизвестный гений, который иронически сжимает и разжимает перед собою большую атлетическую руку и вполголоса говорит: „Они никогда не узнают". Отсутствие искусства прекраснее его самого» (*Поплавский Б.* Неизданное. С. 256).

[60] *Татищев Н.* Из разговоров с Борисом Поплавским // Поплавский Б. Неизданное. С. 236.

«Болезнь к смерти» (Кьеркегор), в частности, принимает форму повышенного интереса к подземным и подводным пространствам, что проявляется и во фрагменте «Города...», поразительно напоминающем три «городских» «озарения» Рембо, и особенно текст, начинающийся со слов: «Это города!» Приведу прежде всего запись из «Дневника Безобразова»: «Города... Вывески переулков и костюмированных магазинов. На рынках свирепствует Синяя Борода. В подземелье, где блещут лучи керосина, где машины свистят, в подземельях Мессины, где скелеты рабочих, свои завернув апельсины, ждут года и года... Не откроют ли им, не заплатят ли им» (188).

Помимо практически одинакового зачина (но произнесенного с разной интонацией), можно отметить и схожесть конструктивного решения обоих текстов, каждая фраза которых описывает отдельный фрагмент действительности и, по сути, не связана или мало связана с предыдущей и последующей. Взгляд наблюдателя как бы перескакивает с одного элемента на другой, нигде долго не задерживаясь. Начало текста Рембо: «Это города! Это народ, для которого вознеслись Аллеганы и Ливаны мечты! Хрустальные и деревянные шале движутся по невидимым рельсам и блокам.[61] Старые кратеры, опоясанные медными пальмами и колоссами,[62] мелодично ревут среди огней. Любовные празднества звенят на каналах, повешенных позади шале. Колокольная охота кричит в ущельях. Корпорации гигантских певцов[63] сбегаются, облаченные в одежды и орифламмы, сверкающие как свет вершин».[64]

Рембо с самого начала прибегает к приему гипотипозиса, перегружая описание деталями, которые к тому же оказываются совершенно фантастическими или гипертрофированными. Давид Скотт, анализируя тему города в «Озарениях», говорит о двух основных стратегиях Рембо: фрагментации и чередовании вербальных и визуальных элементов. «Отдавая себя отчет в невозможности сказать все сразу и точно, — поясняет исследователь, — поэт удовлетворяется тем, что предлагает фрагмент, имеющий визуальную или вербальную природу, который подразумевает то, что отсутствует, и при этом выпячивает то, что имеется в наличии».[65] Сравнивая эту технику с живописной, Скотт отмечает у Рембо частотность приема, состоящего в «фокусировке» вербального элемента за счет его соположения с элементом «пластическим», визуальным. Хороший пример дает фраза из «Городов»: «Любовные празднества звенят на каналах, повешенных позади шале». Здесь происходит своеобразная «визуализация» каналов, которые, с помощью слова «подвешивать», помещаются в живописное пространство, организованное по своим собственным законам. Такой прием может восходить к тому, что сам Рембо называет в «Поре в аду» «идиотскими изображения-

---

[61] Ср. в «Дневнике»: «Деревянные ныли колеса. Что-то строили там колоссы. Над краями розовой жизни, за железом дорог белесых тихо в поле пели колосья, васильки наклоняли шляпы, а лягушки сосали лапы...» (188).

[62] В «Дневнике» дважды говорится о медных двигателях Спинозы и трижды о колоссах. Впрочем, сам Поплавский связывал свою любовь к колоссальному с Германией: «Я, как все немцы, люблю все грандиозное, Kolossal», — писал он в сентябре 1932 года (*Татищев Н.* Из разговоров с Борисом Поплавским. С. 236).

[63] Не в эту ли корпорацию входит «механический тенор огромного роста» (184)?

[64] *Rimbaud A.* Illuminations. P. 276. «Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes».

[65] *Scott D.* La ville illustrée dans les *Illuminations* de Rimbaud // Revue d'histoire littéraire de la France. Novembre—décembre 1992. N 6. P. 975—976.

ми, рисунками над дверями, декорациями, занавесами бродячих акробатов, вывесками, лубочными картинками».[66]

Судя по всему, Безобразов использует эту же технику, когда предваряет странную фразу «На рынках свирепствует Синяя Борода» номинативной конструкцией «вывески переулков и костюмированных магазинов». Тем самым рынки вместе с Синей Бородой[67] становятся, подобно каналам у Рембо, элементом изображенного на вывеске, что во многом снимает проблему поисков заложенного во фразе смысла.

Что касается общей стилистики «Дневника», то нетрудно заметить, как старательно Безобразов имитирует манеру Рембо, отдавая предпочтение конструкциям, позволяющим отразить фрагментарное видение мира; к безобразовским поэмам в прозе вполне можно применить слова, сказанные Скоттом по поводу «Озарений»: «...графически поэма представляет собой конструкцию, напоминающую квадрат; фразы часто располагаются подобно каменным блокам: здесь очень мало соединительного цемента и зачастую синтаксис диктуется общей установкой текста, а не внутренней логикой фразы и не ее отношением с соседними фразами. ⟨...⟩ Типографский блок, подобно строительному блоку, выглядит скорее как поверхность фасада, нежели как текст, предназначенный для чтения. ⟨...⟩ Такие тексты, как „Мосты" и „Мыс", напоминают картины, пространственные структуры, в которых различные визуальные элементы помещены рядом согласно эстетическим по преимуществу критериям».[68]

Отличительной чертой манеры Безобразова является активное использование внутренней рифмы, совершенно вытесненной из «Озарений»; понятно, что во фразе: «В подземелье, где блещут лучи керосина, где машины свистят, в подземельях Мессины,[69] где скелеты рабочих, свои завернув апельсины, ждут года и года... » — появление слова «апельсины» определяется потребностями рифмы, а никак не семантической «необходимостью».

---

[66] *Rimbaud A.* Une saison en enfer // Rimbaud A. Oeuvres. P. 228.

[67] Синяя Борода появляется у Рембо в «После потопа»: «Кровь потекла у Синей Бороды, на бойнях, в цирках, где печать Бога отметила побледневшие окна. Кровь и молоко потекли» (*Rimbaud A.* Illuminations. P. 253. «Le sang coula, chez Barbe-Bleue, aux abattoirs, dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent»).

[68] *Scott D.* La ville illustrée dans les *Illuminations* de Rimbaud. P. 979—980.

[69] Упоминание же сицилийского города Мессины, в котором в 1908 году произошло сильное землетрясение, объясняется, по-видимому, влиянием Блока, неоднократно упоминавшего Мессину — в поэме «Возмездие» (1910—1921) и в статьях «Стихия и культура» (1908) и «Горький о Мессине» (1909). «Пожары дымные заката / (Пророчества о нашем дне), / Кометы грозной и хвостатой / Ужасный призрак в вышине, / Безжалостный конец Мессины / (Стихийных сил не превозмочь), / И неустанный рев машины, / Кующей гибель день и ночь» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 305).

© *Н. Ф. БУДАНОВА*

К СПОРАМ О ВТОРОМ ИЗДАНИИ ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

1

Споры о новом академическом Полном собрании сочинений Достоевского, продолжающиеся не один год, не утихают. Последнее слово в этой полемике — две статьи в № 3 журнала «Русская литература» за 2009 год.[1]

В статье В. Е. Багно (главный редактор начавшегося второго издания) и В. Д. Рака, носящей информационный характер, дано подробное описание концепции, принципов и структуры второго академического издания Полного собрания сочинений Достоевского в 35 томах.[2]

Статья В. Е. Ветловской и Б. Н. Тихомирова носит полемический характер по отношению к первой. Авторы ее признают, что $ПСС_1$, «до сих пор пользующееся заслуженным авторитетом», — «одно из лучших для своего времени изданий классики в России и за рубежом».[3] Однако их последующая критика текстологии и научного аппарата $ПСС_1$ вступает в явное противоречие с высокой оценкой этого издания. Оказывается, что без сплошной перепроверки всего огромного текстологического массива $ПСС_1$ «текстологическая ценность 2-го (юбилейного!) издания Достоевского заранее сведена к нулю».[4] Подобный вывод можно сделать, на мой взгляд, только в том случае, если полностью перечеркнуть как непригодную всю текстологическую часть $ПСС_1$, результат более чем двадцатилетнего, поистине подвижнического труда текстологов этого издания.

Двойственный характер носит и оценка комментария в $ПСС_1$. Его высокая научная оценка соседствует с суждениями о необходимости его существенной переработки. Разумеется, оно «не свободно от погрешностей и серьезных недостатков как в текстологическом отношении, так и в отношении сопровождающего тексты Достоевского научного аппарата».[5]

Обе полемизирующие стороны признали необходимость нового академического издания ПСС Достоевского, но разошлись во взглядах на то, каким должно быть это издание: исправленным, расширенным, дополненным $ПСС_2$ или же новым изданием, построенным на иных принципах (позиция оппонентов $ПСС_2$).

Как участница двух академических изданий собраний сочинений Достоевского — $ПСС_1$ и так называемого «малого» Собрания сочинений в 15 т.

---

[1] См.: *Багно В. Е., Рак В. Д.* О втором издании Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского // Русская литература. 2009. № 3. С. 60—68; *Ветловская В. Е., Тихомиров Б. Н.* Об академическом Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского (изд. 2-е, исправленное и дополненное) // Там же. С. 69—73.

[2] В дальнейшем: $ПСС_2$, в отличие от $ПСС_1$ — тридцатитомного академического издания (Л.: Наука, 1972—1990).

[3] *Ветловская В. Е., Тихомиров Б. Н.* Указ. соч. С. 69, 72.

[4] Там же. С. 70.

[5] Там же. С. 69.

(Л.; СПб.: Наука, 1988—1996) — хочу откликнуться на вопросы дискуссионного характера, затронутые в обеих статьях, и поделиться своими представлениями о типе, концепции и принципах академического издания $ПСС_2$.

Прежде всего о текстологии. Критики $ПСС_1$ нередко недооценивают масштаб и значение текстологической работы, проделанной участниками этого издания, в котором *впервые* было собрано, расшифровано, прочтено, датировано (пусть даже с ошибками и погрешностями) *все* известное в настоящее время рукописное наследие писателя, вплоть до отдельных записей, представляющих какой-либо творческий или биографический интерес.[6] В результате критического изучения текстов Достоевского в списки источников текста, сопровождающих публикацию произведений писателя, было внесено большое, по сравнению с предшествующими изданиями, количество исправлений и дополнений, устранены многочисленные опечатки.[7] Это никак не умаляет заслуг наших предшественников. Преемственность поколений в науке — необходимое условие ее существования.[8]

Н. А. Тарасова отмечает, что в современной науке в 90-е годы XX—начале XXI века «обосновывается иной взгляд вообще на проблемы текстологии (безотносительно к творчеству Достоевского или, точнее, применительно не только к творчеству данного автора), переоцениваются методика анализа и публикации текста, переосмысливаются основные термины и теоретические положения текстологии (например, понятие «канонический текст», правило последней «авторской воли» и др.)».[9] Думаю, что «текстологические споры» возникли значительно раньше.

Среди специалистов продолжается полемика об орфографической реформе 1918 года, которая, по мнению ее противников, привела к искажению текстов Достоевского. Они ратуют за возвращение старой орфографии с твердыми знаками и ятями. Дискуссионным остается также вопрос о восстановлении «канонической» пунктуации, что основывается на убеждении некоторых

---

[6] Под полным собранием сочинений при жизни Достоевского обычно понимали собрание законченных и опубликованных произведений писателя. А. Г. Достоевская, активно включившаяся в издание сочинений мужа уже после его кончины, дополнила их публикацией писем Достоевского, отрывков из его записной книжки и некоторыми биографическими материалами (см., например: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. 6-е изд., юбил. / Изд. А. Г. Достоевской. СПб., 1904—1906. Т. I—XIV). Тем не менее и это издание не является полным. В наши дни к старому (не академическому) пониманию «полного» собрания сочинений писателя вернулся, в частности, В. Н. Захаров (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 18 т. / Под ред. проф. В. Н. Захарова. М.: Воскресенье, 2003—2005). В этом издании выборочно представлены некоторые рукописи Достоевского.

[7] В работе Текстологической комиссии при $ПСС_1$ наряду с Г. М. Фридлендером принимали участие такие авторитетные текстологи, как В. В. Виноградов, М. П. Алексеев, Н. В. Измайлов и др.

[8] Эту преемственность признает и Т. А. Касаткина, наиболее последовательный критик $ПСС_1$. «Хочу подчеркнуть, — пишет Т. А. Касаткина, — что я высоко ценю академическое Собрание сочинений, и, во всяком случае, без этого корпуса опубликованных в тяжелейших условиях и действительно академически откомментированных текстов современная наука о Достоевском просто не существовала бы. Как известно, если мы и можем оказаться выше наших предшественников, то только за счет того, что стоим на их плечах» (*Касаткина Т. А.* От редактора // Достоевский: дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005. С. 3, прим.). Добавлю, в свою очередь, что участники $ПСС_1$ не считают, что они стоят «выше» своих предшественников. Мы лишь их благодарные ученики. Разумеется, в $ПСС_2$ будет учтено все новое и позитивное, что внесено учеными в издания Собраний сочинений Достоевского, вышедших уже после $ПСС_1$ и «малого» академического издания.

[9] *Тарасова Н. А.* Современные проблемы текстологического анализа рукописей Достоевского // Достоевский и XX век / Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2007. Т. 1. С. 65. В среде известных текстологов, критически относящихся к определению «канонический текст», давно ведутся споры. Есть предложения заменить его определениями «основной», «установленный основной», «критически установленный», «дефинитивный» и др.

ученых в том, что почти каждая запятая Достоевского (в том числе пропущенная или поставленная не на своем месте) носит творческий характер, равно как и незакрытая кавычка. Эта идея особенно проблематична.

В настоящее время в Пушкинском Доме появилась возможность привлечь для участия в $ПСС_2$ как опытных текстологов (Н. А. Тарасова), так и молодежь. Поэтому было принято решение о фронтальной проверке всех текстов Достоевского. Подобная проверка уже ведется в первых пяти томах издания. Будут учтены также публикации с указаниями допущенных в текстах неправильных прочтений, пропусков, неточностей в написании заглавных и строчных букв, нарушении в некоторых случаях авторской пунктуации и др.[10]

Для молодежи, пополняющей в настоящее время состав Группы, работа по изданию $ПСС_2$ будет прекрасной школой, особенно в области текстологии, тем более что научная база для работы уже существует. Я имею в виду обширный текстологический свод, опубликованный в $ПСС_1$, который требует проверки и доработки.

2

Академик Г. М. Фридлендер, инициатор и фактический главный редактор издания $ПСС_1$ Достоевского, отмечает «особый характер» раздела примечаний в этом издании по сравнению с другими изданиями. «Пойдя с самого начала на риск нарушить традиционные, прочно сложившиеся требования издательства, — пишет Г. М. Фридлендер, — мы решили твердо, по примеру академических собраний сочинений Герцена и Тургенева, сопроводить текст многочисленным историко-литературным, текстологическим и реальным комментарием, который в сжатом виде подводил бы итоги предшествующему этапу изучения каждого произведения Достоевского и давал исследователю в руки путеводную нить для свободного творческого продолжения изучения его в различных интересующих его направлениях, а рядовому читателю объяснял бы все „темные" места текста. Структурно наш комментарий распадается на две части. Первая представляет своего рода послесловие — оно вводит произведение в контекст биографии автора, его предшествующих и более поздних произведений, а также в более широкий социальный, историко-литературный и культурно-исторический контекст. Здесь прослеживаются и отмечаются те образы, идеи и мотивы более раннего творчества Достоевского, которые в той или иной мере предваряют и подготавливают каждое произведение; исследуется история его зарождения, трансформация его художественного замысла, сюжета, характеров персонажей в процессе творческой работы; освещаются основные этапы истории его созидания и печатания; характеризуются его реально-бытовые и историко-литературные источники, история его цензурования, его восприятия публикой, писателями и критикой в России и за рубежом, основные линии его критической и историко-литературной интерпретации, формирование и борьба различных традиций в его истолковании и оценке. В каждом из подобных послесловий мы пытались дать в руки исследователям Достоевского тщательно подготовленную сводку уже накопленных наукой знаний, исправленную, дополненную и проверенную результатами нашей работы, избегая навязывания читателю „готовых" выводов и предоставляя ему воз-

[10] Будут заново рассмотрены также некоторые спорные текстологические решения в $ПСС_1$, например вопрос о целесообразности публикации сохранившихся черновых рукописей третьей части романа «Бесы» в виде отдельной редакции, а не вариантов, как в $ПСС_1$.

можность проверить ее путем сопоставления текстов и комментария, дополнить в процессе собственного научного труда новыми наблюдениями и идеями. Создание историко-литературной части комментария — результат большого, тщательного, исследовательского труда. Комментарий дополняют многочисленные статьи и разыскания, опубликованные в сборниках серии „Достоевский. Материалы и исследования"».[11]

Многоаспектность комментария позволила участникам $ПСС_1$ органически соединить историко-литературный и текстологический комментарий: текст не повисает в издании мертвым грузом в виде редакций, вариантов, набросков, а получает осмысление в творческой истории произведения — в ней прослеживается весь процесс его создания от зарождения первоначального замысла до завершенного текста.

Комментарий к каждому произведению Достоевского, включая неосуществленные замыслы, представляет собой как бы маленькую энциклопедию. Отмечу, что подобного комментария нет ни в одном из вышедших уже после $ПСС_1$ собраний сочинений писателя: в самом большом из них — уже упоминавшемся выше 18-томном Полном собрании сочинений Достоевского — раннее творчество писателя представлено общей его характеристикой во вступительной статье.

Годы, прошедшие после выхода $ПСС_1$, были в России годами радикальных перемен. Падение цензуры открыло для ученых возможность объективного освещения общественно-политических и религиозных взглядов Достоевского, не прибегая к их вынужденной нивелировке, сглаживанию, умолчаниям. Но это задача настоящих и будущих исследований. Все «идеологические наслоения эпохи», допущенные в $ПСС_1$, будут, разумеется, сняты (равно как и фразы типа: «писатель ошибался» / «заблуждался» / «ошибочно полагал» и др.), не прибегая в каждом случае к специальному примечанию о цензуре, а оговорив это один раз в преамбуле к изданию в первом томе.

Однако в целом комментарий в $ПСС_1$ выдержал испытание временем и не утратил своей научной ценности.[12] Основной корпус историко-литературного, текстологического и реального комментария не устарел и не требует радикальной переработки. Так, в частности, не нуждаются в основательном пересмотре разделы о творческой истории, прослеженной в $ПСС_1$ от зарождения замысла до создания завершенного текста и его последующего издания; о реальных и литературных на него воздействиях, прототипах персонажей произведения, прижизненной критике, рецепциях произведений Достоевского на Западе в XIX—начале XX века.

Разумеется, статейный и реальный комментарий будет существенно обновлен, расширен, дополнен новыми источниками. Не забудем, что со времени выхода в свет первых томов прошло несколько десятилетий, и это были годы интенсивного изучения Достоевского как в России, так и за рубежом, полемики вокруг его произведений, «полифонии» их разнообразных толкований. Все это необходимо изучить, осмыслить и выборочно ввести в контекст $ПСС_2$. В статейном комментарии будут обозначены основные направления в изучении того или иного произведения за период после выхода $ПСС_1$.

Особенно расширится и обновится реальный комментарий, так как за последние десятилетия появилось много ценных дополнений к нему в академических сборниках «Достоевский. Материалы и исследования», альманахах

---

[11] *Фридлендер Г. М.* О научных принципах и задачах академических изданий русских классиков (на материале Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского) // Известия ОЛЯ. 1991. Т. 50. Вып. 5. С. 408—409.

[12] В этом большая заслуга академика Г. М. Фридлендера, редактора многих томов, эрудита, прекрасного знатока русской и западноевропейских литератур, истории, философии, эстетики.

«Достоевский и мировая культура», «Достоевский и современность», сборниках «Христианство и русская литература», «Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков», в издании «Достоевский: дополнения к комментарию» (под ред. Т. А. Касаткиной) и ряде зарубежных изданий.

Поэтому лишено оснований утверждение В. Е. Ветловской и Б. Н. Тихомирова, что планируемое издание не будет носить академического характера, так как его участники предполагают лишь кое-где его исправить и кое-чем дополнить.

Что касается цензурного вмешательства в $ПСС_1$, то отмечу, что об этом нельзя судить слишком прямолинейно и однозначно. Наш прошлый исторический опыт свидетельствует, что и в подцензурные времена интенсивно работала свободная человеческая мысль. Участникам $ПСС_1$ удавалось нередко искусно преодолевать цензурные препоны. «Широкое обращение в историко-литературных и пояснительных частях комментария к Библии, духовному стиху, агиографической литературе было в период подготовки и выхода первой половины академического ПСС Достоевского беспрецедентным в тогдашней издательской практике, — писал Г. М. Фридлендер. — Оно дало толчок освобождению исследовательской мысли от сковывающих ее запретов периода застоя, способствовало ее раскрепощению, появлению в СССР в последующие годы новых исследований, продолжающих разработку вопросов об усвоении Достоевским традиций христианской, в том числе русской, религиозно-философской мысли и роли его в их развитии».[13]

Следует отметить, что ни в одном из предшествующих изданий собраний сочинений Достоевского не были в таком объеме прокомментированы библейские (особенно новозаветные) цитаты в текстах Достоевского. И эту работу следует продолжить, так как с середины 80-х годов XX века и по настоящее время наблюдается все возрастающий интерес к религиозно-философской проблематике творчества Достоевского. Много содержательных дополнений к реальному комментарию появилось в упоминавшихся выше научных изданиях, вышедших уже после 30-томного и 15-томного академических изданий собраний сочинений Достоевского, в ряде зарубежных изданий. Эти материалы будут учтены в $ПСС_2$.

Наибольшие цензурные опасения вызвал, разумеется, роман «Бесы». Как автор статьи о творческой истории этого романа, могу ответственно заявить, что в академическом комментарии вполне адекватно и в соответствии с авторскими разъяснениями дано истолкование заглавия романа, евангельского эпиграфа к нему и общего религиозно-философского смысла «Бесов». Это истолкование сохранено мною в последующих переизданиях романа, хотя комментарий был значительно обновлен и дополнен новыми источниками уже в 15-томном академическом собрании сочинений Достоевского. Добавлю, что в $ПСС_1$ роман «Бесы» впервые опубликован вместе со всеми сохранившимися к нему рукописными материалами. В советский период роман фактически оказался под запретом, так как был расценен как клевета на русское революционное движение.[14] Идеологические пассажи, внесенные

[13] *Фридлендер Г. М.* Указ. соч. С. 409. В данном случае Г. М. Фридлендер несомненно имел в виду историко-литературную часть комментария В. Е. Ветловской о древнерусских источниках романа «Братья Карамазовы». Добавлю, что обстоятельный реальный комментарий В. Е. Ветловской к этому роману в $ПСС_1$, расширенный и дополненный в последующих его переизданиях, был сохранен в своей первоначальной основе.

[14] Предпринятая в 1935 году издательством «Academia» попытка издать «Бесы» в двух томах с предисловием и комментариями Л. П. Гроссмана не осуществилась: из печати вышел только первый том. Отдельное издание романа было осуществлено лишь в постсоветский период (см.: *Достоевский Ф. М.* Бесы. Роман в трех частях / Подг. текста, вступ. статья и прим. Н. Ф. Будановой. Л.: Худ. лит., 1989).

Г. М. Фридлендером в комментарий к «Бесам» для спасения романа, носят внешний характер и легко могут быть удалены.

Что касается содержательного комментария В. А. Туниманова о роли нечаевского дела в творческой истории «Бесов», то в нем также объективно отражен взгляд Достоевского. В данном случае комментатору повезло: К. Маркс и Ф. Энгельс отнеслись отрицательно к С. Г. Нечаеву и его тактике. Они осудили «апологию политического убийства» и «теорию казарменного коммунизма» Нечаева, а также его «ребяческие и инквизиторские приемы».[15] Таким образом, в оценке нечаевского дела неожиданно и парадоксально сблизились, казалось бы, несовместимые точки зрения.

3

Обращу внимание на статьи С. Г. Бочарова, озаглавленные: «От имени Достоевского» и «P. S. О религиозной филологии». Определение «религиозная филология», принадлежащее А. Н. Хоцу и повторенное С. Г. Бочаровым, в данном случае не имеет иронического подтекста, а обозначает основное направление творческих устремлений авторов и субъективный характер их интерпретаций, приписываемых писателю. «Определение удачно тем, — поясняет С. Г. Бочаров, — что религиозная филология как явление наших дней рифмуется с религиозной философией, явлением начала века».[16]

Во избежание недоразумений замечу сразу же: Достоевский — великий христианский писатель, и подлинно научное изучение мировоззрения и религиозно-философского содержания его творчества, невозможное в советский период, теперь открыто и привлекает внимание многих исследователей (к их числу я отношу и себя).

С. Г. Бочаров пишет: «В постмодернистской современности вопрос о „границах интерпретации", как назвал свою книгу (1990) Умберто Эко, имеет первостепенную актуальность. Эко описывает тенденцию, определяемую как патологический синдром „одержимости скрытым смыслом". Ныне этот синдром — эпидемическое явление. ⟨...⟩ ...в ходу такие термины, как „подтекст" и „чтение на метафизическом уровне". Подтекст — *под* текстом и, значит, не дан непосредственно; чтобы его добыть, „раскопать"... нужна теоретическая или идеологическая презумпция, определенным образом направленная ⟨...⟩ ...тексту принадлежит контрольная функция по отношению к интерпретации — принимает он ее или отвергает. Текст оказывается беззащитным перед нашими интерпретациями с их смелостью, но он же и неприступен».[17] С. Г. Бочаров анализирует книгу талантливого литературоведа Т. А. Касаткиной «Характерология Достоевского» (М., 1996), в которой «одержимость скрытыми смыслами», «как и излюбленный автором метод активного, чтобы не сказать агрессивного, давления на текст для выдавливания необходимого смысла», «достигает... пика».[18] Ученый скептически относится к стремлению некоторых «религиозных филологов» к «тотальным христианским этимологическим расшифровкам имен героев».[19]

Н. А. Арсентьева в статье «„Крик осла" и „локус Идиота"»,[20] посвященной анализу сборника «Роман Достоевского „Идиот": раздумья, проблемы»

---

[15] *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М., 1961. Т. 18. С. 412—414.
[16] *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 585.
[17] Там же. С. 582—583.
[18] Там же. С. 584.
[19] Там же.
[20] Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 376—398.

(Иваново, 1999), также отметила увлечение современных российских авторов постмодернистской методологией, что сказалось в авторских интерпретациях религиозно-философского содержания романа, в особенности образа его главного героя — князя Мышкина. Как справедливо полагает Н. А. Арсентьева, филологический анализ в сборнике нередко «подменяется интеллектуальной игрой, демонстрацией начитанности в области мировой культуры и литературы, а научная объективность и точность — эклектикой. Личность и мировоззрение автора, равно как и эстетика его творчества, утрачивают всякое самостоятельное значение, а произведение делается объектом множественных и часто противоречащих друг другу интерпретаций».[21] Отказавшись от попытки раскрыть авторский замысел, некоторые авторы переносят акцент на множественность толкований, «вступающих друг с другом в диалогические отношения, которые дополняют друг друга».[22] При подобном методологическом подходе выявляются крайние точки в истолковании образа князя Мышкина: Христос / антихрист, хотя ни то ни другое не входило в творческий замысел автора романа, задумавшего изобразить нравственно прекрасного, христоподобного героя.

Сказанное выше отнюдь не направлено против свободы исследования, многообразия методологических подходов, множества исследовательских голосов, вступающих друг с другом в своеобразный диалог. Однако в данном случае речь идет об академическом комментарии с его строгими принципами. Мы исходим из убеждения в возможности адекватного прочтения текста и определения авторской позиции на основе изучения помимо основного текста рукописных к нему материалов, широкого круга источников, среди которых особое место принадлежит письмам Достоевского с авторскими разъяснениями замысла, идей и образов задуманного произведения.[23]

4

Несколько соображений по поводу нового типа академического издания («издания XXI века»), идею которого выдвигают его сторонники.

Дискуссия о новом академическом комментарии ПСС происходила, в частности, в ИМЛИ на круглом столе еще в июле 2005 года, и этой дискуссии посвящена обстоятельная статья Б. Н. Тихомирова.[24] Он пишет: «Прежде всего я должен решительно не согласиться с мнением, которое прозвуча-

[21] Там же. С. 376—377.

[22] Там же. С. 377.

[23] Очевидно, именно множественность разноречивых и подчас исключающих друг друга трактовок романа «Идиот», и особенно образа князя Мышкина, в упомянутом выше сборнике «Роман Достоевского „Идиот": раздумья, проблемы» имели в виду В. Е. Багно и В. Д. Рак в статье «О втором издании Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского», когда не очень корректно заявили о нежелательности в академическом издании «подмены историко-литературного объяснения текста Достоевского его мифо-, метапоэтическим, символическим, просвещающим и тому подобным толкованием» (Указ. соч. С. 68), что вызвало у оппонентов справедливый полемический отклик. Действительно, Достоевский в высшей степени обладал искусством «символического письма». Широкое использование библейской символики придает роману писателя послекаторжного периода глубокий религиозно-философский смысл, и здесь за примерами ходить далеко не надо. К Евангелию от Луки восходят заглавие и эпиграф к роману «Бесы» (их авторское истолкование приведено в $ПСС_1$). Ученые нередко обращаются к символической трактовке образа Ставрогина, одного из сложнейших в художественной системе Достоевского. Оно дано, в частности, в статьях Вяч. Иванова, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева. Эти статьи цитируются в комментариях к «Бесам» в 30-томном и особенно 15-томном академических изданиях сочинений писателя.

[24] См.: *Тихомиров Б. Н.* Академический комментарий: цели, задачи, принципы // Достоевский и мировая культура. СПб., 2008. № 24. С. 117—126. Материалы этой дискуссии предполагают опубликовать в одном из последующих номеров альманаха.

ло на дискуссии в ИМЛИ, согласно которому в части комментирования Достоевского основная работа уже сделана сотрудниками академического ПСС и нам остается (цитирую) „чуть-чуть добавить, что-то переменить, какую-то деталь", но это „крохи" по сравнению со сделанным до нас. В принципе не согласен и вовсе не потому, что я хочу как-то принизить сделанное предшественниками. Просто этот неверный тезис порождает состояние научного благодушия, исследовательскую апатию, дезориентирует, особенно молодых ученых».[25]

На дискуссии в ИМЛИ был также «поставлен важный вопрос о границах академического комментария, об его отличии от комментария для массового издания, о самой природе этого жанра. О разграничении примечания / комментария / толкования / интерпретации. О комментарии „горизонтальном" (то есть реальном в традиционном словоупотреблении) и комментарии „вертикальном", то есть таком, который (цитирую) „предполагает возведение земного разума к тому разуму, который заведомо не земной, не человеческий", иначе — когда под реалиями подразумевается „реальность в высшем смысле"». Б. Н. Тихомиров добавляет: «Я бы не стал разделять два этих комментария „китайской стеной", а тем более их противопоставлять. Полагаю, что и здесь должен действовать принцип „от реального к реальному"».[26]

Суждения о комментарии «нового типа» носят общий полемический характер и не содержат какого-либо серьезного, теоретического обоснования принципов подобного комментария. Более того, на мой взгляд, проявляется максималистская тенденция «комментировать все» — меткое выражение В. А. Кошелева в его рецензии на содержательную книгу Б. Н. Тихомирова «„Лазарь! Гряди вон": Роман Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание" в современном прочтении: книга-комментарий» (СПб., 2005).[27]

Наиболее радикальный вариант академического комментария «нового типа» предлагает Т. А. Касаткина: «В комментарии ныне нуждается и целый ряд искажений текста Достоевского, связанный с введением „новой орфографии", а также с унификацией в его произведениях ⟨...⟩ Форма статей, представленных в издании, неизбежно должна быть разнородной. Это может быть законченная статья; это может быть в полном смысле слова именно *комментарий* к слову, имени, эпизоду, детали; это может быть и комментарий к комментарию (скажем, интерпретационный комментарий к фактическому комментарию, опубликованному здесь же). И т. д. Здесь осуществляются публикации материалов к истории русской науки о Достоевском (глава из диссертации А. А. Сабурова) и переводы статей зарубежных ученых, ценные с точки зрения комментаторской и не вошедшие до сих

---

[25] Там же. С. 118. Б. Н. Тихомиров приводит в своей статье ряд дополнений к комментарию $ПСС_1$ (они будут учтены в $ПСС_2$ с указанием фамилии исследователя). Однако эти дополнения никак не разрушают основной корпус комментария в $ПСС_1$, а только уточняют и дополняют его. Добавлю, что идеального, «на все времена», комментария не существует в природе: он всегда обновляется и дополняется.

[26] Там же. С. 121.

[27] Новое литературное обозрение. 2007. № 5 (87). С. 449—451. В. А. Кошелев обращает внимание, в частности, на «двойное» жанровое обозначение исследования Б. Н. Тихомирова — «книга-комментарий», что «оказывается попыткой соединить два различных жанра: концептуальное исследование (=современное прочтение) романа и реальный комментарий к нему». В. А. Кошелев справедливо замечает, что подобные двойные жанры («книга-исследование», «роман-исследование», «современное прочтение») таят в себе большую опасность, «ибо то, что получается в итоге, очень часто становится лишено достоинства каждого из жанров по отдельности»: «*Комментарий* — вещь объективная. *Книга* — как правило, субъективная» (Там же. С. 449, 451). Эти тонкие соображения В. А. Кошелева стоит учесть и при комментировании текстов в академических изданиях.

пор в оборот отечественной науки о Достоевском (статьи Малькольма Джонса)».[28]

Замысел издания, предлагаемый Т. А. Касаткиной, интересен и оригинален, но не вписывается в традиционный тип академического ПСС с четкой структурой и строгими научными принципами. Мне представляется, нет основания отказываться от академического $ПСС_1$, выдержавшего испытание временем и получившего международное признание. Более того, $ПСС_1$ является *базовым изданием*, из него «вышли» и «выходят» все последующие издания собраний сочинений Достоевского, большие и малые; на его материалах пишутся диссертации и создаются научные труды, в то время как тип нового академического издания еще не выработан нашей наукой и остается дискуссионным.

В заключение хочется сказать следующее. Еще рано хоронить академическую науку о Достоевском и говорить, как это делают наши оппоненты, о «зловещем симптоме *застоя* в деле изучения Достоевского в Пушкинском Доме».[29] Факты говорят о противном. Достоевский — не временный гость, а хозяин в Пушкинском Доме и, надеюсь, никогда его не покинет.[30] Его место — рядом с Пушкиным.

Группой по изучению Достоевского, созданной в конце 1960-х годов в преддверии издания академического ПСС писателя, помимо двух академических изданий собраний сочинений Достоевского (30-томного и 15-томного) были осуществлены фундаментальные труды: трехтомная «Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского» (Под ред. Н. Ф. Будановой и Г. М. Фридлендера. СПб.: Наука, 1993—1995); «Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание» (Отв. ред. Н. Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005); продолжается издание академических серийных сборников «Достоевский. Материалы и исследования» (Л.; СПб.: Наука, 1974—2007. Т. 1—19). Издан сборник «Pro memoria. Памяти академика Г. М. Фридлендера» (СПб.: Наука, 2003), а также ряд монографий участников ПСС, посвященных Достоевскому. Все эти академические труды востребованы и получили международное признание.

Даже в сложных условиях и при малочисленном составе Группы (с 2004 года — два сотрудника на половинных окладах, а с 2006-го — один сотрудник) изучение Достоевского не прекращалось, и в 2007 году вышел из печати очередной, 18-й том сборника «Достоевский. Материалы и исследования».

Начавшаяся в Пушкинском Доме работа над вторым, исправленным и дополненным ПСС Достоевского знаменует новый этап в изучении творческого наследия великого писателя и новый этап в деятельности возрождающейся Группы Достоевского.

---

[28] *Касаткина Т. А.* Указ. соч. С. 5—6. Отчасти этот замысел был лично осуществлен Т. А. Касаткиной (см.: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 9 т. / Подг. текстов, сост., прим., вступительные статьи, комментарии Т. А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2003—2004).

[29] *Ветловская В. Е., Тихомиров Б. Н.* Указ. соч. С. 73.

[30] «Научную работу филологов Пушкинского Дома, посвященную изучению жизни и творчества Достоевского, — справедливо полагает И. Д. Якубович, — с полным основанием можно назвать историей достоевсковедения в России. Широкий круг проблем, решаемых учеными, от текстологии и источниковедения до мировоззренческих, философских, нравственных и эстетических, позволил ленинградско-петербургской академической школе сыграть решающую роль в определении художественного и исторического места Достоевского в русской литературе, что стало одним из направлений филологической науки» (*Якубович И. Д.* Достоевский в Пушкинском Доме // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2007. Т. 18. С. 3).

ФЕДОР СОЛОГУБ: ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ, ТВОРЧЕСТВА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Творчество Федора Сологуба, одного из крупнейших писателей символистской школы, по сей день является обширным и весьма плодородным полем для исследователей эпохи русского модернизма. Об этом в первую очередь свидетельствует хранящийся в Пушкинском Доме архив Сологуба, освоенный далеко не в полном объеме.

В сравнении с А. Блоком, В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, В. Розановым, А. Ремизовым, М. Кузминым, М. Волошиным, чье литературное наследие увидело свет и продолжает выходить в научных изданиях собраний сочинений и писем, томах «Литературного наследства», сборниках новых материалов и исследований, — книжная полка Сологуба выглядит более чем скромно. Мы надеемся, что в ближайшие годы это положение изменится.

В настоящую подборку включены четыре статьи;* каждая из них посвящена конкретной исследовательской проблеме, — собранные вместе, они дают представление о самых ближайших, насущных перспективах сологубоведения. Эти перспективы видятся нам в подготовке серии научных изданий: полного собрания стихотворений, романа «Творимая легенда», драматургии, а также публикации целого ряда биографических материалов, без чего общая картина истории литературы эпохи останется неполной.

---

* В их основу положены доклады, прочитанные на IV Международной конференции, посвященной творчеству Федора Сологуба. Отчет о ней см. в разделе «Хроника» настоящего номера журнала.

© *ЛЕА ПИЛЬД (Эстония)*

ПОЭЗИЯ ФЕТА КАК ТЕМА В СТРУКТУРЕ СБОРНИКА Ф. СОЛОГУБА «ПЛАМЕННЫЙ КРУГ»

Поэтический сборник Федора Сологуба «Пламенный круг» (1908) становился объектом исследовательской рецепции нечасто, однако для нас существенно, что в немногих работах о нем отмечалась авторская продуманность композиции сборника, соответствие его структуры символистскому представлению о «книге стихов».[1] Столь же продуманным является для Сологуба характер поэтического диалога с поэтами — предшественниками и совре-

---

[1] См., например: *Дикман М. И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Федор. Стихотворения. Л., 1978. С. 43—47; *Кукушкина И.* О цитатности в сборниках Ф. Сологуба «Родине» и «Пламенный круг» // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990. С. 25—38.

менниками. На важность творчества Фета для поэзии Сологуба указал в свое время Андрей Белый, исследуя метрику стихов XVIII—начала XX века.[2] Среди исследователей Сологуба тему «Сологуб и Фет» наметила М. И. Дикман.[3] В «Пламенном круге», где исключительно важную роль играет рефлексия Сологуба по поводу русской поэтической традиции, поэзия Фета становится одной из ключевых тем, хотя к цитированию его стихотворений Сологуб обращается не во всех разделах (например, почти нет цитат из Фета в разделах «Сеть смерти» и «Последнее утешение»). В разделе «Земное заточение», одном из наиболее мрачных в сборнике, Сологуб использует образно-мотивный ряд, который не носит частотного характера в фетовской лирике, однако определяющ для творчества Сологуба (не только поэтического, но и прозаического, а также драматического). Мы имеем в виду образы «звериного» мира как части живой природы, охарактеризованной в нужном для Сологуба ключе в трудах двух философов — А. Шопенгауэра и Вл. Соловьева.[4] Следует обратить внимание на то, что так называемый зооморфный код (описанный в работах некоторых исследователей в первую очередь в связи с прозаическими сочинениями Сологуба) в «Пламенном круге» выступает в самых разных функциях и не сводится только к мотиву «оборотничества»[5] лирического героя на уровне содержания сборника или к вопросу о лирических масках сологубовского «я» на уровне композиции «Пламенного круга». Стремление сологубовского героя пережить максимальное количество впечатлений, познать как можно больше в «творимом», новом, или, наоборот, разрушаемом, «старом» (несовершенном), мире заставляет его рассматривать и тот и другой «миры» во взаимосвязи их различных сторон. Поэтому, например, образы «зверей» в некоторых стихотворениях присутствуют наряду с собственно человеческими и признаются равноценными с ними. «Страдание» в разделах «Земное заточение» и «Личины переживаний» характеризует не только человеческий мир, но и звериный, животный. Сознание не освобождает от страдания — это одна из ключевых (соловьевских и шопенгауэрианских в своих истоках) мыслей раздела «Земное заточение», где выход (уход от страдания в творчество) видится только как некоторое *промежуточное* действие (имеющее значение для судьбы героя, но не для судеб мира), итогом которого станет создание совершенного произведения искусства: «Дай мне в одну только ночь / Слабость мою превозмочь // И в совершенном созданьи одном / Чистым навеки зажечься огнем».[6] В стихотворении «Мы плененные звери...» (1906) Сологуб использует достаточно редкое у него местоимение «мы», говоря о «плене» всего человечества и метафорически уподобляя его «зверям» по общему признаку темноты сознания, невозможности познавать окружающее. Обращение к Фету носит здесь полемический или «иронический» характер: Сологуб отсылает читателя к фетовским стихотворениям «шопенгауэрианского» (т. е. позднего) периода. Это стихотворения «Муза» (1887) и «Оброчник» (⟨1889⟩). Оба текста посвящены теме миссии поэта и роли искусства в человеческой жизни и являются

[2] *Белый А.* Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре // Белый А. Символизм. М., 1910. С. 382.

[3] *Дикман М. И.* Указ. соч. С. 55—56.

[4] О влиянии философии А. Шопенгауэра и Вл. Соловьева на творчество Сологуба см., например: *Павлова М.* Между светом и тенью // Сологуб Ф. Тяжелые сны. Роман. Рассказы. Л., 1990. С. 7; *Минц З.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 105.

[5] См. об этом: *Пустыгина Н.* Символика огня в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Блоковский сборник IX. Тарту, 1989. С. 132—133.

[6] *Сологуб Федор.* Пламенный круг. Стихи. Книга восьмая. Репр. изд. / Сост., послесл., прим. М. М. Павловой. М., 1908. С. 59. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Курсив в цитатах мой. — *Л. П.*

для Фета программными. Первый из них открывает третий выпуск сборника «Вечерние огни» (1888); стихотворению предпослан эпиграф из Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв...». Второй текст («Оброчник») открывает четвертый выпуск «Вечерних огней» (1891). Оба стихотворения говорят об искусстве как форме облегчения страданий человека, а стихотворение «Оброчник» намекает на возможное смягчение «нравов» всех живых существ (ср.: «Хоругвь священную подняв своей десной, / Иду и тронулась за мной толпа живая ⟨...⟩ Пою, и помыслам неведом детский страх, / Пускай на пенье мне ответят воем *звери*, / С святынью над челом и песнью на устах, / С трудом, но я дойду до вожделенной *двери*»).[7] Обратим внимание на то, что рифма «звери» — «двери», используемая Сологубом («Мы плененные *звери*, / Голосим как умеем. / Глухо заперты *двери*, / Мы открыть их не смеем.»; 47), конечно, не является простым совпадением, а корреспондирует именно с этим стихотворением Фета, как, впрочем, и с упомянутым уже текстом «Муза», где есть похожая рифменная пара и другие, существенные для нас лексические переклички: «Страдать! Страдают все, / Страдает темный *зверь* / Без упованья, без сознанья, / Но перед ним туда навек закрыта *дверь*,/ Где радость теплится страданья» (Фет; 289). Сологуб иронически переосмысляет исходную авторскую установку в стихотворениях Фета: всем «голосящим» («поющим») приписывается одинаковая «звериная» сущность, исчезает фетовская иерархия персонажей, а вместе с ней и возможность снятия непосильных для всего человечества мук (ср. у Фета: «К чему противиться природе и судьбе? / — На землю сносят эти звуки / Не бурю страстную, не вызовы к борьбе, / А исцеление от муки»; там же).

Целый ряд других фетовских мотивов и образов становится для Сологуба не только объектом иронии и пародирования, но и предметом для дальнейших размышлений: творческого развития и преобразования. К этому ряду принадлежит, например, поэтическая лексика, описывающая запахи, ароматы и их восприятие лирическими персонажами. Так, в стихотворении «Высока луна господня...» (1905; раздел «Личины переживаний»), пародийно ориентированном на традицию балладного жанра, «звериные» мотивы соседствуют с образом неконкретизированного «запаха»: «Землю нюхая в тревоге, / Жду я бед. / Слабо пахнет по дороге / Чей-то след» (28). Стихотворение довольно отчетливо соотносится с одним из текстов Фета в разделе «Гадания» («Ночь крещенская морозна, / Будто зеркало — луна. / „Побегу: еще не поздно, / Да боюсь идти одна"» (Фет; 144). Стихотворения сходны по господствующему в них настроению (атмосфера тревоги и волнения разрешается у Фета «счастливой» кульминацией, а у Сологуба, наоборот, страх героини возрастает по мере развития сюжета). Оба стихотворения написаны хореем (у Сологуба четырехстопный хорей чередуется с двустопным, а у Фета все строки выдержаны в одинаковом размере). И в том и в другом тексте героини заняты узнаванием будущего (фетовская героиня гадает о суженом, а сологубовская — «чует» наступление испытаний судьбы). Кроме того, в стихотворениях совпадает место действия (улица) и целый ряд образов: «луна», «ночь», «одиночество», «вой», «лай» (собак); сходно и обращение героинь к «спутницам» («сестрицы» у Фета и «сестры» у Сологуба). У Сологуба: «Просыпайтесь, нарушайте / Тишину. / *Сестры, сестры! войте, лайте* / На луну!» (28); у Фета: «„Вот одиннадцать — все лица! / Вот собаки *лай* и *вой*... / Чур меня!.." — „Ну что, *сестрица*?" / — „Раскрасавец

[7] *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 298. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

молодой!"» (Фет; 145). Сопряженность этих двух текстов указывает на преемственность Сологуба по отношению к Фету: помимо многочисленных лексических перекличек здесь в очередной раз «звериная» тема ассоциируется с поэзией Фета и, кроме того, к лирике Фета (как некоторому художественному целому) отсылает, как уже говорилось, не только сам мотив запаха, но и способность лирического персонажа *познавать мир посредством обоняния* — «чуять».

Во многих стихотворениях сборника «Пламенный круг» лирический герой (или персонажи, представляющие его ипостаси) погружен во «мрак», «сумрак», «темноту», он или плохо видит, или совсем не различает предметов вокруг себя. С другой стороны, в большинстве текстов герой находится либо в беззвучном пространстве, либо слабо различает звуки, доносящиеся откуда-то издалека. Отсылки к стихотворениям Фета появляются и здесь, причем круг текстов-источников в данном случае ограничен. Это в основном те (немногие) поздние стихотворения Фета, в которых изображено нелегкое для героя (и/или «загадочное» для читателя) движение через неосвещенный луной ночной (вариант: непроходимый) лес (например, «Светоч», 1887, «Ель рукавом мне тропинку завесила...», 1891) либо пребывание в ином, слабо освещенном природном пространстве (см., например, стихотворение Фета «Что за звук в полумраке вечернем...», 1877). Ср. у Сологуба «Я лесом шел. Дремали ели...» (1905; раздел «Дымный ладан») и «Этот зыбкий туман над рекой...» (1908; раздел «Дымный ладан»): «Этот зыбкий туман над рекой / В одинокую ночь, при луне, / — *Ненавистен он мне, и желанен он мне* / Тишиною своей и тоской. // Я забыл про дневную красу, / И во мглу я тихонько вхожу, / *Еле видимый* след напряженно слежу, / И печали мои одиноко несу» (84). У Фета: «Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть. / То кулик простонал или сыч. / *Расставанье в нем есть, и страданье в нем есть.* / И далекий неведомый клич» (Фет; 177).

Чуткость лирического героя Сологуба к запахам как бы призвана компенсировать другие, почти не воспринимаемые им впечатления. На особую роль сквозного мотива «запаха» в сборнике обратил внимание еще И. Анненский в статье «О современном лиризме» (1909): «...Сологуб принюхивается: да, — в запахах для него и точно начало иных поэм...».[8] Как можно предположить, этот мотив получает у Сологуба символическое истолкование. К числу масок его лирического героя относятся «колдун», «маг» или «волхв», созидающие новую действительность или участвующие в колдовском, магическом обряде и получающие «новое знание» о мире, в частности благодаря чуткости к ароматам и запахам. Сологуб переосмысляет символику некоторых важных для него библейских образов. Например, как хорошо известно, образ волхва в Новом завете связан с ароматическими веществами (дары, которые волхвы приносят Христу при его рождении, — это ладан и смирна; ср. заглавие одного из разделов в «Пламенном круге»: «Дымный ладан»). Из истории христианских церковных обрядов мы знаем, что наиболее тесный контакт верующего с потусторонним миром достигается благодаря ароматическим веществам, используемым в церковной службе. В «Пламенном круге» образы запахов также обозначают мистическую сопряженность лирического я с Иным, т. е. потусторонним, неземным миром: «И я дышу дыханьем рос, / Благоуханием невинным / И влажным запахом пустынным / Русалкиных волос...» (110; раздел «Преображения»), или же с «личинами» «прежних существований» лирического героя: «Порой повеет

[8] *Анненский И.* О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 351.

запах странный, / — Его причины не понять, / — Давно померкший день туманный / Переживается опять» (32; раздел «Личины переживаний»). Нечуткость лирических персонажей к запахам, наоборот, говорит о «темноте» их сознания: «Что в зверинце зловонно и скверно, / Мы забыли давно, *мы не знаем...*» (47).

В лирике позднего Фета образы и мотивы, связанные с запахами, выступают в сходной функции. С одной стороны, они становятся посредниками между прошлым и настоящим: воскрешают в памяти лирического субъекта прошедшее, а с другой — «замещают» «невозможное» в описываемой ситуации, т. е. отчетливое видение или слышание окружающего мира: «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг. /*Запах роз под балконом и сена вокруг* ⟨...⟩ Точно в нежном *дыханье травы и цветов / С ароматом знакомым доносится зов* / И как будто вот-вот кто-то милый *опять* / О восторге свиданья готов прошептать.» (Фет; 315).[9] Соединение мотивов «запаха» («чутья») и колдовства или «гадания» (узнавания нового) с фетовскими реминисценциями позволяет предположить, что Сологуб приписывает Фету роль предшественника собственных размышлений о возможности «нового знания», новых способов «художественного представления» о мире.

Другим сквозным и также корреспондирующим с фетовским сюжетным мотивом сборника «Пламенный круг» можно считать «единство» созидаемого «я» мира (или же единения «я» с миром). Суть «революции духа» (или «самоосвобождения»), осуществляемой сологубовским героем, заключается в переживании «творимой» действительности как «единого» целого (для того чтобы преобразить мир, нужно сначала познать все его стороны, «лики»). Восприятие лирическим героем реальности как цельной, единой изображается большей частью в разделах «Тихая долина» (где больше всего реминисценций из Фета), «Личины переживаний» (подраздел «Звезда Маир», где Фет цитируется параллельно с ранним Блоком и как бы «через него»), «Преображения» и «Единая воля». «Единство» созидаемого «я» мира, как его трактует Сологуб, подразумевает неоднородность, множественность его составляющих. Лирический герой, прежде чем превратится в средоточие мира, должен пережить многие состояния (не только аскетическую сосредоточенность и отчуждение от всего земного, но и любование земным, не только причастность к злу, но и его осуждение: например, осуждение смерти в разделе «Земное заточение»). Рецензируя сологубовское «Собрание стихотворений», современный критик писал: «Так разорваны навек Земля и Ойле, но разорванные встретятся снова, иначе нет путей к лазурному Лигою. А пути — пускай обманные — должны быть пройдены все».[10] Ощущение единства мира предполагает снятие противоречий, но сохранение «множественности», неоднородности бытия. Такое отношение к миру Сологуб находит именно у Фета, а не у Тютчева, например. В сборнике «Пламенный круг» особое внимание уделяется двум текстам Тютчева: хрестоматийным «Silentium» и «Не то, что мните вы, природа...». В обоих стихотворениях, как известно, идет речь о разъединении «я» или «человека» с

[9] В исследовательской литературе отмечалось, что композиция и образно-мотивная структура «Пламенного круга» имеют много общих черт со сборником Блока «Нечаянная радость», вышедшим в 1907 году (см.: *Кукушкина И.* Указ. соч. С. 26). В завершающей книгу поэме «Ночная фиалка» (1906) довольно большую роль играет «дурманящий» героя запах ночной фиалки, отдаляющий, а не приближающий его, в отличие от сологубовского «я», к чаемой цели и существованию в «Ином». Несмотря на то что в некоторых стихотворениях сборника Сологуба цитатные пласты из Блока и Фета тесно переплетаются, автор «книги стихов» со всей очевидностью разграничивает для себя этих двух поэтов.

[10] *Росмер.* Лирика Сологуба // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 2002. С. 328.

миром (ср.: «Лишь жить в самом себе умей...»; «Они не видят и не слышат...»). К полемическому «переписыванию» «Silentium» Сологуб обращается в стихотворении «В дневных лучах и сонной мгле...» (1905; раздел «Земное заточение»): «В моей траве, в моей земле, / В моих кустах я схоронил / Мечты о жизни, клады сил, / *И окружился я стеной*, / Мой свет померкся предо мной...» (48), а в стихотворении «Есть соответствия во всем...» (1898) говорит: «Так, доверяясь природе, / Наперекор судьбе, во всем / Мы соответствия найдем / Своей душе, своей свободе.» (154). И в том и в другом случае имеется в виду саморазмыкание — открытость тому материальному миру, который подвергается пересозданию и включается в реальность, творимую лирическим «я» (вопреки решениям Тютчева в «Silentium», где «я» замыкается в себе, отказываясь от контактов с «другим», и в «Не то, что мните вы, природа...», где автор манифестирует «непонимание природы» известной частью человечества). Варьируя отдельные образы тютчевского стихотворения «Не то, что мните вы, природа...» и переосмысляя их, Сологуб противопоставляет им «гармоническое» видение природы у Фета: «Не понимаю, отчего / В природе мертвенной и скудной / Встает какой-то властью чудной / Единой жизнью *торжество*» (113; раздел «Преображения»); последняя строка этой строфы воспроизводит концовку метрически сходного стихотворения Фета «Я ждал, невестою царицей...» (1860): «И бессознательная сила свое ликует *торжество.*» (Фет; 125). В этом же стихотворении находим не только отсылки к Фету на метрическом и лексическом уровнях, но и совпадение рифмы: «Окрест меня все жизнью *дышит*, / В моей реке шумит волна, / И для меня в полях весна благоухания *колышет*» (ср. у Фета в стихотворении 1859 года «Пойду навстречу к ним знакомою тропою»: «Прохлада вечера и дышит и не *дышит* / И колос зреющий едва-едва *колышет.*» (Фет; 76)). Примечательно, что это стихотворение, как почти все процитированные выше фетовские тексты, повествует о *«движении»* лирического субъекта к некоторой цели. Существенно, что в лирике Фета Сологуб выделяет этот мотив и последовательно соотносит с темой «пути» лирического героя в сборнике. Эта же особенность характеризует структуру стихотворений, где герой движется к неведомой цели сквозь лес (например, стихотворение «Я лесом шел. Дремали ели...», 1905).

Ощущение «единства» мира доступно герою Сологуба не только в пространстве природы, но и вблизи героини, Ты, образ которой заметно модифицируется, в разделах «Преображения» и «Тихая долина» приобретает целый ряд черт, характерных для женских персонажей Фета, начиная с внешности и заканчивая способностью влиять на героя, а также изменять облик природы. Ср., например, в стихотворении «Ты незаметно проходила...» (1898): «Твоя молитва над пустыней, Благоухая, вознеслась» (110); в стихотворении «Люби меня ясно, как любит заря...» (1904): «...Жемчуг рассыпая и смехом горя. / Обрадуй надеждой и легкой мечтой / И тихо погасни за мглистой чертой» (108). В разделах, предшествующих «Преображениям», эмоциональные состояния героини и ее поведенческие интенции большей частью зависят от героя: «Суровый друг, ты недоволен, / Что я грустна. / Ты молчалив, ты вечно болен, — / И я больна.» (88; раздел «Дымный ладан»). В стихотворениях, где образ сологубовских женских персонажей ассоциируется с фетовскими, обращает на себя внимание многообразие их «ликов». Доминирующим в этих текстах становится образ по-детски чистый и невинный. Например, в стихотворении «Ты ко мне приходила не раз...» (1898; раздел «Тихая долина»): «И мы шли по широким полям, / И цветы улыбалися нам, / И смеясь, лепетала волна, / Что вокруг нас — по-

терянный рай, / Что я светлый и радостный май, / И что ты — молодая весна.» (158). Стихотворение по своей синтаксической и метрической структуре ориентировано на вполне конкретный фетовский текст — «Ныне первый мы слышали гром...» (⟨1883⟩). Ср.: «Вдруг ты встала, ко мне подошла, / И сказала, что все поняла: ⟨...⟩Что любви затерялась стезя, / Что так жить, что дышать так нельзя, / Что ты хочешь, — решилась, — и вдруг / Разразился весенний недуг...» (Фет; 288). Другие стихотворения Сологуба отсылают к образам тех фетовских героинь, с которыми герой Фета переживал «расцвет полуночной жизни»: «Полуночная жизнь расцвела, / На столе заалели цветы. / Я ль виновник твоей красоты, / Иль собою ты так весела?» (121). Здесь находим лексические и метрические реминисценции из стихотворения Фета «Я тебе ничего не скажу...» (1885). Вероятно, в таком противопоставлении «универсализма» и «гармоничности» Фета Тютчеву отражается толкование Вл. Соловьевым (а вслед за ним — Блоком) поэзии Фета как искусства уравновешенного и гармонического в противовес «ночной», «хаотической» поэзии Тютчева.

«Иронические» интенции по отношению к Фету в «Пламенном круге» объясняются, с одной стороны, общим авторским видением поэзии Фета (у Фета Сологуб везде стремится усмотреть «синтез», а не «раздробленность» изображаемых сторон реальности). С другой стороны, Фет для Сологуба хотя и высоко ценимый, но все-таки — «предшественник». Поэзия Фета служит для него своеобразным «строительным материалом» на пути «революции духа» и созидания мира, в центре которого оказывается Я-демиург. Отсюда, например, переосмысление фетовского образа «солнце мира», знаменующего у Фета непознаваемую субстанцию в духе Шопенгауэра (ср. у Фета: «И каждый луч плотской и бесплотный, / Твой только отблеск, — о, *солнце мира*, / И только сон, только сон мимолетный» (Фет; 82)), а у Сологуба — это метафора «Я-демиурга»: «В темном мире неживого бытия / Жизнь живая, *солнце мира* — только Я.» (186). Отсюда и варьирование лирического сюжета стихотворения «На стоге сена ночью южной...» (1857) в стихотворении «Затаился в траве и лежу...» (1905; раздел «Тихая долина»), где природа-космос становится частью сознающего «я», а не наоборот, как у Фета (в названном выше стихотворении «я» «растворяется» в природно-космическом целом).

«Универсализм» и «гармоничность» Фета на уровне тем и поэтических концепций могли соотноситься в восприятии Сологуба с характером фетовской поэтики. По замечанию Валерия Брюсова, Сологуб является единственным поэтом XX века, в чьем творчестве столь многообразно представлены метрические и строфические формы.[11] Богатство строфики и ритмики стихов Фета также выделяло его среди соратников по поэтическому творчеству XIX века.[12] Во многих стихотворениях «Пламенного круга» Сологуб варьирует не только тематику стихов Фета, но и восходящие к Фету строфические и метрические формы. Таким образом, «строительным материалом» на пути к «творимому» героем миру становится и сама «фактура» стихов Фета.

---

[11] *Брюсов В.* Федор Сологуб // Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912. С. 108.

[12] См. об этом: *Бухштаб Б.* А. А. Фет: очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 123.

© ДЖЕЙСОН МЕРРИЛЛ (США)

«ДАР МУДРЫХ ПЧЕЛ» Ф. СОЛОГУБА — ДИАЛОГ С АННЕНСКИМ?

Одним из мифов, к которому несколько раз обращался театр в эпоху символизма, стал миф о Лаодамии и Протесилае. Между 1899 и 1913 годами Россия увидела его в четырех драматических версиях: Выспянского, Анненского, Сологуба и Брюсова. Согласно классическим источникам, Иолай уехал на Троянскую войну сразу после женитьбы на Лаодамии, дочери Акаста. Она так сильно скучала по нему, что сделала его статую из латуни или воска и укладывала ее с собой в постель. Иолай первым ступил на троянскую землю и, согласно пророчеству, должен был первым пасть в битве, поэтому его имя меняется на Протесилай (Иолай, первым ступивший на вражескую землю). Услышав весть о смерти мужа, Лаодамия просит богов позволить ему посетить ее, хотя бы на три часа. Зевс выполняет ее просьбу. Тень Протесилая оживляет статую, ложится в постель с Лаодамией и убеждает ее следовать за собой, поэтому в некоторых версиях Лаодамия закалывает себя на месте. В других версиях отец заставляет ее вступить в повторный брак, но она продолжает спать со статуей своего первого мужа. Когда слуга замечает, что она обнимает кого-то, похожего на любовника, он докладывает об этом ее отцу, и тот приказывает сжечь статую, чтобы его дочь больше не страдала от своей привязанности. Во время сожжения статуи Лаодамия бросается в огонь.[1]

«Дар мудрых пчел» Сологуба был изучен лучше, чем другие его драмы, хотя почти исключительно в сравнительном контексте.[2] Исследователи практически не касались вопроса о том, как Сологуб выстроил эту драму; до сих пор не было выяснено, какие источники он использовал и как объединил их, как эта работа вписывается в его творчество в целом.

Драма «Дар мудрых пчел» вышла в журнале «Золотое руно» в 1907 году (в номере за февраль—март) без предисловия, но при повторном издании в томе VIII Собрания сочинений Сологуба она была снабжена предисловием «От автора»: «Статья Ф. Ф. Зелинского „Античная Ленора" дала мне мысль написать эту трагедию. На ту же тему есть трагедия И. Ф. Анненского „Лаодамия" (Сборник Северная Речь СПБ 1906)» (59).[3]

Сологуб сознательно дистанцирует свою пьесу от драмы Анненского, не называя ее в числе источников, тем не менее упоминание «Лаодамии» в предисловии дает основание читателям сравнить эти произведения.[4] Сологуб вводит в базовый миф несколько дополнений, которые обновляют и персонализируют его драму. Проанализировав сделанные дополнения, можно увидеть, как он, в противовес Анненскому, использует их общий сюжет, чтобы создать свою собственную версию мифа, отражающую и его взгляды на искусство.

---

[1] *Graves R.* The Greek Myths: Complete Edition. New York, 1992. P. 658.

[2] См., например: *Силард Л.* Античная Ленора в XX в. // Studia Slavica Hungarica 1982 № 28. С. 313—331. Подробный обзор публикаций по вопросу взаимоотношений Анненского и Сологуба дан в книге: *Анненский И.* Письма. Том II: 1906—1909. СПб., 2009. С. 190—193.

[3] Ссылки на драму «Дар мудрых пчел» даются в тексте по второму изданию драмы: *Сологуб Федор.* Собр. соч. СПб.: Шиповник, 1910. Т. VIII. С. 57—132.

[4] «Лаодамия» Анненского, согласно указанию автора, была написана в 1902 году. Драма была опубликована не ранее конца апреля — начала мая 1906 года. См.: *Анненский И.* Письма Том I: 1879—1905. СПб., 2007. С. 309.

Разница между двумя драматическими произведениями заметна еще до обращения к самому тексту, так как Анненский также предваряет свою версию предисловием. Он тоже начинает с указания на источник, делая упор на свое понимание мифа: «Трагедия Лаодамии взята нами из античной версии мифа о жене, которая не могла пережить свидания с мертвым мужем» (413).[5]

Анненский пересказывает миф в соответствии с доступными ему источниками, а затем отводит достаточно много места тому, что известно о трагедии Еврипида «Протесилай». Он отмечает разницу в концовке драмы Выспянского «Protesilas i Laodamia» и заканчивает предисловие объяснением, чем его драма отличается от других версий. Здесь Анненский выступает в обычной для себя роли ученого, ставит перед собой задачу обозначить место своей версии в широком контексте мифа и обеспечить читателя как можно более подробными сведениями о сюжете. Это резко отличает его от Сологуба, дающего очень сухое и лаконичное предисловие.

Сравнение двух драм показывает, что, кроме использования одного и того же мифа, версии Сологуба и Анненского имеют очень мало общего; по-видимому, Сологуб почти ничего или совсем ничего не позаимствовал у своего современника. Поведение Сологуба по-своему подтверждает этот вывод. В конце декабря 1906 года он обратился к Анненскому, «Лаодамия» которого уже вышла из печати, с просьбой прочитать почти законченную пьесу и сказать «что-нибудь» о ней.[6] Письменный ответ Анненского не известен, но, вероятно, он не забыл об этом эпизоде. В декабре 1908 года, в рецензии на второе издание сборника «Из жизни идей» Зелинского, он написал о своей «Лаодамии» и «Даре мудрых пчел» Сологуба.[7] Главное различие драматических версий ему виделось в том, что — в отличие от Сологуба — он попытался угадать намерения Еврипида; его драма вышла до статьи Зелинского «Античная Ленора»,[8] тогда как драма Сологуба не только была издана после нее, но и создана под ее «несомненным влиянием». Публикация рецензии не лучшим образом отразилась на дальнейших отношениях поэтов, послужив подтверждением того, что наметившийся в их драматических версиях диалог затронул чувства обоих.

В статье «О современном лиризме» Анненский отметил характерную черту поэтики Сологуба: он «слишком сам в своих, им же самим и созданных превращениях».[9] Эти слова в полной мере можно отнести и к «Дару мудрых пчел». В своей драме посредством интерпретации античного мифа Сологуб утверждает основы символистской эстетики и тем самым вступает в полемику с Анненским, драма которого такой задаче не подчиняется.

Этот «диалог» проявляется в дополнениях, которые Сологуб делает к основному мифу.

Он вводит нового персонажа — молодого скульптора Лисиппа, его нет в других версиях мифа, однако у Сологуба он играет ключевую роль. Явный намек на гомоэротические отношения между Лисиппом и Протесилаем фактически является основной причиной для последующего развития сюжета. Лаодамия признается своей служанке Ниссе, что она спала с Протесилаем пе-

[5] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 413—473. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[6] *Лавров А., Тименчик Р.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981. Л., 1983. С. 120.

[7] *Анненский И.* Из жизни идей. Научно-популярные статьи проф. Ф. Зелинского. Изд. 2-е. СПб. // Гермес. 1908. № 19. С. 493—494.

[8] *Зелинский Ф. Ф.* Античная Ленора // Вестник Европы. 1906. № 3. С. 167—193.

[9] *Анненский И.* О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 1. С. 30.

ред свадьбой из ревности к «сладкоречивому отроку» Лисиппу (79). Своими действиями пара вызвала гнев сразу двух богинь: Гера была оскорблена добрачными отношениями Лаодамии, а Афродиту расстроило «былое влечение» Протесилая «к черноокому, прекрасному другу его Лисиппу» (79—80). Вмешательство богинь не остается безнаказанным; Протесилай приходит к Лаодамии во сне и объясняет ей, что оскорбленная им некогда Афродита направила вражеское копье в его грудь и предала его в руки «неумолимой» (82).

Как обычно у Сологуба, Лисипп кажется вполне авторской выдумкой, но при этом имеет прототипы. Греческий скульптор четвертого столетия до нашей эры Лисипп (Лисиппос) считается одним из лучших скульпторов классической Греции. Он ваял главным образом мужчин, например атлетов и богов. Лисипп был личным скульптором Александра Македонского, который, по мнению большинства историков, был бисексуалом. Лисипп создал многочисленные скульптуры юного Александра, в том числе и в обнаженном виде. У Сологуба есть намек на Александра, когда его Лаодамия, повторяя окончание других версий мифа, говорит своей служанке, что она совершит самоубийство, бросившись в огонь, чтобы ее тень могла присоединиться к мужу. Нисса отвечает ей, что, по слухам, «македонские старухи-колдуньи умеют делать такие страшные дела» (79). Примечательно, что в личной библиотеке Сологуба имелся роман Якова Вассерманна «Александр в Вавилоне» (СПб., 1905).[10] Возможно, эта книга оказала влияние на его драму. В версии Вассерманна, после смерти одного из своих полководцев, Фасона, Александр поцеловал его «холодные восковые губы» (wachskühlen Lippen).[11] Позже Александр увидел своего возлюбленного Гефестиона и «с криком радости... бросился к нему. Как возлюбленный обнимает свою невесту, он его прижал. Он поцеловал его в губы и спросил нежно: „Почему твои губы холодны?" Он потрогал его голову и руки, он улыбнулся как ребенок и обнял его — но Гефестион? Гефестион хранил молчание».

Лисипп — знакомый персонаж для аудитории Сологуба. К 1906 году писатель широко использовал гомоэротические темы: мужчина в сопровождении юноши — обычная пара в его сочинениях. Эта же парадигма играет центральную роль в его раннем, незавершенном очерке «Клевета» (1889—1892). Тот же мотив встречается в романах «Тяжелые сны»,[12] особенно во фрагментах, остававшихся неопубликованными до 1909 года, «Мелкий бес»[13] и «Творимая легенда».[14] Гомоэротические темы проявляются в его рассказах («Тело и душа», «Страна, где воцарился зверь» и др.). Отчасти по этой причине писателя называли русским порнографом par excellence.

Сологуб вводит в драму структурные изменения, далеко уводящие от драмы Анненского. Как указывает Венцлова, следуя греческой традиции единства места действия, Анненский не показывает на сцене подземный мир.[15] Он также очень мало вовлекает в происходящее богов; в его версии мы видим только Гермеса, посланца богов, в функции которого — сообщение между двумя мирами. Из всех других богов Анненский упоминает лишь

---

[10] См.: *Шаталина Н. Н.* Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 453.

[11] Немецкий текст см. на странице «Projekt Gutenberg»: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2965&kapitel=1#gb_found

[12] См.: *Павлова М.* Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 56—57.

[13] Там же. С. 246—255 (главка «Суд над Сашей Пыльниковым и процесс Оскара Уайльда („Художники как жертвы» и „жертвы художников")»).

[14] См.: *Baran H.* Fedor Sologub and the Critics: The Case of *Nav'i čary* // Studies in Twentieth-Century Russian Prose. Stockholm, 1982. С. 26—58.

[15] *Venclova.* Shade and Statue // The Russian Review. 1994. № 53.1. P. 16.

Афродиту; его версия крепко укоренилась в этом мире. Сологуб, напротив, свободно передвигается между двумя мирами, показывает многих богов и их взаимодействие со смертными.

Сосуществование в драме обоих миров позволяет Сологубу развить важные параллели, отсутствующие в других версиях мифа. Например, в его версии много общего между Персефоной и Лаодамией.[16] Они обе несчастны, потому что не могут забыть; Персефона вспоминает мир живых, откуда ее увезли, а Лаодамия скорбит по Протесилаю. Обе женщины отказываются верить в то, что никто не может покинуть Аид, они не верят в смерть. Отказ Персефоны забыть означает, что, даже живя в мире мертвых, она остается живой. Мольбы Лаодамии о том, чтобы увидеть мужа, прорываются в подземный мир и слышны всем там находящимся. Эта твердая вера становится их единственным утешением (слово «утешение» сопровождает обеих женщин). Обе героини связаны с Протесилаем; Лаодамия совершает целый ритуал, чтобы вернуть его; а его грустный рассказ и плач Лаодамии сподвигли Персефону попросить мужа разрешить Протесилаю вернуться к жене на три часа.

Вместе Персефона и Лаодамия преодолевают смерть и демонстрируют, что можно передвигаться между двумя мирами; у Сологуба между ними континуум, а не жесткая граница, как у Анненского. Этот эффект особенно заметен на сцене, поскольку зрители видят, как миры сменяют друг друга. Здесь Сологуб вводит тему, которая усиливается в последующих его драмах: правда в том, что смерти в обычном ее понимании не существует, потому что ее можно преодолеть любовью. Во время ритуала Диониса в третьем действии у Сологуба женщины поют: «Вечная любовь / сочетает жизнь со смертью» и «Жизнь и смерть, / Да и нет — / Одно!» (116).

В обеих драмах Лаодамия обращается к Дионису, богу, который умер и воскрес, в надежде победить смерть и вернуть своего мужа. У Анненского после того, как Протесилай возвратился в подземный мир и Акаст предстал перед Лаодамией с обвинениями в том, что она не скорбит должным образом (460), мы слышим за кулисами ее голос, взывающий к Дионису. Скоро она появляется, «щеки горят, одета вакханкой» (464), и цель ее ритуального обращения к Дионису становится ясна: «О, вороти мне мужа... Ты один / Твердыни смерти можешь, улыбаясь, / Румяный бог, разрушить» (464). В этот момент враждебный Акаст появляется на сцене, спрашивая, куда делся ее муж. Затем входит мальчик со статуей Протесилая, найденной в ее постели. Разгневанный Акаст требует, чтобы позорную статую убрали, но, решив, что Лаодамия сошла с ума, возвращает ей статую. В следующей сцене, однако, выясняется, что по приказу Акаста статую сожгли. Лаодамия бросается в огонь и умирает. На сцене остается Акаст, кающийся в содеянном.

Сологуб следует за Еврипидом и Анненским, вводя ритуал Диониса в историю Лаодамии и Протесилая.[17] В начале третьего действия Акаст приходит к Лаодамии и объявляет ей, что она должна снова вступить в брак и что свадьба состоится на следующий день. Она отказывается потому, что любит Протесилая; когда Акаст возражает «его нет», она отвечает: «Нет? Кто это знает! Есть, нет, — не все ли равно? Я хочу...» (94). Она умиротворяет Акаста, прося его о трех днях, в течение которых она собирается «свершить та-

[16] Гоздек утверждает, что драма Сологуба отходит от горизонтальной трагедии к вертикальной структуре, обычной для мифа (*Гоздек А.* Топос подземного мира и его мифологическая семантика в «Даре мудрых пчел» Федора Сологуба // Dramat Rosyjski: Klasyka i współczesność. Katowice, 2000. С. 43—52).

[17] В отличие от Лаодамии Сологуба героиня Анненского обращается и к Аполлону во время своего ритуала.

инственные обряды и последние очистительные принести жертвы, да умилостивлю темного Загрея» (94). Подруги Лаодамии сомневаются, что ее планы исполнятся, однако, как только наступает ночь, она с помощью восковой статуи мужа, с участием служанки Ниссы, подруг и Ночных колдуний (дополнительные персонажи) начинает ритуал. Все вместе они просят Диониса, чтобы он, «победивший смерть и ад» (104) и «источник жизни» (107), разрушил цепи смерти и возвратил Лаодамии Протесилая.

Сологуб изображает ритуал Диониса в манере, отличной от Анненского. У Анненского этот ритуал короткий, немногим больше страницы текста, включает в себя только действия Лаодамии и главным образом протекает за кулисами. У Сологуба эта часть значительно длиннее; она занимает центральное место в драме, почти все третье действие и начало четвертого. И сам ритуал у Сологуба намного сложнее. В нем участвуют несколько групп женщин, помогающих Лаодамии; в него включены традиционные атрибуты ритуала Диониса, которых нет у Анненского, в том числе музыкальные инструменты, смех, экстаз и хоровод. Очевидно, Сологуб опирался на исследование дионисийских культов Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (Новый путь. 1904. № 1—3, 5, 8—9) и «Религия Диониса» (Вопросы жизни. 1905. № 5—6).

Сологуб меняет место ритуала в пределах драмы. У Анненского ритуал совершается после того, как тень Протесилая возвращается в подземный мир; для его Лаодамии обращение к Дионису является отчаянной и, в конечном счете, неудачной попыткой возвратить мужа во второй раз. У Сологуба ритуал совершается на более раннем этапе сюжетного действия. Лаодамия обращается к Дионису, как только слышит о смерти Протесилая. Ее мольбы о свидании с Протесилаем (сцена в начале четвертого действия) достигают подземного мира, и Персефона убеждает мужа отпустить погибшего воина на три часа. Гермес немедленно уводит Протесилая наверх. То, что он появляется во время ритуала Диониса — бога, который победил смерть, подчеркивает значение внесенного Сологубом изменения. Ритуальное обращение к возродившемуся Дионису и сделало возможным возвращение Протесилая. Актуализация ритуала свидетельствует о важности для символистов (прежде всего для Сологуба и Вячеслава Иванова) культа Диониса.[18] Древний ритуал в сочетании с современным театром оказался той силой, которая трансформирует жизнь и преодолевает смерть.

Венцлова полагает, что «Анненский был далек от мистического, ницшеанского концепта драмы Диониса, которую развивал Вячеслав Иванов и которая была характерна для Сологуба».[19] Анненский был одним из первых в России, кто написал о Дионисе. Его перевод пьесы Еврипида «Вакханки» (1894) предваряется двумя статьями, одна из них о Еврипиде («Поэт и мыслитель»), а вторая посвящена Дионису («Дионис в легенде и культе»). В своих драмах Анненский всегда придерживается научного тона, поэтому Венцлова утверждает, что Анненский «видел трагедию прежде всего с эстетической, аристотелевской точки зрения».[20]

Культ Диониса также занимает важное место в художественном мире Сологуба. Его цикл «Гимны страдающего Диониса» — первый шаг в разви-

---

[18] См., например: *Bird R.* The Russian Prospero: The Creative World of Viacheslav Ivanov. Madison, 2006; *Королькова Е. А.* Символизм Вяч. Иванова и мифологема Диониса // http://window.edu.ru/window/catalog?p_rid=45041

[19] *Venclova.* Op. cit. P. 16—17. «Annenskii was far from the mystical, Nietzschean concept of the Dionysian drama that Viacheslav Ivanov was propagating and that was characteristic of Sologub».

[20] Ibid. P. 17. «Saw tragedy rather from an aesthetic, Aristotelean point of view».

тии интереса к мистериальному театру.[21] В открывающем цикл стихотворении «На гибельной дороге...» лирический герой, приготовившийся страдать («страдать и Мне пора»), произносит: «Дам заповедь едину: / Люби, люби Меня», а потом призывает всех прийти к Нему: «Но все — ко Мне идти» (135—136). Эти же фразы повторяются в мистерии «Литургия Мне», описывающей весь ритуал от начала до конца. Отрок, представляющий Диониса, которого ждут собравшиеся мужчины и женщины, восклицает: «Один закон даю вам ныне: / Идти ко Мне, любить Меня».[22] Этот мотив снова возникает в «Даре мудрых пчел»: Афродита — «богиня, движущая миры и волнующая сердца» (61) (ср. слова Отрока в «Литургии Мне»: «Вас, как мир, я движу» (24) — приказывает Лисиппу: «Люби Меня» (90); Протесилай напоминает «закон небесной Афродиты: Люби Меня» (119). Смысл этого заклинания автор драмы комментирует в статье «Театр одной воли» (1908):[23] все персонажи осознаются им как лики Единой воли Сологуба — силы, которая представляет правду мира; его театр существует «для того только, чтобы привести человека ко Мне» (181), т. е. раскрыть правду Единой воли.

Эту цель достигнет только театр, уловивший дух античной мистерии и ритуала Диониса. Сологуб описывает, как будет выглядеть новый ритуал: «как хлысты, хлынем на сцену и закружимся в неистовом радении» (197). В нем «пляска» «будет хоровая» и танцоры будут плясать в стиле Айседоры Дункан с обнаженными ногами (196—197). Ритуал Диониса в «Даре мудрых пчел» как раз такая трагедия, какую Сологуб описывает в «Театре одной воли».[24] Он начинается, когда женщины «сплетаются в хоровод, поют и пляшут» (101). Темп их пляски ускоряется и постепенно одежды спадают с их тел. Потом они срывают ветки с деревьев и начинают бить ими друг друга; зрители слышат «удары веток о нагие тела» (108).[25] Это происходит согласно их песне «В час полуночного раденья» (там же).

В «Театре одной воли» Сологуб укажет, что именно ритуальный театр способен достигнуть успеха в раскрытии правды, в данном случае в преодолении смерти. Для Сологуба искусство играет ключевую роль в этом процессе. Ритуал Диониса, который несет мольбы Лаодамии в подземный мир и, в конце концов, приводит к временному освобождению Протесилая, и есть сологубовская модель нового театра.

Необычное название драмы Сологуба также привлекает внимание к ключевой роли искусства; все остальные версии мифа носят имя одного или обоих главных персонажей. Сологуб уходит от этой схемы и называет трагедию в честь восковой статуи Протесилая. Афродита, лик Единой воли Сологуба, которая не является разработанным персонажем в других версиях мифа, вдохновляет Лисиппа на создание этого шедевра, а затем приказывает ему отдать статую Лаодамии. Без ее участия тень Протесилая было бы невозможно оживить и вход в мир живых для него был бы закрыт. Единая воля управляет миром, и положительные персонажи Сологуба, такие как

---

[21] Новый путь. 1904. № 1. С. 135—142.

[22] Весы. 1907. № 2. С. 25.

[23] Театр: книга о новом театре. Сб. статей. СПб., 1908. С. 177—198.

[24] В «Театре одной воли» Сологуб устанавливает прямую его связь со своей драмой, когда говорит, что в новом театре «пол натерт воском, — „Даром мудрых пчел"» (197).

[25] Очевидно, «Дар мудрых пчел» посчитали слишком декадентским для постановки на сцене; в № 7—9 журнала «Золотое руно» за 1907 год содержится короткое объявление: «Пьеса Федора Сологуба „Дар мудрых пчел", предложенная к исполнению в театре Коммиссаржевской, запрещена драматической цензурой» (157). Кое-какие мотивы пьесы в дальнейшем все-таки найдут воплощение на сцене: полураздетых подруг и их полные экстаза пляски из ритуала Диониса напомнят пляски королевен в пьесе «Ночные пляски» (1908), поставленной в 1909 году.

Лисипп и Лаодамия, сознают, что искусство — это средство понимания мира и связи с ним. Отрицательные же персонажи, такие как Акаст, в конце концов страдают из-за своего отказа признать Единую волю.

В письме к Анненскому Сологуб утверждает, что написал бóльшую часть «Дара мудрых пчел» до того, как прочел «Лаодамию» Анненского. Это признание, по-видимому, исключает предположение о том, что Сологуб каким-то образом «переписывал» Анненского. Однако тот факт, что «Лаодамия» вышла в начале мая 1906 года, а Сологуб не писал Анненскому до конца 1906 года, может означать, что Сологуб, приступая к работе, все же прочитал драму Анненского. Во время краткого ритуала Диониса Лаодамия Анненского выкрикивает: «Пчелы златой / Дар не прольется» (464). Эти строки могли повлиять на выбор названия для пьесы Сологуба; вполне вероятно, что в названии заключен намек на диалог с Анненским о роли мифа в новом театре.

«Дар мудрых пчел» важен для нас и как первая завершенная драма Сологуба. В течение последующих лет он создает целую серию драматических произведений, основанных на том же самом принципе: он находит подходящий миф или легенду и перерабатывает источник так, чтобы тот выражал его теорию о силе искусства в раскрытии правды его Единой воли. Особое значение первой драмы Сологуба нам видится в том, что она явила собой пример интертекстуального подхода к конструкции драмы, который со временем станет у него еще более сложным.

© *Е. Р. ОБАТНИНА*

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ Ф. СОЛОГУБА «НОЧНЫЕ ПЛЯСКИ»

Среди драматических произведений Федора Сологуба особое место занимает драматическая сказка «Ночные пляски»,[1] необычная постановка которой получила широкий общественный резонанс. Предстоящую премьеру петербургские газеты анонсировали с начала февраля 1909 года.[2] Зрительский интерес к ней обеспечивали три гарантированных составляющих успеха: популярность автора, известность постановщиков и оформителей, а также вызывавший любопытство актерский состав. Спектакль был задуман с благотворительной целью — в поддержку пострадавшим от землетрясения в Мессине 28 декабря 1908 года. Постановкой руководил известный режиссер-новатор Н. Евреинов, за хореографические номера отвечал ведущий танцовщик Мариинского театра М. Фокин, художественное оформление принадлежало Н. Калмакову, прославившемуся чувственной эстетикой своих живописных работ, музыку написал молодой композитор В. Сенилов. Наря-

[1] Впервые: Русская мысль. 1908. Декабрь. Кн. XII. С. 144—167.

[2] См.: Речь. 1909. 2 февр. № 32. С. 3; 16 февр. № 58. С. 1; Новая Русь. 1909. № 45. С. 4; 22 февр. № 51. С. 5. Премьерный спектакль состоялся 9 марта 1909 года в Литейном театре. См.: Речь. 1909. 9 марта. № 66. С. 4; Обозрение театров. 1909. 23 февр. № 665. С. 6; Речь. 1909. 25 февр. № 54. С. 4; Новое время. 1909. 27 февр. № 11840. С. 21; Речь. 1909. 1 марта. № 58. С. 1. Сохранилась отпечатанная программа спектакля (РО ГРМ. Ф. 115. № 469. Л. 23—24). Второе (и последнее) представление «Ночных плясок» состоялось 20 марта в зале Павловой на Троицкой улице, 13. Программа этого представления отложилась в личном фонде Сологуба (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 56. Л. 1—2).

ду с профессиональными актерами императорских театров в состав исполнителей были приглашены известные писатели, поэты, художники, а также дамы, представлявшие литературный и артистический бомонд: С. Городецкий, А. Городецкий, А. Ремизов, С. Ауслендер, М. Волошин, А. Толстой, Н. Гумилев, П. Потемкин, Ю. Верховский, О. Дымов, В. Нувель, Б. Кустодиев, И. Билибин, Л. Бакст, Бел-Конь-Любомирская (А. А. Городецкая), Н. В. Крандиевская-Толстая, З. Шадурская, С. Христофорова, Е. Хованская, Е. Валерская, О. Высоцкая и др.[3]

Сама постановка пьесы, несомненно, интриговала и составом исполнителей, и современными новациями, и особенно танцем двенадцати королевен, который смелостью прозрачных костюмов исполнительниц и концепцией «в стиле Дункан» остался в памяти многих зрителей и участников спектакля.[4] Успех театрального воплощения пьесы был щедро отмечен критикой, не обошедшей своим вниманием это культурное событие. Однако содержательная сторона нового драматического произведения Сологуба вызвала у рецензентов, с одной стороны, недоумение,[5] с другой — попытку сомнительных интерпретаций.[6]

Прежде всего отмечались неопределенность символических подтекстов и невнятность шуток. Л. Гуревич писала в своей статье: «Наша публика теперь приемлет символические вещи, но смешивает их с аллегориями и, желая „не отставать от века", ломает голову над всякой деталью, как над мудреною загадкою, а когда не разгадает, сердится над автором, точно он одурачил ее».[7] Несмотря на весь пиетет по отношению к творчеству Сологуба, критик не смогла скрыть удивления: «Почти половина действующих лиц, и как раз те, которые придавали сказке своими речами и замечаниями характер злой социальной сатиры, — генерал, бояре и дворяне, архиереи, попы, игумены, купцы, старухи, — вовсе не были выведены на сцене. Зато приделана и показана зрителю целая картина во 2-м акте: ночные пляски королевен в подземном царстве, о которых Сологуб говорит в

[3] Как видно из печатных анонсов, в процессе подготовки спектакля состав исполнителей-литераторов многократно менялся: «Спектакль литераторов и художников, ставящих в пользу мессинцев в 1-й раз сказку Федора Сологуба „Ночные пляски", вследствие сложности костюмерной и декоративной части (более 40 костюмов изготавливаются по эскизам художника Калмакова в мастерской Н. В. Воробьева) — переносится с 27 февраля на 9 марта в новый зал Литейного театра (Литейный, 51). В спектакле принимают участие художники Бакст, Сомов, Билибин, писатели и поэты — Чулков, Городецкий, Ауслендер, Волошин, Сюннеберг и др.» (Обозрение театров. 1909. 23 февр. № 665. С. 6. См. также: Речь. 1909. 25 февр. № 54. С. 4; Новое время. 1909. 27 февр. № 11840. С. 21). Кроме того, известно, что Сологуб и Чеботаревская неоднократно приглашали к участию в спектакле А. Блока (см.: *А. Блок.* Переписка: Аннотированный каталог. Вып. 2. М., 1979. С. 438, 470).

[4] См. запись В. В. Розанова в «первом коробе» «Опавших листьев» (*Розанов В. В.* ⟨Соч.: В 2 т.⟩. М., 1990. Т. 2: Уединенное. С. 355); мемуары Н. В. Крандиевской-Толстой (Прибой. Сборник произведений ленинградских писателей. Л., 1959. С. 73) и Н. Евреинова (В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 292). Ср. также отзыв К. Арабажина: «Вся сила — в плясках. Они поставлены Фокиным превосходно, и в первой сцене, и во второй. Молодые любительницы и артистки, одетые в более чем легкие костюмы, грациозно неслись в лунном сиянии, танцуя с большим увлечением. Выделились г-жа Валерская и Хованская, — в особенности последняя, обе пластичностью поз, артистическим воодушевлением и молодой грацией движений, что и было по достоинству оценено публикой. Заслуживают полного одобрения художественные костюмы и декорации по эскизам Калмакова, мелодичная музыка с ее сказочным тоном г. Сенилова» (Наша газета. 1909. 11 марта. №. 58).

[5] *Азов Влад.* «Ночные пляски» // Речь. 1909. 11 марта. № 68; *Ф-въ Н.* «Ночные пляски», пьеса Ф. Сологуба // Современное слово. 1909. 11 марта. № 464; Новое время. 1909. 10 марта. № 11851. С. 5; Биржевые ведомости. 1909. 10 марта.

[6] *Боцяновский Вл.* «Ночные пляски» Федора Сологуба // Новая Русь. 1909. 11 марта. № 68.

[7] *Гуревич Л.* «Ночные пляски». Сказка в 3 д. Федора Сологуба // Слово. 1909. 12 марта. № 134.

своей сказке только поэтическими намеками, рисуя подземное царство — царство несбыточных снов — мглистыми красками романтической фантастики». Явное непонимание текста заставило Л. Гуревич даже сделать предположение: «Множество злободневных мотивов, заключенных автором в остроумные, классические по краткости слова, выпало, — очевидно, по цензурным соображениям, — и это нарушило в пьесе какое-то внутреннее равновесие между элементами „старины" и „новизны", так что оставшиеся намеки — более невинного свойства, одиноко высовываясь из общего сказочного тона, казались каким-то неприятным нарушением общего стиля».[8]

Внутренний смысл пьесы, заложенный в тексте, возможно, так и оставался бы герметичным, если бы не воспоминания участника первого спектакля «Ночных плясок» А. Ремизова, который в книге «Мышкина дудочка» (1949) запечатлел неизвестные обстоятельства истории этой постановки: «Спектакль устраивали: Ан. Чеботаревская, жена Ф. К. Сологуба, и А. М. Коллонтай. Весь чистый сбор — на партию большевиков. А помогала в устройстве и распространении билетов Нащекина...»[9] Опубликованная переписка А. М. Коллонтай и доступные архивные материалы не обнаруживают свидетельств ее непосредственного участия в подготовке спектакля.[10] Однако именно присутствие в ремизовских воспоминаниях имени известной революционерки проливает свет на историю создания и постановки пьесы, а также конкретизирует символический смысл ряда образов и элементов «Ночных плясок».

Хорошо известно, что Коллонтай обладала свободными взглядами на институт семьи и пропагандировала «новые» правила в отношениях полов. В частности, в статье «Любовь и новая мораль» (1911) эмансипированная большевичка вслед за немецкой исследовательницей сексуального кризиса в современном обществе Г. Мейзель-Хесс[11] с увлечением писала о преимуществах «любви-игры» или «эротической дружбы»: «Наше время отличается отсутствием „искусства любви"; люди абсолютно не умеют поддерживать светлые, ясные, окрыленные отношения, не знают всей цены „эротической дружбы"».[12]

В конце 1900-х годов член большевистской фракции социал-демократической рабочей партии Коллонтай вела активную пропаганду на ниве женского движения. Она же представляла партию на Первом Всероссийском женском съезде, который открылся 10 декабря 1908 года в Александровском зале Петербургской городской Думы. Ее выступление под названием «Женщина-работница в современном обществе» ожидалось на второй день работы съезда, но из-за преследований полиции революционерка была вынуждена скрыться, а ее доклад зачитала работница В. И. Волкова. В ночь на

---

[8] Там же.

[9] *Ремизов А.* Мышкина дудочка. Париж, 1953. С. 45—46. Глава «Чародеи», впервые опубликованная в журнале «Новоселье» (1946. № 27/28). См. также: *Ремизов А. М.* Собр. соч. М., 2003. Т. 10. Петербургский буерак. С. 38.

[10] В Рукописном отделе Пушкинского Дома сохранились три письма Коллонтай к Ан. Н. Чеботаревской, относящиеся к 1909 и 1910 годам (см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 132), но в них нет указаний на сюжет, связанный с «Ночными плясками».

[11] В 1911 году в Германии вышла книга феминистки Мейзель-Хесс «Сексуальный кризис» (*Meisel-Hess Grete.* Die Sexuelle Krise), где она доказывала, что современная половая мораль — это фикция, что принципы традиционного легального брака во многом противоречат природе человека и поэтому убивают любовь.

[12] Цит. по: Философия любви. Ч. 2. Антология любви / Сост. А. А. Ивин. М., 1990. С. 331—332.

14-е Коллонтай тайно покинула пределы России и до 1917 года не появлялась на родине.[13]

Для нашего сюжета особое значение имеет тот факт, что 14 декабря на съезде с докладом «Женщина настоящего и женщина будущего»[14] выступила Ан. Н. Чеботаревская. Две авторизованные машинописи (первая и окончательная редакции), а также черновой набросок этого доклада сохранились в архиве Ф. Сологуба и Ан. Н. Чеботаревской в Пушкинском Доме.[15] На титульном листе окончательной редакции после заглавия рукой Чеботаревской указано: «Доклад, прочтенный на I-ом Женском съезде в СПБ. 14 / XII⟨19⟩08 г.».

Выступая перед собравшимися, беспартийная Чеботаревская посчитала необходимым специально подчеркнуть роль социал-демократии в деле организации женского движения: «...до сих пор только одна с.-д. партия включила в свою программу наряду с освобождением пролетариата — освобождение женщины от экономического и полового рабства, каковым является брак в современном буржуазном строе».[16]

В речи Чеботаревской женское самосознание рассматривалось в историческом развитии с IV века до н. э. и по текущий момент. Идеал феминизма воплотился для нее в соответствующей символической формуле — «гетерианство». Социальное явление, характерное для Древней Греции, наделялось универсальным статусом. Женщинам, обремененным брачными отношениями, противопоставлялись «свободные женщины, выдающиеся красотой, умом и талантливостью», предпочитающие «унизительной скуке *законного* очага, — жизнь, полную превратностей и риска, но свободную от подчинения содержащему их мужчине».[17]

Задаваясь вопросом о будущности отношений между мужчиной и женщиной, Чеботаревская выдвигала два возможных варианта развития. С одной стороны, «настоящий брак», очищенный от материальных соображений и освещенный свободным выбором — «истинной любовью», с другой — «фантастическая форма идеальной полигамии».[18] При этом именно последняя казалась ей наиболее продуктивной для становления общественного строя будущего.

В сознании публики, знакомой с произведениями Сологуба, связь пьесы с феминистическим движением осталась незамеченной. Между тем именно под влиянием Чеботаревской тема освобождения от гендерных стереотипов оказалась центральной в новом драматическом произведении писателя, которое создавалось осенью 1908 года, как раз после того, как Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская объединились для совместной супружеской жизни. На ведущую роль Чеботаревской в сценическом воплощении пьесы указывают и четыре машинописные редакции (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 201), где наряду с авторской правкой встречаются ее пометы, относящиеся непосредственно к подготовке спектакля. В частности, в одной из редакций в списке действующих лиц предположительно ее рукой вписаны фамилии исполнительниц ролей каждой из двенадцати королевен (Л. 2), и несомненно, ее рукой расписаны ролевые реплики некоторых диалогов.

Вся коллизия сказки строится вокруг бунта двенадцати дочерей короля Политовского, которые наотрез отказались выходить замуж («Мы не хотим

[13] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Нежная женщина. Воспоминания об Александре Михайловне Коллонтай. Ч. 1 / Публ. А. Исмаиловой // Русская жизнь. 2008. 24 сент. // http://www.rulife.ru

[14] Опубл.: Труды Первого Всероссийского женского съезда. СПб., 1909.

[15] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 4. № 62.

[16] Там же. Л. 5—6.

[17] Там же. Л. 8.

[18] Там же. Л. 25.

быть женами», «Мы останемся девами»), ссылаясь на уродливость устоявшихся в мире отношений, где все люди «злые», «жестокие», «издеваются друг над другом», «живут насилием», «каждый заботится о себе», «каждый хочет быть лучше другого». В своих речах королевны буквально прокламируют идеи женской эмансипации: «Бедные женщины, которые ткут наши покрывала, кормятся этою работою»; «...в простых одеждах и босые ходили бы и мы охотно»; «весело быть простым и свободным». Контекст пьесы позволяет предположить, что форма гражданского брака Сологуба и Чеботаревской, сохранявшаяся до 1914 года,[19] имела принципиальное значение для Ан. Н. Чеботаревской и навряд ли устраивала писателя. По-видимому, именно эта уступка Сологуба задала всей пьесе известный иронический регистр.

Королевны стремятся обрести свободу, изменив свое отношение к мужчинам, к любви и в целом к окружающему их миру. Оттого каждую ночь, покрывшись тонкими покрывалами, оставляют они в своих постелях собственные подобия и отправляются в подземное царство. Тайна ночных похождений королевен раскрывается в символической парадигме их танцев, исполняемых «в стиле знаменитой Айседоры Дункан под музыку великих композиторов разных времен и народов». Финал пьесы, выражающий новую «заповедь» любви для «новых поколений», звучит как некая манифестация открывшейся героям истины, которую королевны оберегали от непосвященных.

Благодаря упоминанию имени Дункан и ее хореографических новаций пьеса наполняется поистине революционным смыслом, благовествующим об уже совершающемся в современном мире качественном обновлении гендерных отношений.

Хореографическое искусство американской танцовщицы, представившей во время своих гастролей в Москве и Петербурге в декабре 1907-го — январе 1908 года новую программу, перевернуло взгляды многих современников: к их числу относятся и Ф. Сологуб, и Ан. Чеботаревская, и В. Розанов, и М. Волошин. С именем Дункан связывали экстравагантные представления о красоте нагого тела в искусстве, и в частности на сцене. Более того, актриса стала символом отрицания старой морали, освобождения от вековых культурных предрассудков.

Для понимания подтекстов «Ночных плясок» особенного внимания заслуживает статья Ан. Чеботаревской «Айседора Дункан в прозрениях Фридриха Нитцше», написанная, скорее всего, в конце 1908 года.[20] Некоторые положения этой статьи вполне коррелируют с феминистскими мотивами пьесы и изобразительными элементами постановки.

Отталкиваясь от ницшеанского идеала «танцующего бога», Чеботаревская описывала феномен Дункан как вызов современной культуре, пропитанной «угрюмой серой, мещанской истиной»: «Дивное тело ее за легкою дымкою последнего полупрозрачного покрова напоминает мудрое пророче-

[19] Оформление матримониальных отношений произошло только 14 сентября 1914 года. См. Выпись из метрической книги за 1914 год, выданную причтом села Красного (Рыбинский уезд Ярославской епархии) (РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 1 (документы Ф. К. Сологуба). Л. 28). Выражаю благодарность М. М. Павловой за указание на данное обстоятельство совместной жизни Сологуба и Чеботаревской.

[20] Подписано: «Лиговка, Версаль», т. е. статья написана до переезда к Сологубу. Ср. письмо Сологуба к Чеботаревской от 20 января 1908 года: «В чем Ваша, по-моему, ошибка, я Вам скажу после того, как Вы напишете статью о Нюте и Дункан. Тогда я Вам сообщу мысль не менее интересного сопоставления» (Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 307). Публикация статьи состоялась в апреле 1909 года (Золотое Руно. № 4. С. 81—83).

ство о стране, где „Боги, танцуя, стыдятся одежд", и радостною пляскою очарований окрылены ее нагие ноги».

Хореографические спектакли Дункан Чеботаревская называет не танцами, а именно плясками. Показательно, что и В. В. Розанов в своем отзыве на выступление актрисы в зале Малого театра в Петербурге летом 1909 года в первых строках статьи, названной «Танцы невинности», спешил оговориться: «Я написал неверно, неточно, — от робости... Нужно сказать — „Пляски невинности" ⟨...⟩ я хочу говорить вовсе не о „танцах", о *пляске*, прыганье, скаканье, которые в то же время глубоко невинны, чисты, природны, наивны».[21]

В своем очерке Ан. Чеботаревская восхищалась: «О, милые пляски! О, дивные пляски милой Айседоры!», — и целенаправленно связывала новое культурное явление с феминистическими идеями. И прежде всего с мыслью о том, что любая женщина олицетворяет собой прогрессивные силы. Поэтому так по-женски «объективно» писательница выдвигала тезис о созидательном творчестве в самых разнообразных сферах деятельности (и не только в сфере искусства), доступных каждой женщине: «Да, она подарила нам много радости, эта Айседора Дункан, — совсем не красавица и не гений. ⟨...⟩ И тем глубже и яснее была наша радость, что такая она обыкновенная — не Венера и не Терпсихора, не красавица, но такая же, как многие из наших женщин и девушек (и мы знаем многих красивее и стройнее ее). И ее чудный дар, — все то, чем она радует, все это доступно каждому, кто захочет взять его — научиться пляске будущего. Ее, открывшую нам святые, радостные поля крылатых плясок, ее, теперь такую нам близкую и родную, предчувствовали близкие, родные нам поэты — Федор Сологуб, даряций нам радость освобожденной плоти в своих светоносных босоногих девушках...»[22]

На Федора Сологуба танцы Дункан действительно произвели сильное впечатление. Ее творчеству он посвятил несколько статей,[23] где танцовщица представлялась как яркое воплощение символистского искусства, преображающего телесное и физическое в возвышенное и одухотворенное. Весьма существенно, что близкие отношения Ан. Чеботаревской и Сологуба начали стремительно развиваться с января 1908 года, т. е. после публикации сологубовской статьи «Мечта Дон Кихота (Айседора Дункан)» в журнале «Золотое руно» (№ 1). Обращает на себя внимание ее социальный пафос, облаченный в символические формы: «Милые, бедные работницы, с серпом или с иглой в утомленных руках, придите, взгляните на вашу сестру, на эту пляшущую, на эту пляскою трудящуюся Альдонсу, — придите и научитесь, какие возможности красоты и восторга в ваших посите вы телах: поймите, как прекрасна, как благоуханна преображенная в дерзком подвиге, нестыдливо обнаженная милая плоть, прекрасное тело Дульцинеи».

Оппозиция низкого и возвышенного женского начал (Альдонсы и Дульцинеи) получает свое воплощение и в «Ночных плясках». Королевны в пьесе окружены целым хороводом персонажей, каждый из которых обозначает определенный социальный типаж. Особое место занимает среди них группа из трех исполнительниц, именуемая «Малявинскими бабами». Название это напрямую соотносится с образами полотен художника Ф. А. Малявина «Три бабы» (1902) и «Вихрь» (1906). Картины, наполненные буйством ярких красок, силой и натуральностью образов, были отнесены критиками

---

[21] *Розанов В. В.* Среди художников. М., 1994. С. 286.

[22] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 4. № 61. Л. 14, 17, 18.

[23] См.: *Сологуб Ф.* Театр одной воли // «Театр»: Книга о новом театре. Сб. статей. СПб., 908.

к значимым культурным событиям, в которых отразились глубинные революционные изменения начала века.[24]

Одна из трех исполнительниц Малявинских баб в программе спектакля обозначена под фамилией Зои Леопидовны Шадурской — журналистки, переводчицы, печатавшейся в газете «Русь» под псевдонимом «Ирина Дэ»,[25] и ближайшей сподвижницы и подруги А. М. Коллонтай. В черновом варианте книги «Мышкина дудочка» Ремизов не прячет ее под псевдонимом «Нащекина», а прямо называет Шадурскую помощницей Коллонтай в деле организации спектакля. На это указывает и недатированное письмо Шадурской, сохранившееся в архиве Чеботаревской, содержание которого строится вокруг распространения билетов на некий спектакль.[26]

В свете темы, положенной в основание драматической сказки, существенно еще одно письмо Шадурской к Чеботаревской, отправленное из Берлина, вероятно, в начале 1910 года, в котором речь идет о подготовке очередного феминистского мероприятия: «Живем мы здесь с Ал⟨ександрой⟩ Мих⟨айловной⟩ недавно. Сначала жили в Дрездене, потом она ездила по Саксонии с лекциями. ⟨...⟩ Кстати о докладах — будут ли на съезде о Проституции читать? Давайте позлим опять дам? Я буду, конечно, экономический читать, а все же надо и с той стороны подойти. Мне сейчас пришло в голову, что Ф.⟨едор⟩ К.⟨узмич⟩ почему-то совсем не останавливался никогда на этой теме? Отчего? Его взгляд так внимателен к жизни во всех ее гранях? От этой он ничего не взял. А ведь это было бы огромно в его руках».[27]

Возвращаясь к сценической постановке «Ночных плясок», отметим чрезвычайно важный символический атрибут плясок королевен — их прозрачные покрывала. Женская сила преображения, внутренне опосредованная идеями феминистического движения, как хочется думать, не без доли сологубовской иронии, прозвучала в реплике королевен о бедных женщинах, которые кормятся тем, что ткут для них покрывала. Pointe темы тончайших покрывал заключается в том, что они странным образом по прошествии каждой такой пляски изнашиваются и батюшка-король терпит немалые убытки, отчаянно не понимая, как же это можно за одну ночь сносить дорогую вещь.

Покрывала, скрывающие или освобождающие телесную красоту, перекочевали в «Ночные пляски» из двух спектаклей 1908 года. Перипетии их постановок прослежены в статье О. Матич «Покровы Саломеи: эрос, смерть и история».[28] В частности, исследовательница упоминает о постановке балета по пьесе О. Уайльда «Саломея», предпринятой Идой Рубинштейн, Вс. Мейерхольдом, М. Фокиным и Л. Бакстом. Хотя этот спектакль так и не дожил до премьеры ввиду цензурного запрета, известно, что одной из его кульминационных сцен стал танец Саломеи с непривычным для балетного театра начала прошлого века эротизмом, названный автором «танцем семи покрывал». Осенью того же года была предпринята попытка новой, драматической, сценической реализации «Саломеи» в постановке Н. Евреинова и оформлении

[24] Ср.: «...разве не веет на вас от этих образов какой-то особой, смутной, но, вместе с тем, огромной титанической силой? Сила эта темна, стихийна и животна, но не таковы ли и должны быть бабы, рожавшие сподвижников Ермака, чудо-богатырей Суворова и понизовую вольницу?» (*Глаголь Сергей* [*Голоушев С. С.*]. Хроника московской художественной жизни // Правда. 1904. № 2. С. 213—214).

[25] См. недатированное письмо Шадурской к Ф. Ф. Фидлеру (ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 3. № 125. Л. 1).

[26] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 329. Л. 1.

[27] Там же. Л. 12—14 об.

[28] См.: Эротизм без берегов. Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павловой. М., 2004. С. 90—121. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. XLV).

Н. Калмакова. 27 октября 1908 года Ф. Сологуб вместе с другими писателями присутствовал на генеральной репетиции спектакля. Несмотря на то что постановщики, опасаясь цензурных запрещений, извлекли из текста все аллюзии к библейской истории, этот спектакль также был запрещен.

Обыгрывание в «Ночных плясках» темы тонких покрывал, с одной стороны, можно интерпретировать как желание Сологуба предоставить возможность приглашенному режиссеру-постановщику Н. Евреинову хотя бы в непрофессиональном исполнении осуществить «танец семи покрывал». Напомним, что роли королевен исполняли жены современных поэтов и писателей в шокирующих публику прозрачных одеждах — отнюдь, как сказала бы Чеботаревская, «не Терпсихоры». С другой стороны, тема покрывал в пьесе прямо указывает как на эротическое освобождение женщин, так и на их социальную эмансипацию.

© *А. В. СЫСОЕВА*

ИСТОРИЯ ПРИЖИЗНЕННЫХ ИЗДАНИЙ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»

Первая часть романа Федора Сологуба «Навьи чары», имевшая название «Творимая легенда», была опубликована в альманахе «Шиповник» в 1907 году.[1] Дела издательства в период публикации в нем первых трех частей романа шли не совсем гладко. В 1907 году 5 марта и 28 мая был наложен арест на некоторые издания «Шиповника».[2] По сообщению газеты «Свободные мысли», 20 мая 1907 года был арестован Соломон Юльевич Копельман, владелец издательства и человек, обеспечивший издательству финансовую поддержку.[3] По данным ведомости справок о судимости, в этом же году 17 ноября наиболее активного организатора издания, который и привел в «Шиповник» Сологуба, Зиновия Исаевича Гржебина, посадили в тюрьму на год, его осудили по нескольким статьям, в том числе по одной из самых распространенных для преступлений против печати, 128-й, за «дерзостное неуважение верховной власти и порицание существующего образа правления».[4] Но из писем Гржебина Леониду Андрееву из тюрьмы «Кресты» выясняется, что подобные обстоятельства не смогли заставить З. И. Гржебина отказаться от любимого дела и он был полон планов расширения деятельности «Шиповника».[5]

Части вторая романа «Навьи чары» (под названием «Капли крови»)[6] и третья (под названием «Королева Ортруда»)[7] вышли в 1908 и 1909 годах. По поводу третьей части Сологуб вел переписку с С. Ю. Копельманом. Писатель

---

[1] *Сологуб Ф.* Творимая легенда. Первая часть романа «Навьи чары» // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1907. Кн. 3. С. 187—305.

[2] РГИА. Ф. 777. Оп. 9. № 18. Л. 31, 68.

[3] Свободные мысли. 1907. 21 мая (3 июня). № 1. С 3.

[4] См.: Ведомость справок о судимости, издаваемая министерством юстиции за 1908 г. Кн. 5. С. 89.

[5] См.: РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 1. № 91.

[6] *Сологуб Ф.* Капли крови. Вторая часть романа «Навьи чары» // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1908. Кн. 7. С. 155—242.

[7] *Сологуб Ф.* Навьи чары. Часть третья. Королева Ортруда // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1909. Кн. 10. С. 113—272.

сообщал, что прислал для третьей части романа 18 глав и при необходимости может выслать еще, однако он хотел бы ограничиться уже посланными материалами. Сологуб писал: «Совсем и не в моих интересах медлить с этою работою: надо заняться „Мелким Бесом", и мне теперь дорог каждый день. Во всяком случае, больше главы в день я посылать не могу, т. е. 10—20 тыс. букв».[8] Все же писатель послал еще одну главу: «Я отправил Вам сегодня еще одну маленькую главку, 44, и да будет она последнею в этой части. Следующие главы потребуют внимательной работы, и я не смогу доставить их на этих днях».[9] Таким образом, писатель высылал главы по мере их подготовки, и годы публикации текста в альманахах «Шиповник» были годами написания произведения.

Летом 1909 года Сологуб начинает переговоры об издании в «Шиповнике» собрания сочинений,[10] в том же году выходит в свет первый том.

Дело Санкт-Петербургского Комитета по делам печати о 4-м томе собрания сочинений Сологуба было открыто 5 марта 1910 года, причем Комитет просил прокурора Санкт-Петербургской Палаты возбудить судебное преследование не только «виновных в напечатании книги», но и «автора инкриминируемого рассказа (имеется в виду рассказ «Рождественский мальчик». — *А. С.*) писателя Федора Сологуба».[11] Но вина не была подтверждена, арест книги отменили и дело закрыли.

З. И. Гржебин хотел продолжить публикацию романа «Навьи чары» в своем издательстве, в письме Сологубу от 17 августа 1910 года он сообщил: «Сейчас читаю „Навьи Чары". Очень, очень интересно. Красиво необыкновенно».[12] Возможно, он имел в виду уже выпущенные книги, но скорее всего речь шла о вновь присланном тексте. В следующем письме автору от 31 августа 1910 года З. И. Гржебин написал, что четвертая и пятая части романа будут напечатаны вместе: «Когда окончите весь роман, ближайший альманах будет посвящен ему».[13] Но окончен и выслан роман был только через год. С. Ю. Копельман сообщал в письме Сологубу от 28 июля 1911 года: «Получил окончание рукописи „Навьих Чар"».[14]

Что произошло дальше, неизвестно. Как пишет Е. А. Голлербах, «Сологуб ⟨...⟩ печатался в „Шиповнике" и так же, как и Ремизов, со скандалом расстался с этим издательством»,[15] не уточняя впрочем, когда и по какой причине это произошло. Разрыву мог поспособствовать и денежный вопрос: в том же письме от 28 июля 1911 года С. Ю. Копельман сообщил об условиях оплаты следующее: «Очень жалею об этом, но вынужден предложить Вам только то, о чем уже говорил».[16]

Вскоре после этого письма, на заседании Комитета по делам печати от 25 августа 1911 года, было начато дело против книги «Шиповника», в которой была опубликована первая часть романа «Навьи чары». Дело заводилось не из-за рассматриваемого текста, а из-за рассказа Серафимовича, было принято решение «о наложении ареста на вышеозначенную книгу впредь до исключения из нее страниц 26—28 из рассказа „У обрыва"».[17] Издателей со-

[8] ИРЛИ. Ф. 485. № 23. Л. 11.
[9] Там же. Л. 16.
[10] См.: ИРЛИ. Ф. 485. № 23. Л. 1—2.
[11] РГИА. Ф. 777. Оп. 16. № 282. Л. 4.
[12] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 205. Л. 15.
[13] Там же. Л. 17.
[14] Там же. № 347. Л. 14.
[15] Книга в России, 1895—1917 / Под ред. И. И. Фроловой. СПб., 2008. С. 251.
[16] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 347. Л. 14.
[17] РГИА. Ф. 777. Оп. 17. № 89. Л. 10.

бирались привлечь к судебной ответственности, однако «21 декабря 1912 года дело приостановлено до явки или задержания издателей».[18]

В 1912 году Сологуб окончательно порвал с издательством «Шиповник». 16 февраля 1912 года, через полгода после того, как С. Ю. Копельман получил от писателя окончание романа «Навьи чары», «Московское книгоиздательство» сообщило Сологубу: «Ваше предложение романа „Дым и Пепел" нас заинтересовало».[19] Таким образом, две последние части романа «Навьи чары» обрели самостоятельность и были опубликованы в другом издательстве как отдельное произведение под заглавием «Дым и пепел». Новое издательство не захотело продолжать проект, начатый в старом, выгоднее было опубликовать свежий роман известного автора. Еще до получения рукописи издатель предполагал возможную связь произведения с романом «Навьи чары», о чем Георгий Густавович Блюменберг сообщил Сологубу в письме от 21 февраля 1912 года: «Будьте добры, пришлите, пожалуйста, рукопись, мне хотелось бы просмотреть ее прежде чем дать окончательный ответ. Главное, что меня интересуют, это степень зависимости романа „Дым и пепел" от „Навьих чар" и вопрос цензурный».[20]

Несмотря на то что «Навьи чары» были выпущены как отдельный роман, произведение предстает в незавершенном виде. В первых двух частях речь идет о жизни Триродова, семьи Рамевых, в третьей — о жизни королевы Ортруды и ее супруга. Герои не успевают за время действия романа совершить ничего значительного. Их судьбы не являются точным повторением судеб друг друга, что могло бы оправдать введение двух отдельных историй, как например в пьесе «Ванька-ключник и паж Жеан» (1908), но такая зеркальность предполагает две части, а не три. В романе упоминается связь Ортруды и Елисаветы, они проживают жизни друг друга через сны-мечты. Но связь эта не акцентируется, ее недостаточно для аргументации введения нового пространства с новыми героями.

О том, что роман «Дым и пепел» является продолжением «Навьих чар», свидетельствует не только его содержание, но и мнение самого автора, которое было изложено в письме А. Н. Чеботаревской к А. А. Измайлову от 25 июля 1912 года. А. Н. Чеботаревская сообщила, что «„Навьи чары" окончены уже давно, с осени появятся одновременно и в „Земле", и немецкий перевод в Мюнхене».[21]

Любопытна история немецкого издания романа, рукопись второго тома которого была отправлена писателем в Германию раньше, чем в российское издательство. Сохранились письма переводчицы Феги Евсеевны Фриш (1878—1964) Сологубу.[22] В письме от 8 марта 1911 года Ф. Фриш предложила выслать последние неизданные части в виде рукописи.[23] Судя по тексту писем, Сологуб поставил условие, чтобы роман не издавался на немецком языке до выхода последних частей на русском: «Издатель Георг Мюллер согласен с Вашим условием ⟨...⟩ Конечно мы книги не издадим до появления ее в свет на русском языке».[24] В письме от 6 сентября 1911 года Ф. Фриш то-

---

[18] Там же. Л. 12.

[19] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 860. Л. 11.

[20] Там же. Л. 12.

[21] См.: Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым / Публикация М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995. СПб., 1999. С. 222. Выражаю свою глубокую благодарность Маргарите Михайловне Павловой за постоянную поддержку и ценные консультации.

[22] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 714.

[23] Там же. Л. 4, 4 об.

[24] Там же. Л. 7. Георг Мюллер (1877—1917) — немецкий книгопечатник и издатель; основал в 1903 году издательство «Георг Мюллер» в Мюнхене; издавал немецких классиков и произ-

ропила с отправкой рукописи, поскольку гонорар за нее уже был выслан. Так как рукопись заранее была куплена, текст романа был готов за год до появления его в сборнике «Земля». Задержка публикации на русском языке останавливала издание уже готовой книги на немецком, 1 марта 1912 года Ф. Фриш писала Сологубу: «По получении Вашего письма я сейчас же сообщила Мюллеру, что Ваша книга еще по-русски не вышла, и мы задержали выход немецкого издания, пока Вы не сообщите, что можно ее выпустить».[25]

Роман «Дым и пепел» вышел в 10-м и 11-м сборниках «Земли» в 1912 и 1913 годах.[26] Стоит отметить, что «Дым и пепел», построенный как единое произведение, напечатан в двух альманахах, видимо, из-за того, что был слишком объемным. Во втором сборнике он имеет заглавие «Дым и пепел (Окончание)». Сологуб организовал текст так, что его мог прочитать и человек, не знакомый с «Навьими чарами», поскольку предполагалась независимость романа «Дым и пепел» от романа «Навьи чары»: каждого героя, который уже встречался в «Навьих чарах», он вводит как нового, дает ему краткую характеристику, некоторые моменты он опускает, видимо, не желая перегружать текст. К роману добавлено вступление, которое поясняет, где происходит действие произведения: «В стране далекой и очаровательно-прекрасной, среди лазурных волн Средиземного моря, в королевстве Соединенных Островов жизнь вдруг замутилась. Стал раздор среди людей, и давно-дремавший вулкан на одном из островов, казалось, готов был выбросить из своих недр огненную лаву».[27] Предваряется и появление королевы, причем героиня начинает действовать с того момента, на котором была прервана ее история в альманахе «Шиповник», — она только что узнала о предательстве: «В эти дни царствовала в стране Соединенных Островов королева Ортруда, молодая и прекрасная. Недавно узнала она о том, что муж ее, принц Танкред, изменяет ей, — и как прежде страстно любила она его, так теперь страстно ненавидела».[28] Так же вводятся и другие персонажи.

В том же 1912 году Сологуб начинает вести переговоры о переходе его собрания сочинений к издательству «Сирин». В письме от 23 октября 1912 года один из организаторов издательства и редактор, Р. В. Иванов-Разумник сообщает ему, как изменится в таком случае договор Сологуба с «Шиповником».[29] Переговоры прошли не очень успешно для писателя: «Сирину» не подошли все девять условий, выдвинутых Сологубом. «Ввиду этого, — пишет Р. В. Иванов-Разумник 28 октября 1912 года, — изд-во „Сирин" должно отказаться от самой мысли — приобрести от изд-ва „Шиповник" собрание Ваших сочинений».[30] Тем не менее «Сирин» начал издавать собрание сочинений Сологуба. Видимо, писателю пришлось пойти на уступки, что не характерно для человека, который всегда добивался наиболее выгодных условий публикации. Так что желание покинуть «Шиповник», судя по всему, было велико.

Впервые отдельным изданием роман увидел свет в Мюнхене, в 1913 году.[31] Роман был издан в двух томах под общим названием «Навьи чары». Он уже имел подзаголовок «Творимая легенда». Возможно, появление подзаго-

---

ведения всемирной литературы; в 1932 году его издательство объединилось с издательством «Георг Ланген».

[25] Там же. Л. 14—15.

[26] *Сологуб Ф.* Дым и пепел. Роман // Земля. М., 1912. Сб. 10. С. 121—296; *Сологуб Ф.* Дым и пепел (Окончание) // Земля. М., 1913. Сб. 11. С. 113—284.

[27] *Сологуб Ф.* Дым и пепел. Роман // Земля. Сб. 10. С. 123.

[28] Там же. С. 126.

[29] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 296. Л. 6.

[30] Там же. Л. 8.

[31] *Sologub F.* Totenzaûber. Eine Legende im Werden. München, 1913.

ловка связано с трудностью перевода основного названия на иностранный язык, а Сологуб рассчитывал на успех романа за рубежом. Может быть, подзаголовок отражает процесс работы автора над рукописью, связан с содержательными изменениями, которые позже были внесены в основной текст (уменьшение роли мистического, увеличение роли науки и пр.), но могли уже намечаться.

В первом томе были помещены первые три части, изданные в «Шиповнике». Перевод, судя по тексту, делался с уже изданных книг (моменты, острые в цензурном отношении, которые были в черновиках романа, исключены как в альманахах «Шиповник», так и в немецком издании). Но уже произошли небольшие изменения в структуре текста: первая глава второй части перенесена в конец первой части.

Том второй включал в себя четвертую и пятую части романа, причем он переводился по рукописи Сологуба, так что сокращения, сделанные по цензурным соображениям в тексте сборников «Земля», в немецкое издание внесены не были. Отличаются названия романа, в сборниках «Земля» это — «Дым и пепел», «Дым и пепел (Окончание)», в немецком издании — «Облак дымный» и «Серый пепел», первое название лишь однажды встречается в черновиках романа.[32] Пояснений, введенных Сологубом для создания видимости отдельного независимого романа, нет. Нумерация глав сквозная через все пять частей. Во втором томе бóльшим изменениям по сравнению с первым томом подвергнуто деление текста на главы и на части: три главы, открывающие пятую часть, перенесены в конец четвертой. В пятой части текст разделен на большее количество глав, чем тот же текст в сборнике «Земля» (три главы разбиты на две части).

Немецкое издание постигла незавидная судьба: его запретили. Отзыв г. младшего цензора барона В. А. Каульбарса следует «лучшим» образцам газетной критики о романе («Редко приходится читать столь сумбурные произведения» и далее — пересказ текста), грешит некоторой безграмотностью (например, «во многих местах есть места, близкие к порнографии»), зато отличается искренностью чувств, главное из которых — возмущение («Королева Ортруда Балеарская при всяких удобных случаях раздевается и танцует, то одна, то с пажом тоже раздетым, то наконец с женщиной, с которой у нее по-видимому возникает также противоестественная связь и любовь»).[33] Судя по отзыву, цензора возмутили в основном те пассажи, которые были в альманахах, но которые писателю пришлось убрать в сириновском собрании сочинений. Так, в качестве примера барон Каульбарс приводит следующее: «На стр. 120 т. Iый влюбленная женщина предлагает выпить воду, в которой мыл свои ноги мужчина и потом умоляет связать ее и бить по голому телу, чтобы испытывать невыносимые страдания и кричать от истязания».[34] Имеется в виду диалог с Алкиной, который был сильно сокращен в сириновском собрании сочинений.

Роман «Творимая легенда», вышедший в издательстве «Сирин» в 18—20 томах Собрания сочинений в 1914 году,[35] был тщательнее вычищен на предмет опасных с цензурной точки зрения мест, чем ранняя редакция текста, опубликованная в альманахах «Шиповник» и сборниках «Земля».

---

[32] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 159. Л. 842.

[33] РГИА. Ф. 779. Оп. 4. № 324. Л. 309—310.

[34] Там же. Л. 311.

[35] *Сологуб Ф.* Творимая легенда. Роман. Часть первая. Капли крови // Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1914. Т. 18. 301 с.; *Сологуб Ф.* Творимая легенда. Роман. Часть вторая. Королева Ортруда // Там же. Т. 19. 412 с.; *Сологуб Ф.* Творимая легенда. Роман. Часть третья. Дым и пепел // Там же. Т. 20. 221 с.

Соотношение глав ранней редакции и Собрания сочинений приведено в работе Й. Хольтхузена.[36] Постараемся проследить логику изменений в целом, обращая внимание на деление текста на части, а не на главы.

Части первая и вторая ранней редакции («Творимая легенда» и «Капли крови») посвящены событиям, происходившим на территории Скородожа, и связаны главными героями, Георгием Триродовым и Елисаветой. Они составляют содержание части первой поздней редакции.

Роман «Дым и пепел», состоящий из двух частей, оказывается значительнее по объему по сравнению с одноименной третьей частью поздней редакции в Собрании сочинений. Сологуб сократил его, перенеся часть текста в романы «Королева Ортруда» и «Капли крови» Собрания сочинений (эпизоды, относящиеся к педагогической деятельности Триродова, вечеру у Светиловичей, судьбе Острова).

В окончании «Дыма и пепла» ранней редакции нет многих эпизодов, появившихся позже в Собрании сочинений: Триродов не заставляет Острова приходить за деньгами на следующий день, отдает сразу; сцены обыска у Светиловичей не столь подробны; ничего не говорится о взятках, которые Триродов давал полицейским чинам, чтобы оставили в покое его школу; образ епископа Пелагия смягчен, благодаря более короткому разговору, он не высказывает полностью свои националистические взгляды; не так подробно даны объяснения о принципе работы оранжереи, превращавшейся в летательный аппарат; убрана сцена с Елисаветой, которая не смогла нажать на магический круг, чтобы убить вице-губернатора; не разработана сцена между сбежавшим от толпы Кулиновым, хозяйкой дома и ее сыном Митей; чиновник не приходит для переговоров в осажденный дом Триродова; автор не сообщает о попытках Танкреда захватить власть и о его гибели и др. Это может говорить как о недоработанности текста ранней редакции, так и о проблемах с цензурой. В переписке Г. Блюменберга с Сологубом особое внимание уделялось цензурному вопросу. Так, 5 октября 1912 года Г. Блюменберг сообщил: «...я высылаю Вам несколько грапок, на которые наш адвокат Муравьев обращает внимание как на места безусловно опасные в цензурном отношении».[37]

Композиция романа поздней редакции соответствует авторской идее, появляющейся в тексте романа, о наличии двух противоположных миров и необходимости их синтеза. В соответствии с индивидуальным мифом автора обычно сначала идет отрицание жизни, затем — ее утверждение и, наконец, — примирение. В первой части описано пространство Скородожа, т. е. реальная Россия, и эта часть соответствует фазе авторского отрицания; во второй автор переносит нас на территорию вымышленного государства, вторая часть развертывается под знаком утверждения; в третьей описано ожидание синтеза, речь идет и о Скородоже, и о Соединенных Островах. Можно представить текст романа и как описание двух параллельных миров, которых ждет преображение, воплощение «творимой легенды», создаваемой творческой личностью. Композиция основного текста позволяет говорить о возможности перечисленных трактовок.

Такой четкой структуры в ранней редакции нет.

Кроме большей доработанности основного текста в плане содержания, структуры, стилистического единства, стоит отметить и то, что многие изменения были внесены в текст под влиянием критики первой части «Навьих чар». Роман «Навьи чары», особенно первая его часть, стал событием, кото-

[36] *Holthusen J.* Fedor Sologubs Roman-Trilogie. Heidelberg: Mouton & Co, 1960. S. 79—80.
[37] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 860. Л. 18.

рое бурно обсуждалось в газетах и журналах.[38] Сологуб собирал рецензии на роман и вклеивал их в специальный альбом. Писатель прислушивался к реакции критики, о чем говорит, например, его замечание в письме к С. Ю. Копельману о третьей части романа: «Хотелось бы мне прибавить к этой части романа несколько объяснительных слов о „тихих мальчиках" и еще кое о чем, ввиду совершенно неверного истолкования их кое-кем из критиков».[39] Однако добавлять эти несколько слов Сологуб не стал.

При переработке романа он учитывал не только критические отзывы, но и пародии. Рассмотрим прозаическую пародию О. Л. д'Ора (О. Л. Оршера) на первую часть трилогии «Навьи чары», опубликованную в газете «Свободные мысли» 10 декабря 1907 года.[40] В ней было подмечено все, что вызывало негативные отзывы критики.

Пародия О. Л. Оршера, насколько это возможно, следует за текстом, снижая содержание или гиперболизируя некоторые особенности языка романа. Например, сохраняется структура первых фраз, которые цитировались во многих статьях, но сладостная легенда, творимая из куска грубой и бедной жизни, заменяется яичницей. О. Л. Оршер использует и значимый для творчества Сологуба образ солнца — Змия, Дракона, но сниженное содержание и пафосная форма создают комический эффект и лишают образ таинственности.

Основное, что пародирует О. Л. Оршер, это: отрывистость стиля («Все на свете кончается, даже купанье молодых девушек. Вышли. Как-то вдруг. На землю. На воздух. На. Подножие. Неба»), смешение политики и эротики («Алкина была человек партийный. Даже, раздеваясь, говорила об агитаторах, даже в объятиях думала о пролетариате»), эротические эпизоды, связанные в том числе с пропагандой открытого тела («Пошла, блеснув своим ослепительным телом»; «Все дети, и наставницы их, были одеты очень просто и легко. / Девочки — в подвязках. Мальчики в одних подтяжках»), гомосексуализм (« — Это тихие мальчики. Они живут в главном доме у Геолгия Селгеевича. / — Что-ж они там делают? / Маленькая девочка таинственно прошептала: / — Не знаю. Они к нам не плиходят. Их там стележет злой дядя Кузмин»).

О. Л. Оршер в некоторых случаях точно цитирует Сологуба. Но появившаяся в пародии недотыкомка непосредственно к тексту романа не относится. В печати высказывалась мысль о том, что «*частичное* или *полное высвобождение* недотыкомки и есть творимая над жизнью сладостная легенда Соллогуба»,[41] так что и эта деталь пародии созвучна критическим отзывам.

В пародии сконцентрированы наиболее яркие особенности произведения, вызывавшие критику, поэтому можно предположить, что критические отзывы в целом повлияли на переработку текста Сологубом.

Тихие мальчики были преобразованы в тихих детей уже во втором альманахе. Стиль стал менее отрывистым, использованные О. Л. Оршером для пародии фрагменты в основном тексте объединены в более длинные предложения. Хотя отрывистость речи детей Сологуб сохранил, возможно, это было принципиальным — краткие предложения характерны для детской речи.

---

[38] См. обзор критических отзывов о романе в работе: *Баран Х.* Федор Сологуб и критики: споры о «Навьих чарах» // Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 234—263.

[39] ИРЛИ. Ф. 485. № 23. Л. 16 об., 17.

[40] *О. Л. Д'Ор [Оршер О. Л.]* Из альбома пародий. «Навьи Чары» Федора Сологуба // Свободные мысли. 1907. 10 дек. № 30. С. 3.

[41] Цит. по: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 19. Л. 15.

О. Л. Оршер высмеял зачин романа «С чего начну?»: «С чего начну? / Начну с середины. Начну с конца. Вовсе не начну или брошусь с Юнгфрау в реку Миссисипи», этот вопрос есть в ранней редакции, но его нет в основном тексте.

Эротические эпизоды могли быть редуцированы не столько под влиянием критики, сколько по цензурным соображениям.

Позднее роман был переведен на английский язык,[42] переводчик Джон Курнос в письме от 28 января 1916 года сообщил, что он «особенно тщательно отнесся к переводу „Творимой Легенды"».[43] Роман вышел в Лондоне в 1916 году.

Своеобразным продолжением эдиционной истории текста могла бы стать его киноверсия. Сологуб в сотрудничестве с В. Э. Мейерхольдом собирался создать фильм по роману, для чего ему пришлось переработать текст в киносценарий. В том же 1916 году московское ателье кинематографических съемок «ЭРА» попросило выслать сценарий романа «Творимая легенда» / «Навьи чары» (письма от 28 марта, 13 августа, 10 октября и 9 декабря[44]). Параллельно велась переписка с В. Э. Мейерхольдом, который и должен был снимать фильм. Несмотря на то что Сологуб затянул с высылкой сценария, съемки начались, они велись летом 1917 года, о чем свидетельствуют сохранившиеся заметки В. Э. Мейерхольда, которые являются раскадровкой некоторых эпизодов.[45] В. Э. Мейерхольд намеревался снимать фильм под названием «Навьи чары», а не «Творимая легенда». Отснятые материалы, равно как и сам киносценарий, пока не найдены.

Идея переиздать роман не исчезала и в последующие годы. Так, К. И. Чуковский в письме от 4 мая 1923 года писал Сологубу: «Знаете ли Вы, что П. Е. Щеголев едет в это воскресенье в Москву? Говорили ли Вы с ним об издании „Творимой Легенды"? Если желаете, я могу переговорить с ним об этом сегодня в пять часов».[46] Но повторные прижизненные издания предприняты не были.

---

[42] *Sologub F.* The Created Legend. London: Martin Secker, 1916. 318 p.

[43] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 380. Л. 14.

[44] Там же. № 879. Л. 3, 6, 9, 11.

[45] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 372. Описание истории создания фильма, а также публикацию части заметок В. С. Мейерхольда см.: *Февральский А.* Неизвестные фильмы Вс. Мейерхольда // Из истории кино. Документы и материалы. М., 1977. Вып. 10. С. 171—181.

[46] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 745. Л. 17.

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. С. МЕЙЛАХА

9 июля 2009 года исполнилось сто лет со дня рождения Бориса Соломоновича Мейлаха. «Википедия» сообщает, что Б. С. Мейлах — автор ряда фундаментальных (с оговоркой — «хотя и сильно идеологизированных») работ о Пушкине, в том числе книг «Пушкин и русский романтизм» (1937), «Пушкин и его эпоха» (1958), «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» (1962).[1] Указаны и значительные работы в сопутствующих и других областях — о поэтах-декабристах (тема, которой, в ее связи с Пушкиным, Б. С. Мейлах занимался на протяжении всей своей жизни — последняя книга «Декабристы и Пушкин» издана в Иркутске посмертно), о Льве Толстом (в том числе книга «Уход и смерть Льва Толстого», 1960, 1979), по общим вопросам литературоведения, а также по психологии творчества. Та же «Википедия» указывает сведения, сегодня звучащие одиозно: за книгу «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX века» Б. С. Мейлах был удостоен Сталинской премии.

Столетие Бориса Соломоновича Мейлаха было отмечено на нескольких интернетных сайтах, а в Пушкинском Доме, с которым Б. С. Мейлах был связан почти полвека (с 1931 по 1974 год), состоялось заседание Отдела пушкиноведения, который он возглавлял на протяжении многих лет.

Встречу открыла заведующая Отделом М. Н. Виролайнен, затем выступили главный научный сотрудник Института С. А. Фомичев, а из учеников — зам. директора по научной работе Всероссийского музея А. С. Пушкина Р. В. Иезуитова. Выступил с воспоминаниями и размышлениями об отце и М. Б. Мейлах, ныне профессор Страсбургского университета. Ниже приводятся их выступления.

© СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФОМИЧЕВ

Случилось так, что, хотя это была не моя воля, не мое желание, Бориса Соломоновича сменил на посту заведующего Пушкинской группой именно я. У него, не будем скрывать, были очень сложные отношения с директором института, В. Г. Базановым, который его неожиданно сократил, — вы знаете, в Академию наук ежегодно приходят цифры, сколько надо сократить единиц, — и вот, Василий Григорьевич этим тогда воспользовался. И я очень счастлив, что, несмотря на эти обстоятельства, мы с Борисом Соломоновичем до конца его жизни поддерживали хорошие отношения. И все последние книги, которые он выпускал, уже не будучи сотрудником Пушкинского Дома, он мне дарил с весьма трогательными надписями.

[1] Более подробные библиографические указания можно найти в опубликованной библиографии пушкиноведческих трудов Б. С. Мейлаха (см. ниже, прим. 7).

Вообще, судьба Бориса Соломоновича — судьба очень сложная. Недавно у нас был семинар, на который съехались пушкиноведы, московские и зарубежные, и одним из лейтмотивов этого семинара был следующий: советское пушкиноведение имело много порочных черт, прежде всего оно было сильно идеологизировано. В этом есть свой резон, действительно, это было так. Скажем, Борис Соломонович еще очень молодым человеком готовил кандидатскую диссертацию на тему «Пушкин и реакционный романтизм». А руководителем его был Юлиан Григорьевич Оксман. Это тоже очень важная деталь, и я думаю, что оформлялась эта тема именно под эгидой руководителя или по крайней мере тема обсуждалась с ним, — я думаю, что такое название появилось не случайно. Ну вот, вскоре после того как Борис Соломонович под руководством Оксмана защитил диссертацию, Оксмана, как вы знаете, арестовали. Представляете себе ситуацию того времени? Что делать дальше человеку, у которого такой руководитель?

Но посмотрим внимательнее на это название — «Пушкин и реакционный романтизм». Ведь только с таких позиций, вероятно, и можно было говорить тогда о романтизме. И мы знаем, что Борис Соломонович в последующих своих работах эту формулировку уточнил: диссертацию спустя два года издал уже под названием «Пушкин и русский романтизм», и в ней он противопоставлял пассивный романтизм (уже не реакционный, заметьте) — активному. Но, несмотря на то что формулировки были глобальные, идеологически выдержанные, — главное, что этой темой начали усиленно заниматься. И тема романтизма всегда оставалась чрезвычайно важной и для самого Бориса Соломоновича, который постоянно к ней возвращался. В свое время, когда я поступал в аспирантуру, это была середина шестидесятых годов, у меня на вступительном экзамене как раз и был такой вопрос: «Научная литература о романтизме». Кто к тому времени писал о романтизме? — Мейлах, Гуковский («Пушкин и русские романтики»), а Гуковский, как вы знаете, еще и в шестидесятые годы был не совсем оправданной фигурой. И, кстати, когда я изложил работу Мейлаха, работу Гуковского и перешел к книге Григорьяна «Романтизм Лермонтова», то, хотя комиссия сказала мне «достаточно», Григорьян велел мне пересказать все свое сочинение целиком. В аспирантуру я был принят, хотя конкурс был в то время очень большой.

Вспоминаю же я об этом потому, что в шестидесятые годы понятие романтизма стало столь же модным, как сейчас «нарратология» или, скажем, «интертекстуальность». Изучение романтизма оказалось очень важным направлением. Заметьте, что, защищая свою кандидатскую диссертацию с таким одиозным названием, Борис Соломонович понимал суть дела. Потом, в те же годы, что и я, свою диссертацию по «пассивному» романтизму защищала и Раиса Владимировна Иезуитова. А тогда в Пушкинском Доме была особая атмосфера, которую нельзя не учитывать. Многое можно было бы вспомнить об этих годах. В то время при обсуждении каждой плановой работы — сейчас это трудно даже себе представить — был полон весь малый конференц-зал, потому что собиралась, например, не только Пушкинская группа, она была малочисленной, но и весь Отдел новой русской литературы, включавший несколько групп, составлявших пол-института. Любая плановая работа всегда выносилась на всеобщее обсуждение. Эта традиция потеряна, и я не уверен, что по праву. Процедура, когда обсуждают каждую твою работу, когда ты должен выслушивать хор голосов и за, и против — неприятная, но налагала ответственность, дисциплинировала и автора, и всех участников, которые понимали, что через это чистилище каждый из них пройдет. Эти обсуждения, в этом зале, я очень хорошо помню.

Сложная история была и с Группой пушкиноведения, из которой вырос впоследствии современный Отдел пушкиноведения. Коллеги это знают, но напомнить об этом необходимо. Сама же Группа пушкиноведения выросла из Сектора пушкиноведения, образованного в 56-м году и возглавленного Б. В. Томашевским. После его смерти сектор возглавлял Б. П. Городецкий, потом сектор был сокращен до группы. Я, будучи в то время ученым секретарем Института, мог судить о том, как работала эта группа при Б. С. Мейлахе. Главным жанром, в котором тогда развивалась деятельность Института, была история. Выпущены были четырехтомная «История русской литературы», «История русского романа», «История русской критики», история русской поэзии, история русской повести... И в этих «историях» важнейшими главами были, конечно же, пушкинские, и над ними группа в основном и работала. Сотрудники группы не писали монографий. У Бориса Соломоновича монографии были, но они тоже не входили в институтские планы, а публиковались в различных издательствах — он умел найти возможность печатать свои книги. Кто еще издавал монографии о Пушкине? Скажем, Борис Павлович Городецкий, который в Пушкинской группе не состоял и в ее заседаниях никогда не участвовал. Николай Васильевич Измайлов, тоже крупнейший пушкинист, также в группу не входил, хотя в некоторых заседаниях, которые его интересовали, принимал участие. Михаил Павлович Алексеев, который был главным организатором пушкинских конференций, вне их подготовки, как всем известно, занимался своими делами. А вот группа работала над этими обычными трудами, и как много было сделано за годы, когда ее возглавлял Борис Соломонович, а всего-то в ней было пять человек — В. Э. Вацуро, Р. В. Иезуитова, Н. Н. Петрунина, Я. Л. Левкович и В. Б. Сандомирская. Пять человек. Ученым секретарем был О. А. Пини. А представьте себе тот объем работы, который выполнили эти сотрудники. И, между прочим, именно этой группой под руководством Бориса Соломоновича был подготовлен и в 1966 году выпущен труд «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». Современные пушкинисты, когда читают этот труд, тоже могут найти какие-то идеологические перегибы, для того времени неизбежные, но книга подводит итог большому научному направлению. В этой связи мне вспоминается анекдотический случай. В 1999-м, юбилейном году академик-секретарь Челышев по крайней мере трижды напечатал в разных изданиях статью об итогах пушкиноведения, в которой с восторгом писал об этой книге, заявляя, что современные пушкинисты такой труд подготовить уже не смогут. Комизм заключался в том, что все основные авторы в то время были живы. А это действительно был труд, для того времени необходимый, хотя, конечно, сейчас пушкиноведение вышло на новые рубежи. Но когда мы говорим о заслугах такого ученого, как Борис Соломонович, мы должны помнить, какой толчок он дал для дальнейшего развития науки.

А скажем, русская повесть. Помните ли вы такое монументальное издание пятидесятых годов — четыре двухтомника русской повести, начиная с десятых—двадцатых годов XIX века и до девяностых? Ведь в то время не издавали «писателей второго плана», «второй категории»: Павлов, Вельтман, Погорельский и прочие — их можно было читать только в старых изданиях. И вот такая антология, которую собрал и издал Борис Соломонович, — это было очень полезным начинанием. Недаром, когда Институт русской литературы готовил впоследствии «Историю русской повести», редактором этого коллективного труда стал Борис Соломонович Мейлах. Вспомним и другое. Ведь Борис Соломонович первым начал изучать то, чем сейчас занимается целый Пушкинский музей, а именно вопросами, связан-

ными с лицейскими преподавателями Пушкина. Еще в 1937 году он впервые опубликовал лекции лицейских профессоров по тетрадям Горчакова, лекции, которые слушал и Пушкин, которые во многом определили вкусы и пристрастия лицеистов и, конечно, опять-таки Пушкина.

Еще одной областью, очень важной для Бориса Соломоновича, в том числе и в связи с концепцией активного романтизма, было творчество декабристов-литераторов. И то, что он сам об этом написал, и то, что делали его продолжатели, в исследовании русской литературы образовало целое направление. Или вспомним, например, поэму «Анджело», о которой до Бориса Соломоновича не было монографических исследований. Как известно, Пушкин считал ее лучшей своей поэмой, а критики — неудачей Пушкина. Статья же Бориса Соломоновича об «Анджело» тоже определила целое направление исследований ее очень сложной философской и этической проблематики.

Можно вспомнить и много других областей, где Борис Соломонович намечал пути для дальнейших исследований. Но главное, на что я хочу обратить внимание, — это то, что в Пушкинской группе Борис Соломонович вел себя как опытный, очень внимательный, очень добросердечный руководитель. Это очень важно. Группа работала так, как следует. А еще представьте себе сложности, вызывавшиеся отношениями с начальством, — их разрешать приходилось Борису Соломоновичу, оберегавшему своих сотрудников, которые его вспоминали и вспоминают с неизменной благодарностью. И вот — столетний юбилей. И то, что мы спустя почти двадцать лет после смерти Бориса Соломоновича собрались, чтобы отметить его столетие, говорит о том, что вспоминаем мы о нем по праву.

© РАИСА ВЛАДИМИРОВНА ИЕЗУИТОВА

Признаюсь, я никак не могла себе представить, что когда-нибудь будет отмечаться столетие Бориса Соломоновича — худощавого, подвижного, блистательно остроумного и необыкновенно доброжелательного. Причем доброжелательного не только по отношению к своим сотрудникам, пушкинистам академического Института русской литературы — Пушкинского Дома, но и ко всем, с кем сводила его судьба на протяжении многих лет его активной творческой жизни. Получилось так, что я знала Бориса Соломоновича еще со времен своего студенчества. В пятьдесят пятом году на третьем курсе филологического факультета ЛГУ я записалась в пушкинский семинар, которым руководил тогда Борис Соломонович Мейлах. Я хорошо помню первое его появление в учебной аудитории. Мы думали, вот войдет старик с бородой, строгий и педантичный. Он был уже лауреатом Государственной премии, и это было особенно почетно, к тому же мы читали его серьезные пушкиноведческие работы... И вот, открывается дверь, и в аудиторию входит сравнительно молодой мужчина, — ему было тогда сорок шесть лет, — в изящном сером костюме, великолепно держится, улыбается нам и даже шутит, называя нас молодыми коллегами. Занятия проходили необыкновенно весело, он был очень терпеливым и снисходительным профессором, любил молодежь, и что бы мы на занятиях семинара ни «несли», он внимательно нас выслушивал и очень деликатно поправлял наши суждения и рассуждения на пушкинские темы. Я хорошо помню свое первое — не то чтобы столкновение, скорее, некоторую неловкость, которую я допустила. У меня была тема для выступления на семинаре — обзор биографической

литературы о Пушкине. Я, конечно же, начиталась, как вы понимаете, солидных толстых монографий (Л. П. Гроссмана, Н. Л. Бродского, например). А у Бориса Соломоновича незадолго до этого в 1949 году вышел из печати научно-популярный очерк биографии и творчества Пушкина, а это были, как известно теперь, плохие времена. И я позволила себе сказать, что живого Пушкина в очерке не чувствуется, все вроде бы правильно, но как-то слишком официально и так далее. Моя ближайшая подруга, моя тезка Раиса Дужникова — о ней я сегодня тоже скажу несколько слов, мне шепчет: «Не слишком ли ты откровенна?» А Борис Соломонович говорит: «Очень хорошо, пусть скажет все, что она думает». И я продолжаю: «У Вас слишком много общепринятых цитат» — я тогда еще не была женой Андрея Николаевича Иезуитова, и цитаты из классиков марксизма мне не очень нравились. А профессор замечает: «А вы попробуйте, издайте книгу для широкого читателя без этих необходимых идеологических отсылок!» И с этим я впоследствии столкнулась, когда в 1976 году выходила из печати в Лениздате моя первая книга «Жуковский в Петербурге» и мне тоже пришлось искать цитату из Ленина с положительной оценкой Жуковского, которая так и не была найдена, несмотря на то что к этому времени у меня дома был фактически живой «марксистский справочник». Андрей Николаевич помог мне опереться на авторитет Н. К. Крупской, которая защитила Жуковского от нападок пролеткультовцев. Собственно, все это я говорю к тому, что в те далекие годы наш терпимый и опытный руководитель семинара смог деликатно, без демагогии перевести разговор с острой и небезопасной тогда темы на обсуждение проблем творческой жизни Пушкина.

Занятия в пушкинском семинаре нам очень нравились, мы приобщались к навыкам научного пушкиноведения в своих курсовых работах. Что же касается моей упомянутой тезки, то она, будучи человеком талантливым, написала хорошую работу под названием «Эстетический идеал Пушкина». За наши курсовые работы мы с ней получили пятерки, и занятия в пушкинском семинаре во многом определили нашу дальнейшую судьбу. Раиса Ивановна (по мужу Никулеску) преподавала сначала в Бухарестском университете, а затем в университете г. Калгари (Канада) и по сей день с благодарностью и теплым чувством вспоминает Бориса Соломоновича Мейлаха. В студенческие годы определился и круг моих будущих научных интересов. Борис Соломонович хотел, чтобы я занималась Пушкиным, а я увлеклась Жуковским, и когда я на четвертом курсе взяла для курсовой работы тему по творчеству Жуковского, Борис Соломонович меня сначала отговаривал: «Ну, скажите, неужели Вам на самом деле нравятся эти мертвецы?» А я отвечала: «Нравятся, и я хочу заниматься именно Жуковским». И что поразительно, когда я снова выбрала для дипломной работы тему «Оригинальные баллады Жуковского», Борис Соломонович в общем это одобрил. Потом он все-таки меня уговорил, чтобы кандидатская диссертация была не только о Жуковском, но чтобы обязательно был и Пушкин, поэтому как руководитель он придумал для меня тему «История русской баллады конца XVIII—первой четверти XIX века». Собственно, с нее и началась моя литературоведческая жизнь. Руководителем он был ненавязчивым, не из числа тех, которые каждое слово своего ученика проверяют, правят... К тому времени, как я закончила свою диссертацию, я уже была женой А. Н. Иезуитова, и мы вместе поехали на дачу Бориса Соломоновича в Комарове. Он отправил нас погулять на взморье, пообещав, что диссертацию он прочитает партитурно. Пока мы часа два гуляли, он просмотрел четыреста страниц моей работы и, сказав, что диссертация получилась, дал мне добро на защиту. Но что он прочитал очень внимательно, так это мой автореферат: это

были 60-е годы, времена идеологического диктата, хотя уже начиналась оттепель. Поэтому Борис Соломонович серьезно отредактировал автореферат. Уже находясь на отдыхе где-то на юге, он прислал мне подробное письмо, где перечислил все, что я должна непременно исправить и уточнить в реферате, прежде чем отдать его в печать, а строгость своей критики смягчил такой шуткой в конце: «И будешь ты царицей, Рая». Но если он в моем автореферате и похозяйничал, то только потому, что понимал, что иначе не пройдешь с такой темой.

С Борисом Соломоновичем у меня связано множество самых лучших воспоминаний. Я все-таки была последней аспиранткой Бориса Соломоновича и, как мне кажется, ученицей, которой он не то чтобы гордился, но к которой хорошо относился — мои успехи, если таковые были, его радовали, когда же что-то у меня не ладилось или были какие-то личные проблемы, он меня слегка журил, но в поддержке не отказывал.

Я была хорошо знакома с семьей Бориса Соломоновича, с огромным уважением относилась к Тамаре Михайловне Кондратьевой-Мейлах, его жене. Эта замечательная женщина была серьезным ученым, доктором биологических наук. Она болела, потому что работала с очень вредными веществами. И когда я как-то раз спросила Бориса Соломоновича, не могла бы она поменять профессию, которая вредит ее здоровью, тот ответил: «Она говорит так: ведь кто-то должен этим заниматься!». И это был принцип всей семьи. Хорошо помню совсем юным Мишу, Миру помню студенткой, и могу сказать, что семья была во всех отношениях замечательной.

Вообще, большим достоинством Бориса Соломоновича была его удивительная терпимость. Он, конечно, придерживался определенных твердых позиций, но никогда их не навязывал. Редактировал он очень деликатно, а редактировал он много, потому что мы, сотрудники Пушкинской группы ИРЛИ, которой он руководил в 60-е—начале 70-х годов, очень много издавали. И еще у него было колоссальное достоинство: наш коллектив был небольшой, всего шесть человек, и под его началом мы жили мирно, друг с другом не ссорились и интересных научных тем друг у друга не вырывали. При Борисе Соломоновиче мы себя чувствовали как за каменной стеной. Это был серьезный, очень авторитетный пушкинист, который пользовался уважением, и нас особенно не трогали. Хочу, кстати, сказать несколько слов и по поводу занятий Бориса Соломоновича Лениным. Я принадлежу к тому поколению, которое не поменяло свою идеологию на православие, потому что православие православием, а культура — культурой. Почему его книга «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX века» вовсе не была конъюнктурной? Потому что был острый интерес к этой эпохе и, может быть, надо было оживить несколько фигур. И опять, именем Ленина автор очень искусно возбудил интерес к целой эпохе в развитии русской литературы. А Государственная премия, которую он за эту книгу получил, для сотрудников Пушкинской группы служила своего рода защитой.

Несколько слов о коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», о чем уже говорил Сергей Александрович Фомичев. В группу я пришла в то время, когда эта книга только создавалась. Вадим Эразмович Вацуро уже написал для этой коллективной монографии статью, а мне статьи еще не поручили, а поручили вместе с В. Э. Вацуро техническую работу. Я думаю, все присутствующие знают, что это такое, особенно если речь идет о столь значительном по объему труде. Я хочу рассказать о некоторых обстоятельствах, связанных с этим трудом. Одно из них касается учителя Бориса Соломоновича — Юлиана Григорьевича Оксмана. Это были времена, когда имя Оксмана было под строжайшим цензурным запретом. И тем не

менее, если вы откроете «Итоги и проблемы», в именном указателе вы увидите фамилию Оксмана. Для того чтобы этого добиться, пусть только для этого издания, Борис Соломонович ездил в Москву, в ЦК. Не помню, к какому именно из секретарей ЦК КПСС он обращался, объясняя, что «Итоги и проблемы» — фундаментальный труд, где должны быть оценены заслуги всех пушкинистов, в том числе и такого выдающегося, как Оксман, но Мейлах добился возможности цитировать и упоминать ученого.

В этой книге есть один очень смешной огрех. В одной из статей трудолюбивый автор случайно подложил к фрагменту первого экземпляра своей статьи второй, и в результате один и тот же текст был набран дважды. Борис Соломонович это обнаружил. И когда мы праздновали выход из печати этого труда на квартире у Янины Леоновны Левкович, Борис Соломонович сказал: «А насчет Раи и Вадима — которые допустили такую вот оплошность — распорядиться». Все рассмеялись, потому что по содержанию цитаты нас полагалось высечь на конюшне... Шутливая интонация нашего руководителя помогала в дальнейшем исправлять и другие наши оплошности, без которых, как известно, не обходится издательская работа. Тактичное и бережное отношение к сотрудникам отличало Б. С. Мейлаха. Под его руководством было выполнено несколько фундаментальных историко-литературных трудов и были успешно защищены кандидатские диссертации. И когда в 1974 году В. Г. Базанов совершенно неожиданно при сокращении штатов уволил из Пушкинского Дома вполне успешного руководителя и известного пушкиниста, трудно себе представить состояние всего нашего коллектива и каждого из нас в отдельности. Все ли представляют себе это время — начало семидесятых годов? Еще крепка советская власть и ценятся заслуги известных ученых, а этот ученый к тому же лауреат Государственной премии, и его сокращают. Как это происходило, рассказывать не буду, история не очень красивая, а для В. Г. Базанова очень характерная. На заседании дирекции и партбюро, где обсуждалось, кого же из сотрудников Пушкинского Дома сократить, директор предлагает кандидатуру Б. С. Мейлаха. Эффект внезапности был такой, от которого все присутствующие онемели, что, впрочем, не помешало им проголосовать за предложение Базанова. Это было очень печальное событие. Но вот что мне говорил тогда Борис Соломонович, и это я хочу сказать Сергею Александровичу публично: «Несмотря на то что Фомичев пришел на мое место, его работой я очень доволен. Работает он хорошо». У нас, сотрудников Пушкинской группы, поначалу с новым руководителем были трения — отдел притирался к Фомичеву, Фомичев к отделу, но Борис Соломонович мне сказал, что главное — то, что он порядочный человек, поэтому в конце концов все будет хорошо.

Теперь немного о Борисе Соломоновиче не только как о человеке, не только как о наставнике, но и как об ученом. Это был ученый, как и все наши великие предшественники, не побоюсь этого слова, очень эрудированный, с широким кругом интересов. Сергей Александрович уже сказал о его вкладе в изучение романтизма. И очень важно то, что Борис Соломонович первым поднял эту проблему и сделал ее по-настоящему научной и интересной, даже несмотря на то что называл Жуковского и его школу «реакционными», потом — «пассивными» романтиками. Но несмотря на такую его позицию, из школы самого Бориса Соломоновича вышел такой вот «пассивный романтик», как я. Я всю жизнь занимаюсь Жуковским, и надо сказать, никогда не встречала со стороны своего учителя никаких возражений, и он никогда мне не препятствовал заниматься этой темой, хотя сам он считал, что надо больше внимания уделять Пушкину, ведь отдел-то, в который я поступила на работу после окончания аспирантуры, — пушкинский. Сам Бо-

рис Соломонович был первоклассным академическим пушкинистом. Он был прекрасным комментатором — не будем забывать, что во втором издании десятитомника Томашевского им прокомментированы сказки и поэмы Пушкина. В одиннадцатом томе большого академического издания Пушкина Мейлах принимал участие и комментировал отдельные тексты, в частности «Марфу Посадницу». О других его трудах подробно рассказал Сергей Александрович, не буду повторяться. Настоящую школу академического пушкиноведения я прошла, работая в Пушкинской группе, которой более десяти лет руководил Б. С. Мейлах. Это были незабываемые годы, и очень грустно, что видные сотрудники Пушкинского Дома тогда не защитили его, правда, сделать это было бы трудно.

Но как человек волевой и творческий, он не растерялся, а возглавил Комиссию по комплексному изучению художественного творчества при Совете по мировой культуре Президиума Академии наук и написал ряд интереснейших работ по психологии творчества, несколько монографий, в том числе «Жизнь Пушкина» (Л., 1974), «Талисман» (М., 1975), множество статей и выпустил несколько научных сборников. Список пушкиноведческих работ ученого чрезвычайно обширен. У меня, конечно, есть книги и статьи с его автографами, среди которых одна из его лучших книг «Пушкин и его эпоха» (М., 1958). Расширяя диапазон своих исследовательских интересов, он писал о Г. Р. Державине, И. И. Дмитриеве и о Л. Н. Толстом (монография «Уход и смерть Льва Толстого»), но никогда не переставал работать как пушкинист, издавал научно-популярные книги о Пушкине и декабристах. Светлая ему память.

© МИХАИЛ БОРИСОВИЧ МЕЙЛАХ

Мне хотелось бы сказать несколько слов о том, как складывалась жизнь моего отца. Б. С. Мейлах родился в белорусском местечке Лепеле в традиционной еврейской семье. Отец его был учителем в хедере, прирабатывал переплетением книг; мать как будто происходила из старинного сефардского рода. Семья оказалась жертвой погромов, от которых бежала в Тулу — страшные о них воспоминания мой отец сохранил на всю жизнь. Как и многие принадлежавшие к угнетаемым меньшинствам люди, мальчик с энтузиазмом встретил революцию, открывавшую для него перспективы светского образования. Он был музыкален, однако начать заниматься музыкой смог лишь по окончании Гражданской войны. Для профессиональных занятий это было слишком поздно, но любовь к музыке он сохранил на всю жизнь, постоянно посещал филармонические концерты, в особенности фортепианные, возвращаясь с которых садился за рояль и по памяти воспроизводил звучавшие произведения. Печататься в местной тульской газете он начал еще мальчиком и рассказывал, что когда после первых публикаций его вызвал к себе редактор, то он был поражен, что к нему явился, в сущности, ребенок.

В 1928 году отец поехал в Москву — поступать на литературный факультет Московского университета. Прибыл он, по его рассказам, когда прием был закончен, и ему сказали, что здесь помочь может только нарком культуры — Луначарский, занимавший тогда пост председателя Ученого комитета при ЦИК СССР, к которому он отправился на прием. На вопрос, почему он опоздал, отец честно ответил, что явиться вовремя ему помешала влюбленность. Луначарский расхохотался и распорядился юношу принять. В университете отец учился вместе со знаменитой Кларой Вайс, ставшей женой композитора Тихона Хренникова, с ними связано немало историй, при-

водить которые сейчас неуместно. Отец интересовался театром, с огромным удовольствием ходил на спектакли Таирова и Мейерхольда, вспоминал, как впоследствии, в 1938 году, придя на очередной мейерхольдовский спектакль, он увидел объявление, что театр закрыт, а спустя год Мейерхольд был уничтожен. Ходил он и на поэтические выступления, рассказывал о конфузе, случившемся с Асеевым. Кто-то из публики послал поэту записку с вопросом, как тот относится к популярным тогда Неждановой и Собинову, и Асеев ответил якобы экспромтом: «Слышал я Нежданову, слышал я и Собинова, ничего нежданного, ничего особенного». Ему закричали в ответ, что точно такой же вопрос ему уже задавали на другом вечере и ответил он точно так же — «экспромт» оказался подстроенным. Строки Асеева: «Я запретил бы „Продажу овса и сена"... / Ведь это пахнет убийством отца и сына?» — отец любил цитировать по разным поводам, а к рекламе того времени «Я ем повидло и джем» придумал продолжение: «А я жую рыбью чешую».

Факультетскую программу отец прошел за три года, попутно зарабатывая на жизнь журналистикой, и, сдав последние экзамены, поехал в Ленинград. Город настолько поразил его своей красотой, что он решил остаться здесь навсегда. Осенью 1931 года он сдал вступительные экзамены в аспирантуру Института новой русской литературы (так назывался тогда Пушкинский Дом), где в 1935 году защитил диссертацию. Спустя два года она была издана отдельной книгой — о ней сегодня много уже говорилось. По окончании аспирантуры отец был оставлен, как раньше говорили, в Институте в качестве младшего, потом, очень скоро, старшего научного сотрудника. В 1941 году он исполнял обязанности директора, продолжив это в эвакуации, где руководил Ташкентским отделением Института и одновременно кафедрой русской литературы в Среднеазиатском государственном университете, прирабатывая лекциями по кишлакам (где, по его рассказам, гонорар ему однажды выдали живым бараном).

По возвращении в Ленинград отец продолжает работать в Пушкинском Доме, становится профессором университета, с чем тоже было связано немало забавных историй. Преподавать он любил, но не любил экзаменов, формулируя это просто: «Вам возвращают ваши мысли в искаженном виде». Так, когда на короткое время установилась дружба с коммунистическим Китаем, братская страна приехала сюда учиться. На экзамене китайская студентка, которой он задал вопрос о Лермонтове, набирает воздуха в легкие, отвечает: «Пуськин», и останавливается. Он задает ей вопрос про Державина — она набирает воздуха и отвечает: «Пуськин...». В общем, все «Пуськиным» и кончилось.

В качестве заведующего Пушкинской группой он пополняет ее состав молодыми талантливыми учеными, самым ярким из которых стал В. Э. Вацуро. Будучи прекрасным организатором, отец направляет работу группы, формирует периодические и коллективные издания (самое значительное — упомянутый итоговый для своего времени том «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», 1966), принимает активное участие в ежегодных пушкинских конференциях, потом их же организует; выступает с проектом по сей день не осуществленной Пушкинской энциклопедии и является одним из авторов «Проблемной записки» о задачах пушкиноведения на современном этапе (1962).

О сокращении отца из Института многое сегодня было сказано. Однако отец, со свойственным ему дипломатическим умением, смог перейти в созданную им десятилетием ранее Комиссию по комплексному изучению художественного творчества. Но впоследствии его ждало еще одно испытание — скандал, вызванный эмиграцией любимой дочери, после чего, хотя работа в Комиссии интенсивно велась, его имя какое-то время в печати не упомина-

лось (у меня по той же причине рассыпали дошедшую до чистых листов книгу о трубадурах). Отец шутил: «Что за Комиссия! Создатель! быть взрослой дочери отцом!». К этой уникальной Комиссии его подвел интерес к проблемам, обозначенным в заглавиях его предшествующих книг, — одной, основанной на изучении пушкинских рукописей («Художественное мышление Пушкина как творческий процесс», 1962), и двух других — «Содружество наук и тайны творчества» (1968) и «Талант писателя и процессы творчества» (1969); интересовали его и вопросы взаимодействия науки и искусства. Комиссия, в сущности, состояла из двух человек: из него самого и помощника или помощницы, которые время от времени менялись. Добрым ангелом Комиссии была невероятно деятельная и трудолюбивая Т. Б. Князевская, ученый секретарь Совета по мировой культуре Академии наук, к которому Комиссия принадлежала. Совместными усилиями этих трех людей, заменивших собой целый институт, каждый год проводились тематические конференции, собиравшие представителей самых разных наук, а по материалам конференций почти ежегодно выпускались сборники. За двадцать лет вышло четырнадцать таких сборников, включающих нетривиальные интереснейшие материалы.

Но ведь в те же годы не оставлял отец и пушкинистики. После ухода из Института он успел выпустить новые книги о Пушкине, адресованные широкой публике и завоевавшие читательскую популярность, — «Жизнь Александра Пушкина» (1974) и выпедший двумя изданиями «Талисман» (1975, 1984). Популяризацией пушкинского творчества отец, собственно, занимался на протяжении всей жизни — им подготовлены, в частности, вышедший тремя изданиями трехтомник Пушкина в малой серии «Библиотеки поэта» и несколько популярных изданий, выпущен (совместно с Н. Горницкой) «Семинарий» по Пушкину (1959). О комментаторской его работе уже говорила Р. В. Иезуитова. Что касается «Библиотеки поэта», то в той же малой серии им выпущены собрания стихотворений Батюшкова (1941), Кюхельбекера (1952, 1959), поэтов-декабристов (1949, 1950).

Пресловутая вражда с директорами Пушкинского Дома — сначала Бушминым, потом В. Г. Базановым — действительно была притчей во языцех («пора к гангстерам», говорил отец, отправляясь в Институт). Забавным образом, на даче в Комарове Базанов был нашим соседом, и тут начинается Гоголь: в ответ на покупку отцом машины тот приобрел лошадь, и т. п. Надо сказать, что, со стороны глядя, Базанов казался человеком добродушным, например он привечал моего маленького племянника, сына сестры, на что отец посматривал косо. Вспоминал он и то, как в 1933 году, во время своего доклада об источниках «Золотого петушка», построенного на сопоставлении Пушкина и Ирвинга, Ахматова спросила, достаточно ли читать цитаты только по-французски или их надо также переводить, и перепуганный ученый секретарь (хотя это было задолго до борьбы с космополитизмом) ответил: «Читайте только по-русски».

Отец много рассказывал о старых академиках, которых наблюдал с аспирантских времен. Так, ботаник Комаров (чьим именем наречено наше Комарово), тогда вице-президент Академии наук, ездил в Академию сначала в экипаже, потом его все-таки заставили сменить экипаж на более скорый автомобиль, и он постоянно просил шофера ехать потише, говоря: «А я гуляю». Когда же на общем собрании Академии Комарову было предложено прочитать заранее заготовленную для него речь о загнивающей западной культуре, он читал-читал, вдруг остановился и сказал: «Позвольте, отчего же, вот вчера я поймал по радиоприемнику оперу из Берлина, — нет, пели прекрасно». А в тот самый день, когда была опубликована гениальная ста-

линская статья «Марксизм и вопросы языкознания», отец встретил возле Университета И. И. Мещанинова, который, видимо, просто боясь остаться один, повел его к себе домой, лег в галошах на кровать, а когда подали обед, стал есть селедку вместе с пирожным.

Становление отца пришлось на годы, когда молодое поколение ученых оказалось порабощено доктринами марксизма и вульгарного социологизма. Не миновало это моровое поветрие и отца. Пушкинистам старшего поколения не могли, конечно, импонировать упоминавшиеся вульгарно-социологические установки его кандидатской диссертации, с ее дихотомией «прогрессивного» и «реакционного» романтизма. Впоследствии И. Н. Томашевская, с которой я много общался в Крыму, объяснила мне сущность отношения этих ветеранов к отцу, завоевавшему репутацию человека порядочного, но им чуждого и принадлежащего к новому социальному слою, их вытеснявшему. Между тем я наблюдал самое дружелюбное отношение к отцу со стороны не только Ю. Г. Оксмана (об усилиях отца по восстановлению его доброго имени тоже уже рассказала Р. В. Иезуитова),[2] который, однако, в частной переписке отзывался о нем весьма скептически, но и Н. К. Гудзия и В. Б. Шкловского, бывавших у нас в доме. В Комарове к нам заходили Б. М. Эйхенбаум и В. М. Жирмунский, отец постоянно переписывался с Т. Г. Цявловской. Со своей стороны, отец рассказывал немало забавных историй об интригах и взаимной вражде во стане старых пушкинистов. Из коллег отца у нас бывали И. Л. Андроников (который выступал у нас на квартире со своими знаменитыми «устными историями»), Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко, Г. А. Бялый, Ю. Г. Левин, Б. И. Бурсов, а из коллег моей матери — биологи, генетики, подвергшиеся разгрому тогда же, когда и так называемые «безродные космополиты», в том числе В. Я. Александров, написавший впоследствии замечательную книгу о лысенковщине, и Р. Л. Берг, посвятившая отцу страницы воспоминаний.[3]

Пресловутую докторскую диссертацию «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX века» отец защитил в ташкентской эвакуации. Она, как в свое время и кандидатская, тоже была издана отдельной книгой, за которую отец получил Сталинскую премию. Раиса Владимировна говорила, что в этой книге, если смотреть на нее непредвзято, имеется некоторый материал. Лично мне, при всем желании, смотреть на нее непредвзято все-таки трудно. На протяжении своей жизни отец сохранял наивную веру в миф о Ленине, чье учение якобы исказили последователи, прежде всего — Сталин; здесь, однако, трудно отделить юношескую веру от страха, выработанного страшными десятилетиями сталинской эпохи. Что же касается Сталинской премии (она впоследствии стала скромно называться «Государственной»), тут есть нюанс. Премию он получил второй, а не первой степени — сам он объяснял это тем, что в работе «не отражена роль Сталина». Впоследствии мне довелось слышать другое объяснение: за сочувственное упоминание в ней работ А. Н. Веселовского (два тома его трудов были изданы накануне войны В. М. Жирмунским, оппонентом на ташкентской защите отца), ставшего одной из мишеней борьбы с космополитизмом.

Так или иначе, премия послужила отцу охранной грамотой и спасла его от безусловного шанса стать одной из очередных жертв для разгрома в ходе

---

[2] В библиотеке, унаследованной мной от отца, имеется много работ Ю. Г. Оксмана с его дарственными надписями, в том числе издание «Капитанской дочки» в серии «Литературные памятники» (1964) со следующей дедикацией: «Дорогому Борису Соломоновичу Мейлаху мое последнее слово о „Капитанской дочке". Ю. Оксман, 28/X 64, Москва. См. стр. 183—184» (на этих страницах Ю. Г. ссылается, в подкрепление своей интерпретации, на работу отца).

[3] *Берг Р. Л.* Суховей. 2-е доп. изд. М.: Памятники исторической мысли, 2003.

все той же кампании борьбы с космополитизмом, но в дальнейшем отец отвергал поступавшие предложения этот труд переиздать. А тогда на деньги, которые принесла премия, была построена дача, злые языки называли ее «храм на цитатах», а менее злые — «Мейлахов курган». Меня, трехлетнего ребенка, в самый разгар оной борьбы с космополитизмом родители отдали обучаться английскому языку в домашней группе самого старорежимного образца, а позже добавилось домашнее обучение французскому, за что я родителям бесконечно благодарен. Когда я стал старше, отец преподал мне принцип, который он, вероятно, получил от своих собственных учителей и которого я старался придерживаться потом: любое начатое дело или предприятие осуществлять lege artis, т. е. наилучшим возможным образом (букв. «по законам искусства»). К филологии, ставшей моей профессией, исподволь меня подводил, конечно, он. Стоя на совершенно других философских, эстетических, да и жизненных позициях, к тому же лишенный гена конформизма, я в дальнейшем принес отцу немало горестей. Не скрою, я был потрясен, когда отец процитировал мне однажды второй стих Книги пророка Исайи: «Слушайте, небеса, и внимай, земля, потому что Господь говорит: Я воспитал и возвысил сыновей, а они возмутились против меня». К счастью, из зоны, где я отбывал срок по политическому обвинению, в ходе перестройки я был освобожден при его жизни, и последние месяцы его болезни, предшествовавшие кончине, смог провести вместе с ним.

Мне представляется, что помимо организационной работы подлинный вклад отца в пушкинистику, да и вообще в науку, состоит не столько в его теоретических и обобщающих трудах, сколько в конкретных исследованиях, к которым его подводила интуиция ученого. В том же году, когда выходит книга о двух романтизмах, отец, как уже упоминалось, печатает материалы о лицейском образовании Пушкина по конспектам лекций А. П. Куницына и П. Е. Георгиевского, сделанным А. М. Горчаковым, — впоследствии эта тема, ставшая исходным пунктом его многолетних исследований о Пушкине и декабристах, им была разработана в книге «Пушкин и его эпоха». В следующем году он печатает две статьи по материалам писем крестьян в газету «Сельский вестник» в связи с юбилеем 1899 года. Если в 1938 году эти небольшие работы могли носить несколько конъюнктурный характер, то спустя тридцать лет именно они послужили отправным пунктом его обширного труда «Пушкин в восприятии и сознании дореволюционного крестьянства», основанного на изучении уже тысячи архивных писем и напечатанного в 1967 году в 5-м томе «Исследований и материалов». Что это тема живая, видно хотя бы из того, что мне только что довелось быть на авторском концерте композитора Леонида Десятникова, где исполнялось его замечательное сочинение «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» на тексты поморских сказительниц — их отклик на пушкинский юбилей уже 1937 года. В связи с крестьянской темой мне также хотелось бы упомянуть книгу отца «Уход и смерть Льва Толстого», тоже, конечно же, идеологизированную (кто-то, кстати, придумал шуточное название, обыгрывающее другое значение слова «уход»: «Плохой уход и смерть Льва Толстого»). Христианству отец, переживший, как я говорил, в детстве погромы, был чужд и к Толстому подлинного ключа не имел. Но вот интересный факт. Готовя эту книгу, отец разыскал сибирского крестьянина-толстовца Б. В. Мазурина, с которым у него завязалась нетривиальная переписка. Тот его марксистскую интерпретацию, разумеется, не принял. По поводу же самой отцовской книги Марк Поповский, опубликовавший фрагменты этой переписки, признает, что, описывая предсмертный уход из дому Толстого, отец как профессионал действительно проделал немалую работу по разысканию и анализу литературного

и исторического материала.[4] Того же мнения был, кстати, ученый совсем другого лагеря, нежели отец, — К. Ф. Тарановский, который считал «Уход» лучшей работой отца, настоящим научным исследованием. Упомяну, наконец, работу «Метафора как элемент художественной системы», вошедшую в сборник отцовских статей «Вопросы литературы и эстетики» (1958).

Из других работ, к которым подвела отца исследовательская интуиция, одна тоже уже сегодня упоминалась: это редко посещаемый пушкинский «Анджело». Укажу еще одну — это статья «Пушкин и Вико», опубликованная в сборнике в честь С. М. Бонди в 1967 году. А наряду с также названными С. А. Фомичевым многотомными «Русскими повестями XIX века» (1957), не могу не упомянуть еще одно несомненное достижение — вышедший под редакцией отца и не потерявший своего значения четырехтомный сборник «Русские писатели о литературном труде» (1954—1956). Что касается «Русских повестей», то эти восемь томов, обнимающих почти весь девятнадцатый век, отец подготовил и выпустил за восемь лет (подготовкой текста двух последних двухтомников занимался А. И. Батюто). Из них отец особенно любил и часто цитировал полную юмора повесть Квитки-Основьяненко «Пан Халявский».

В 1967 году, когда в журнале Historia один из потомков Жоржа Дантеса напечатал сентиментальную статью о своем прадуре (в чужой стране Дантес под дулом пушкинского пистолета вспоминает la douce France), отец ответил ему отповедью на страницах «Литературной газеты» (странным образом, я теперь живу в Страсбурге, неподалеку от родового гнезда Дантеса, куда тот из России вернулся). А годом раньше отец опубликовал статью «Дуэль, рана, лечение Пушкина: О некоторых распространившихся гипотезах», в которой, опираясь на имеющиеся свидетельства, на данные современной баллистики и медицинской науки, реконструировал историю гибели поэта, опровергая, в частности, миф о «кольчуге Дантеса», который был тогда в большом ходу. Хорошо помню непропорционально разросшийся скандал по поводу вышедшего в 1959 году романа Бориса Иванова «Даль свободного романа», не лишенного, с сегодняшней точки зрения, некоторого интереса: Д. Д. Благой его защищал, а Г. П. Макогоненко печатно расценил как «надругательство» сразу над всеми святынями: над Пушкиным, над «Евгением Онегиным» и над Чайковским. Был и сумасшедший графоман, время от времени посылавший отцу свои пьесы из жизни пушкинской эпохи: одна из них оканчивалась извержением в Петербурге вулкана, но этого мало: из жерла вулкана выбрасывалась картина «Последний день Помпеи». Отец, с присущим ему чувством юмора, это сюрреалистическое зрелище оценил.

Закончу отсылкой к двум статьям, отдающим дань заслугам отца. К его шестидесятилетию Н. В. Измайлов опубликовал о нем статью в журнале «Русская литература»,[5] а после его смерти В. Э. Вацуро напечатал в «Исследованиях и материалах» некролог,[6] сопровождаемый библиографией трудов отца по пушкиноведению, составленной Л. А. Тимофеевой и включающей 171 позицию.[7] Архив отца, содержащий, в частности, обширную переписку, был мною передан в РГАЛИ (Ф. 3128).

---

[4] *Поповский Марк.* Русские мужики рассказывают... Последователи Л. Н. Толстого в Советском Союзе 1918—1977. Документальный рассказ о крестьянах-толстовцах в СССР по материалам вывезенного на Запад крестьянского архива. Overseas Publications LTD, London, 1983 (http://www.krotov.info/libr_min/16_p/op/ovsky_02.htm). Гл. 6.

[5] *Измайлов Н. В.* Б. С. Мейлах // Русская литература. 1969. № 4. С. 224—226.

[6] *Вацуро В. Э.* Борис Соломонович Мейлах // Пушкин. Исследования и материалы. 1991. Т. XIV. С. 310—312.

[7] *Тимофеева Л. А.* Список трудов Б. С. Мейлаха по пушкиноведению // Там же. С. 312—321. Некролог и библиография также на сайте ФЭБ, «Русская литература и фольклор».

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *Е. В. Казарцев*

ОДА М. В. ЛОМОНОСОВА «НА ДЕНЬ ТЕЗОИМЕНИТСТВА ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ ПЕТРА ФЕОДОРОВИЧА 1743 ГОДА» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОЧНИКОВ РУССКОЙ СИЛЛАБО-ТОНИКИ[1]

Значение иностранных источников в процессе становления русской силлабо-тоники представляет собой одну из дискуссионных проблем отечественного стиховедения. В результате исследований, направленных на ее решение, были выработаны две основные гипотезы, одна из которых высказывалась в отношении метра, другая — по поводу ритма ранних произведений М. В. Ломоносова. Эти гипотезы по-разному трактовали роль иностранных (прежде всего, немецких) источников в судьбе русских ямбов. «Метрическая» гипотеза допускала, что иностранное влияние могло иметь решающее значение для возникновения силлабо-тоники в русском стихе: предполагалось, что метрическая структура ямба была перенята М. В. Ломоносовым из немецкого стиха. «Ритмическая» гипотеза оспаривала такое значение иностранных источников для становления ритмики русских ямбов. Высказывалось мнение, что, несмотря на заимствование метра, ритмический облик нового стиха должен был сформироваться на основе национального языка.

Положение о роли немецкого культурного влияния на распространение ямбических метров в русском стихе активно развивалось М. Л. Гаспаровым.[2] Представление о национальном характере ритмики русского ямба было сформулировано В. М. Жирмунским в статье 1968 года, в которой речь шла, прежде всего, о принципиальном отличии русского стиха от немецкого.[3] Это отличие состоит в бóльшей свободе отступлений от метра, частых пропусках метрических ударений, в результате чего возникают многочисленные пиррихии. Данная особенность обусловлена бóльшим слоговым объемом русского слова. Жирмунского интересовал также процесс «освобождения» отечественной версификации от метрических оков, переход от «чистых», полноударных, ямбов к неполноударным, что произошло уже у Ломоносова и характеризовало зрелый период его творчества.[4]

Несмотря на положение о национальном характере ритмики стихосложения Ломоносова, исследователи отмечали, что ритмические показатели некоторых ранних сочинений поэта, написанных в период с 1739 по 1743 год, оказываются близки хорошо знакомым ему образцам немецкого стиха. Например, в конце 1741-го и весной 1742 года Ломоносов перевел две оды немецких поэтов, бывших на русской

[1] Статья подготовлена к печати при поддержке фонда Александра фон Гумбольдта. Автор выражает глубокую благодарность научному консультанту этой работы М. А. Красноперовой.

[2] См.: *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. III: О стихе. М., 1997. С. 155—156. Впервые опубликована в сборнике «Metryka słowiańska» (Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 39—63).

[3] См.: *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7—23.

[4] Известно, что в начале своего творческого пути М. В. Ломоносов призывал к сложению «чистых», полноударных, ямбов особенно в торжественных одах. Позднее он отошел от этого правила, «снял... оковы, которые сам на себя наложил» (см.: Там же. С. 12—13, 21—22).

службе, Я. Штелина и Г. Юнкера. К. Ф. Тарановский указал на сходство ритмической структуры этих переводов с немецкими оригиналами.[5] Однако в качестве еще более важного для Ломоносова иностранного источника рассматривался стих выдающегося немецкого поэта Й.-К. Гюнтера, и, прежде всего, его ода о принце Евгении Савойском (1718 г.).[6] Монография К. Ф. Тарановского 1953 года, посвященная русским двусложным размерам, содержала данные, свидетельствующие о близости ритмической структуры этого сочинения Гюнтера и хотинской оды Ломоносова (1739 г.), первой русской оригинальной оды, написанной 4-стопным ямбом (Я4). Тарановский отмечал, что Ломоносов заимствовал у Гюнтера не только метр и структуру строфы, но и неосознанно воспринял ритмику его стиха.[7] Последнее положение о влиянии ритмики оды Гюнтера было оспорено Жирмунским.[8] В своей более поздней работе 1975 года Тарановский переосмысляет роль Гюнтера в формировании ритмики ранних русских ямбов. Несмотря на сходство ритмической структуры русских и немецких 4-стопников, он приходит к выводу, что данная структура, а именно выделение начала и конца строки «сильными иктами» и «неустойчивость» предпоследнего икта, в русском ямбе должна была сформироваться не под влиянием немецкого стиха, а на основе национального языка. Этот вывод поддерживается, в значительной мере, сопоставлением ритмической структуры русских Я4 с «теоретическим ямбом». Теоретический ямб представляет собой вероятностно-статистическую (языковую) модель, рассчитанную по теореме о перемножении вероятностей ритмических слов в языке. В качестве языкового источника рассматривается словарь прозы.[9]

Исследования, проведенные М. А. Красноперовой на основе созданной ею теории реконструктивного моделирования, включающей развитый аппарат вероятностно-статистических моделей, дали более глубокое представление об источниках языковой ритмики ямбического стиха Ломоносова и позволили вынести суждения о механизме его версификации. Эти исследования показали, например, что ритмика ранних Я4 Ломоносова (оды 1742—1743 гг.) лучше описывается не языковой моделью, а языковой моделью зависимости, рассчитанной с учетом условных вероятностей ритмических слов, определяемых метрической позицией и ритмическим контекстом.[10]

Наше исследование, выполненное совместно с М. А. Красноперовой при помощи вероятностно-статистических моделей, построенных по словарю немецкой прозы, показало, что ритмический облик хотинской оды Ломоносова мог сформиро-

[5] *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII в. и ее международные связи. Л., 1975. С. 33—34. В наших предыдущих исследованиях, проведенных совместно с М. А. Красноперовой, была показана зависимость ритмики перевода М. В. Ломоносова от оригинала Я. Штелина на материале сравнительного анализа распределения неполноударных стихов по позициям в тексте (см.: *Казарцев Е. В., Красноперова М. А.* Ода Я. Штелина 1741 г. в переводе М. В. Ломоносова (проблемы ритмики) // Русская литература. 2005. № 1. С. 83—84).

[6] *Günther J.-Ch.* Auf den Ihro Kayserliche Majestät und der Pforte an 1718. geschlossenen Frieden // Sammlung von Johann Christian Günthers aus Schlesien. Theils noch nie gedruckten, theils schon herausgegebenen Deutschen und Lateinischen Gedichten. Vierte und verbesserte Auflage. Frankfurt-Leipzig: Michael Hubert, 1730. S. 55—72. Далее цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием страницы.

[7] *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 71.

[8] *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха. С. 16—17.

[9] *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы. С. 36—37.

[10] См.: *Красноперова М. А.* Модели лингвистической поэтики. Ритмика. Л., 1989. С. 66—68. Данные вероятностно-статистические языковые модели размера, модель независимости и модель зависимости (ЯМ и ЯМЗ), являются частью аппарата теории реконструктивного моделирования стихосложения, разработанной М. А. Красноперовой (см.: *Красноперова М. А.* Основы реконструктивного моделирования стихосложения (на материале ритмики русского стиха). СПб., 2000. С. 88—105). ЯМ и ЯМЗ показывают, как сложится распределение ритмических структур в стихе при определенных условиях стихосложения и определенном языковом резерве, ритмическом словаре, рассчитанном по прозе.

ваться под влиянием ритмики немецкого языка, а не стиха.[11] Как известно, еще Жирмунский подверг сомнению предположение Тарановского о влиянии оды Гюнтера на ритмику хотинской оды. Роль ямбов Гюнтера в формировании ритмики данного сочинения Ломоносова оспаривалась и нами.[12]

Несмотря на дискуссионность вопроса о влиянии иностранных источников на ритмику ранних русских ямбов, связь хотинской оды и оды о принце Евгении в области жанра, тематики и строфики, по-видимому, не подлежит сомнению.[13] Возможно, что немецкая ода влияла на русского поэта не только в самом начале его творческого пути. Например, в оде «На прибытие... императрицы Елизаветы Петровны...», созданной в 1742 году,[14] также прослеживается связь с одой Гюнтера: наблюдается сходство тематики, некоторых образов и художественных приемов.

Очевидно, следуя за Гюнтером, Ломоносов использует в этом сочинении особый прием, который можно охарактеризовать как «опосредованное восхваление». Немецкий поэт, возвеличивая военные заслуги принца Евгения, подчеркивает достоинства его императора, Карла VI. По аналогии с этим Ломоносов, воспевая в своей оде молодую императрицу Елизавету, превозносит заслуги ее отца, Петра I. Присутствуют и другие параллели. Например, Гюнтер воспевает Вену и Дунай, Ломоносов — Петрополь и Неву. В немецкой и в русской одах особое место занимает тематика мира и войны, описание батальных сцен сменяется картинами мирной жизни.

Особого внимания заслуживает 12-я строфа. Ее образно-тематическая структура в русской оде сходна с немецким стихом. В своем сочинении Гюнтер часто высмеивает веру мусульман, «почитающих Луну», в 12-ой строфе он призывает Византий, ставший столицей враждебной Турции, познать кровь Рудольфа Габсбургского, германского правителя, и целовать меч короля Карла. О мече Карла при этом сказано, что он представляет собой не столь острое, сколь великодушное и мудрое оружие, и прощает врагам, если те проявляют покорность: «Bysanz, erkenn anjezt den Wert || Von Rudolphs göttlichem Geblüte || Und küsse Carls gereiztes Schwerd!|| Es hat nicht minder Schärf als Güte.|| Du fehlst, es straft; du flehst, es schenkt...|| Wer lehrt dich, tumme Tyraney, || Dergleichen kluge Wafen finden?» (s. 59).[15] С подобной же риторикой обращается Ломоносов в строфе с таким же номером к врагам России, шведам, упоминая по аналогии с Византием шведскую столицу Стокгольм: «Стокголм, глубоким сном покрытый, || Проснись, познай Петрову кровь...|| Ты всуе Солнце почитаешь || И пред Луной себя склоняешь; || Целуй Елисаветин мечь, || Что ты принудил сам извлечь: || Его мягчит одна покорность, || Острит кичливая упорность».[16]

Несмотря на признаки художественной связи оды «На прибытие... Елисаветы...» 1742 года с текстом оды о принце Евгении, на вопрос о ритмической зависимости данной русской оды от этого источника, по всей видимости, следует ответить отрицательно. Частоты распределения основных ритмических форм в этих произведениях заметно расходятся. Полноударных ямбов в немецком стихе 74.2 %, а в русском — всего 59.0 %. Строк, содержащих один пиррихий на второй стопе, в не-

[11] *Казарцев Е. В., Красноперова М. А.* «Ода... на взятие Хотина» М. В. Ломоносова на фоне языковых моделей ритмики немецкого и русского стиха // Славянский стих: лингвистика и структура. М., 2004. С. 33—46.

[12] *Казарцев Е. В.* Новые материалы к исследованию генезиса русской силлабо-тоники // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика / Под. ред. М. Л. Гаспарова и др. М., 2001. С. 67—68.

[13] См., например: *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха. С. 16.

[14] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 82—102.

[15] Византий, признай с этих пор значение || Священной крови Рудольфа || И целуй рассерженный меч Карла, || В котором доброты не меньше, чем остроты. || Ты согрешаешь, он наказывает, ты обращаешься в бегство — он дарует пощаду... || Глупая тирания! Кто учит тебя || Находить столь мудрое оружие? (Перевод здесь и далее наш. — *Е. К.*)

[16] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 87.

мецкой оде 10.0 %, в русской — 14.1 %. А стихи с пропуском метрического ударения только на третьей стопе у Гюнтера встречаются заметно реже, чем у Ломоносова, 11.2 % и 23.7 % соответственно.

Влияние творчества Гюнтера, очевидно, прослеживается и в следующем, 1743 году. В наших предыдущих исследованиях была показана жанровая и тематическая зависимость первой духовной оды Ломоносова «Вечернее размышление о Божьем величестве» (1743 г.) от духовных стихов Гюнтера. Удалось также обнаружить тесную связь ритмического облика «Вечернего размышления» с одной из духовных од немецкого поэта.[17]

В настоящей работе мы хотели бы остановиться подробнее на другом заметном произведении Ломоносова, написанном в 1743 году, оде «На день тезоименитства... Петра Феодоровича».[18] В данном сочинении также как и в рассмотренной выше оде 1742 года наблюдается художественная и тематическая связь с изучаемым немецким источником, одой о принце Евгении. Кроме того, строфическая структура этой русской оды, на наш взгляд, имеет связь с немецкой. Структура рифмовки 10-строчной строфы в немецком и русском стихе сходна, первые четыре строки связаны перекрестной рифмовкой, затем идет парная рифма, затем опоясывающая. Однако расположение мужских и женских окончаний отличается. В немецкой строфе порядок их следования такой aBaBccDeeD, в русской оде — обратный, AbAbCCdEEd.[19]

Здесь Ломоносов также широко применяет, очевидно, заимствованный им у Гюнтера прием опосредованного восхваления: он воспевает наследника русского престола Петра Федоровича, а через него его тезку и деда, Петра Великого. В оде «На день тезоименитства...», как и в оде о принце Евгении, присутствует тема борьбы с мусульманским Востоком. При этом наблюдается определенный параллелизм в употреблении некоторых образов. Например, Гюнтер пишет:

Der Nil erschrickt, Damascus brennt,
Es raucht auf Ascalons Gebürgen,
Und durch den ganzen Orient
Herrscht Unruh, Hunger, Pest und Würgen.[20]

(s. 66)

Ломоносов подхватывает этот мотив:

Фиссон шумит, Багдад пылает,
Там вопль и звуки в воздух бьют,

---

[17] *Казарцев Е. В.* Ритмика первой духовной оды М. В. Ломоносова в контексте проблемы генезиса русской силлабо-тоники // Формальные методы в лингвистической поэтике. Сб. науч. трудов, посвященный 60-летию проф. СПбГУ М. А. Красноперовой. СПб., 2001. С. 164—175.

[18] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 103—110. Далее цитаты из оды по этому изданию даются в тексте с указанием страницы.

[19] Строфе AbAbCCdEEd посвящено специальное исследование К. Ф. Тарановского, в котором замечено, что эта строфа является наиболее распространенной среди одических строф Ломоносова (см.: *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова) // Роль изучения литературы XVIII в. в истории русской культуры. XVIII в. М.; Л., 1966. Сб. 7. С. 106). Тарановский отмечает, что Ломоносов впервые применил рифмовку AbAbCCdEEd в переводе оды Ф. Фенелона (1738 г.). Однако перевод этот выполнен 4-стопным хореем, а в ямбическом стихе эта строфа впервые встречается в оде Иоанну III (август 1741 г.), написанной вслед за хотинской одой. Затем вплоть до создания оды «На день тезоименитства...» (1743 г.) такой принцип строения строфы у Ломоносова не встречается. Его появление в оде 1743 года могло быть вызвано влиянием немецкого стиха: мы полагаем, что данная строфа в русском 4-стопном ямбе может иметь связь с типом строфы хотинской оды и его немецким образцом: aBaBccDeeD. Структура расположения рифм в ямбах Гюнтера независимо от положения мужских и женских окончаний могла оказать влияние на разработку строфы AbAbCCdEEd для русских ямбов.

[20] Напуган Нил, горит Дамаск, || Дымят вершины Аскалона, || На всем Востоке воцарились || Чума, смятенье, голод, смерть.

Ассирски стены огнь терзает,
И Тавр, и Кавказ в понт бегут.
(с. 107—108)

В контексте батальной тематики в русской и немецкой одах появляются образы воспетой Гомером Троянской войны, возникают параллели при сравнении с героикой древности. Так, например, Гюнтер полагает, что Евгений Савойский превзошел славой Ахилла, а Ломоносов воспевает «российского Ахиллеса» в лице наследника трона:

Под инну Трою вновь приступит
Российский храбрый Ахиллес,
Продерсский мечь врагов притупит,
Хвалой взойдет к верьху небес.
(с. 106—107)

В тексте русской оды можно отметить также некоторые черты композиционного сходства с немецкой. Ода Гюнтера завершается несколькими строфами, в которых поэт обращается к Богу. Он призывает Всевышнего обратить внимание на его, поэта, низкую долю, которую возвышает призвание воспевать дела немецких героев, императора Карла VI и его храброго полководца, принца Евгения. В конце оды «На день тезоименитства...» Ломоносов использует аналогичный прием. Последняя строфа начинается также обращением ко Всевышнему, затем русский поэт воспевает дела императора, Петра I, и желает долголетия его преемнику:

Творец и Царь небес безмерных,
Источник лет, веков Отец,
Услыши глас Россиян верных
И чисту искренность сердец!
Как естьли сей предел положен,
Что выше степень не возможен,
Куда делами Петр возшел,
Яви сию щедроту с нами,
Да превзойдет Его летами
Наследник имени и дел.

Однако, помимо черт строфического, художественного и композиционного сходства двух изучаемых произведений, нас интересует вопрос о связи ритмики русского стиха с немецким.

Приступая к сравнительному анализу ритмики этих сочинений, следует сказать, что мы привлекли к исследованию две несколько отличающиеся между собой редакции русской оды, «раннюю» и «позднюю». Первая из них была обнаружена нами в архиве РАН. Это, очевидно, наиболее ранняя среди найденных рукописей данного произведения. Архивные источники позволяют предполагать, что она была сделана рукой А. П. Протасова, ученика Ломоносова, в промежутке между 1745 и 1748 годом.[21] В академическом Полном собрании сочинений М. В. Ломоносова не приводится никаких указаний на существование данного документа.[22] Ритмическая структура рукописи Протасова до сих пор не исследовалась. Поздняя редакция соответствует последнему прижизненному изданию оды, осуществленному в 1757 году и представленному в Полном собрании сочинений М. В. Ломоносова.

Анализ рукописи Протасова позволил выявить отличительные черты ее ритмики в сравнении с редакцией 1757 года. Оказалось, что в шести случаях полно-

[21] ПФА РАН. Ф. 20. Оп. 4. № 14. Л. 36—39 об.

[22] В восьмом томе упоминается, однако, рукопись данной оды, относящаяся к 1751 году. По нашим подсчетам, проведенным с учетом расхождений этой рукописи и основного текста оды 1757 года, опубликованных в виде комментариев, ее ритмическая структура практически не отличается от обнаруженной нами рукописи Протасова.

ударные строки (1-я форма 4-стопника) в поздней редакции заменялись неполноударными. Причем при переработке «чистых» ямбов Ломоносов увеличивал в равной мере количество пиррихиев как на второй, так и на третьей стопах: в трех случаях ямбы 1-ой формы были переработаны в строки с пиррихием на второй стопе (3-я форма), в стольких же случаях 1-ю форму заменили стихи с пиррихием на третьей стопе (4-я форма). В одном случае, наоборот, строка, реализующая в «Протасовской» рукописи 4-ю форму, стала в поздней редакции полноударной. Образцы 2-ой формы, содержащие пиррихий только на первой стопе, в поздней редакции остались без изменений.

Сравним распределение ритмических форм в стихе Гюнтера и в оде Ломоносова, учитывая обе ее редакции (см. табл. 1).

Таблица 1

Распределение ритмических форм в одах Гюнтера и Ломоносова[23]

Формы	Принцу Евгению (Гюнтер)	На день тезоименитства... Петра Феодоровича (Ломоносов)	
		Ранняя редакция	Поздняя редакция
1	0.7420	0.7929	0.7571
2	0.0180	0.0214	0.0214
3	0.1000	0.0714	0.0929
4	0.1120	0.1071	0.1214
Остальные	0.0280	0.0071	0.0071
Кол-во строк	500	140	140

Из таблицы 1 видно, что ранняя и поздняя редакции хоть и отличаются между собой, но обнаруживают близость немецкому стиху по распределению основных ритмических форм. Прежде всего следует отметить, что количество полноударных ямбов в немецкой и русской одах оказывается близким: у Гюнтера 74.2 %, в ранней редакции оды Ломоносова 79.3 %; поздняя редакция в этом отношении еще ближе к немецкому стиху, она содержит 75.7 % полноударных строк. Показатели 2-ой формы также близки: в немецкой оде 1.8 %, в обеих редакциях русской оды по 2.1 %. При этом поздняя редакция оказывается несколько ближе немецкому стиху также по распределению 3-ей формы: у Гюнтера ее частота равна 10.0 %, у Ломоносова 9.3 %. Однако ранняя редакция ближе предполагаемому источнику по распределению 4-ой формы: 11.2 % и 10.7 % соответственно.

Профили ударности немецкой и русской од (частоты распределения ударений на метрически сильных позициях ямба) показывают, что ранняя редакция практически соответствует немецкому стиху по ударности третьей стопы, а поздняя — по количеству ударений на второй стопе (см. график).

В русской оде по аналогии с немецкой наблюдается некоторое повышение частоты 4-ой формы по сравнению с 3-ей. Это приводит к определенному усилению ударности второго икта по сравнению с предпоследним. Данная тенденция выражена в поздней редакции несколько слабее, чем в ранней.

Отмеченная особенность в распределении ударений на внутренних иктах возникает в немецком Я4 еще в 50-е годы XVII века и сохраняется вплоть до Гюнтера, хотя в его стихе она несколько ослабевает. Для сравнения: у С. Даха (1656 г.) удар-

[23] В таблицах 1 и 2, а также на графике приведены относительные частоты распределения ритмических форм и ударений в стихе, а также модельные вероятности ритмических форм (табл. 2). Для удобства сравнения с моделью в таблицах все числа, характеризующие показатели стиха, имеют вид десятичных дробей.

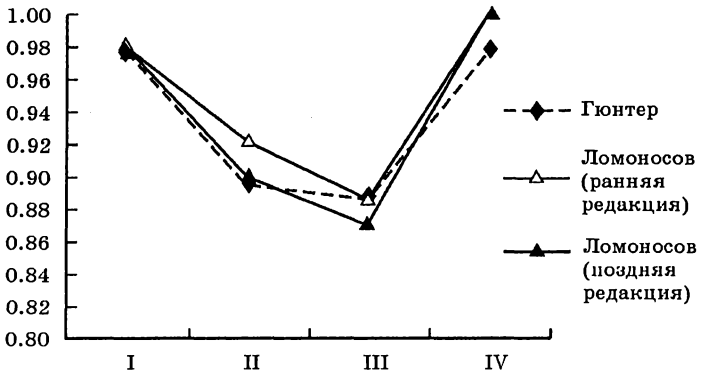


График. Профили ударности немецкой и русской од

ность второго икта составляла 91.2 %, а третьего 87.9 %; у А. Грифиуса (1657 г.) соответственно 91.3 % и 88.8 %; у Й.-Х. Гюнтера (1718 г.) — 89.4 % и 88.6 %; у М. В. Ломоносова (1743 г.) в ранней редакции 92.1 % и 88.6 %, а в поздней 90.0 % и 87.2 %. Вероятно, через стихосложение Гюнтера эта характерная особенность немецкого стиха могла быть перенесена Ломоносовым в текст его оды.

В целом, по ритмическим параметрам поздняя редакция оды «На день тезоименитства...» оказывается ближе стиху Гюнтера, чем ранняя. Это вызвано, по всей видимости, тем, что при переработке своего сочинения Ломоносов понизил ударность ямбов, допуская большее количество пиррихиев на второй и третьей стопах (см. табл. 1 и график), что сблизило ритмический облик русской оды с менее полноударным немецким стихом. Хотя в целом соотношение в распределении неполноударных форм в поздней редакции оды изменилось мало.[24] Ведь Ломоносов при замене полноударных строк на неполноударные не предпочитал ни одну из используемых для замены форм, ни третью, ни четвертую. Ритмический облик русской оды в целом сохранился, понизилась лишь ее ударность. Можно предположить, что, перенимая в целом ритмику немецкой оды, русский поэт в ранней редакции своего сочинения несколько ужесточил требование к чистоте ямба по сравнению с иностранным источником, но в поздней — ослабил его, ориентируясь на источник.

Несмотря на близость показателей немецкого и русского стиха, предположение о влиянии оды Гюнтера на ритмику стиха Ломоносова должно пройти испытание в условиях конкуренции со стороны ритмической гипотезы: предположим, что распределение ритмических структур в русской оде могло сложиться не под влиянием немецкого источника, а на основе национального языка. Для проверки этого предположения привлечем к анализу языковую модель зависимости симметричного типа, рассчитанную по словарю прозы сниженного стиля, которая, по данным предыдущих исследований, наилучшим образом подходит к описанию стиха Ломоносова раннего периода.[25] Рассмотрим распределение ритмических структур в изу-

[24] О том, что ода «На день тезоименитства...» была переделана, писал Тарановский. Сравнивая ее с одой 1742 года «На прибытие...», он полагал, что ее ритмика не была подвергнута столь обстоятельной переработке, как в оде 1742 года. Следует отметить, что результаты подсчетов Тарановского по тексту оды «На день тезоименитства...» опубликованы с ошибкой: в ней 12 % строк реализуют 4-ю форму, но в статье Тарановского, очевидно, допущена опечатка, указано, что эта форма имеет частоту 1.2 % (см.: *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы. С. 34).

[25] По нашим данным языковая модель зависимости симметричного типа, рассчитанная по словарю сниженного, «простого», стиля, наилучшим образом описывает ритмику стиха М. В. Ломоносова изучаемого периода (см.: *Казарцев Е. В.* Ритмика од М. В. Ломоносова и теория трех стилей // Лотмановский сборник 3. М., 2004. С. 41—58). Модель зависимости симметричного типа основана на симметричном принципе заполнения строки от начала или от конца.

чаемой оде Ломоносова на фоне русской языковой ритмики, отраженной в этой модели (см. табл. 2).

Таблица 2

Распределение ритмических форм в оде М. В. Ломоносова на фоне языковой модели размера

Формы	Ода «На день тезоименитства...»		Модель
	Ранняя редакция	Поздняя редакция	
1	0.7929	0.7571	0.4596
2	0.0214	0.0214	0.0735
3	0.0714	0.0929	0.1882
4	0.1071	0.1214	0.2314
Остальные	0.0071	0.0071	0.0474
Кол-во строк	140	140	—

Сопоставление показателей, приведенных в таблицах 1 и 2, свидетельствует о том, что данные модели дальше от стиха Ломоносова, а данные иностранного источника ближе. Расхождение стиха и модели вызвано прежде всего полноударной формой: ее частота в стихе значительно превосходит ту, которую предсказывает модель. При сравнении показателей модели и русской оды с помощью критерия χ^2 с учетом первой формы расхождение будет значимо.[26] Ошибка отвержения гипотезы о соответствии модели и стиха в таком случае невелика, она составит менее 0.0001 % (как для ранней, так и для поздней редакций). Тем не менее данные, помещенные в таблице 2, позволяют предположить, что, несмотря на то что доля полноударных строк в стихе Ломоносова повышена по сравнению с моделью, распределение неполноударных форм могло сложиться в соответствии с предсказанием модели. Исключим 1-ю форму и рассмотрим отношение только между основными неполноударными формами, 3-ей и 4-ой, вычислив их условные вероятности в модели. Это сравнение, проведенное с помощью χ^2, обнаруживает близость модели реальному распределению исследуемых форм в стихе. Ошибка отвержения гипотезы о соответствии модели и стиха в данном случае будет большой, для ранней редакции она составила бы 62.5 %, для поздней 86.7 %. Очевидно, что в этом случае конкурирующая гипотеза о языковом характере ритмики этого сочинения получает поддержку.[27] Однако сравнительный анализ русской и немецкой од по распределению основных ритмических форм с учетом первой формы дает поддержку первоначальной гипотезе о влиянии немецкого стиха на ритмику изучаемой русской оды. Предположение о соответствии показателей немецкого и русского стиха было бы отвергнуто с очень большой ошибкой, 52.1 % для ранней редакции и 93.3 % для поздней.[28] Как

Предполагается, что формирование стиха начинается от начала или от конца строки с вероятностью 0.5. При этом и в том и в другом случае формирование крайних позиций осуществляется не позже, чем выбор средних, которые приспосабливаются к уже сформированной рамке, которую составляют первая и последняя позиции. В качестве прозы сниженного стиля для расчета симметричной ЯМЗ был избран перевод романа П. Тальмана «Езда в остров любви», выполненный В. К. Тредиаковским.

[26] Критерий χ^2 позволяет точно определить степень расхождения сравниваемых параметров.

[27] Гипотеза о соответствии условных вероятностей основных неполноударных форм стиха и модели была высказана ранее М. А. Красноперовой и проверена ею на материале поздней редакции исследуемой оды.

[28] Здесь, так же как и при сравнении модели и стиха, пришлось исключить показатель второй формы для расчета χ^2, так как ее абсолютная частота в оде Ломоносова слишком мала (всего 3 случая в тексте из 140 строк), а критерий χ^2 не рекомендуется применять при малых числах. Как уже отмечалось, распределение второй формы в оде Ломоносова соответствует сти-

было показано выше, противоположная гипотеза о том, что распределение ритмических структур в оде Ломоносова сложилось естественным образом на основе национального языка, в данном случае отвергается с вероятностью ошибки, близкой к нулю.

Таким образом, формальный анализ оды Ломоносова «На день тезоименитства... Петра Феодоровича» в сравнении со стихом Гюнтера и на фоне русской языковой модели размера дает основание предполагать, что ее ритмический облик был сформирован под влиянием немецкого стиха. Очевидно, ода о принце Евгении оказывала разностороннее влияние на раннее творчество Ломоносова. Как уже говорилось, это влияние проявлялось в строфике и тематике хотинской оды (1739 г.). По-видимому, оно отразилось также в художественной структуре оды «На прибытие...» (1742 г.). В исследуемом сочинении, написанном в конце раннего периода (1743 г.), оно обнаруживается и в области ритмики. Надо сказать, что влияние ритмического облика этого сочинения Гюнтера оспаривалось ранее, прежде всего в отношении хотинской оды, но не исследовалось подробно на материале других произведений Ломоносова.

Полученный результат дополняет картину становления русской силлабо-тоники и наряду с результатами предшествовавших исследований дает основание для переосмысления ритмической гипотезы в отношении ранних ямбов Ломоносова. Если в поздний период творчества поэта формирование ритмики стиха происходит на основе национального языка, то в ранний период, вплоть до 1743 года, на ритмику его сочинений оказывают заметное влияние различные иностранные источники. Очевидно, одним из таких источников следует признать ритмическую структуру оды Й.-Х. Гюнтера о принце Евгении Савойском.

ху Гюнтера (см. табл. 1), если бы сравнение проводилось с ее учетом, результат о близости русской и немецкой од был бы только улучшен.

© *С. Л. Фокин*

«НЕТ, ОН НЕ ВАРВАР, НЕ БОЛЬНОЙ...» ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ О ДОСТОЕВСКОМ*

В своем неослабевающем внимании к «иным далям» крупнейший французский поэт XX века П. Клодель не мог обойти стороной такое мощное творческое явление, каковым стараниями Е. М. де Вогюэ оказался для французского литературного сознания конца XIX века «русский роман». В своих позднейших воспоминаниях автор «Златоглава» ставил Достоевского в один ряд с Эсхилом, Вергилием, Гомером и Шекспиром, определяя свое отношение к русскому романисту через понятия «учитель—ученик».[1] Однако это заявление, сделанное восьмидесятилетним писателем в 1949 году, когда во французской литературе помимо тех фигур Досто-

* Работа выполнена в рамках коллективного исследовательского проекта, поддержанного РГНФ. Руководитель проекта доктор филологических наук профессор Г. К. Щенников. Название: «Ф. М. Достоевский и мировая литература XX в.: Словарь». 09-04-00337а. Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина.

[1] *Гальцова Е. Д.* Достоевский в автобиографических произведениях и переписке П. Клоделя // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Наука, 2005. С. 76—113. Ср. также: *Madaule J.* Dostoïvski et Claudel // Dostoïevski et les Lettres françaises / Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. Nice: Centre du XX siècle, 1981. P. 94—106; *Richer J.* Dostoïvski et Claudel // Dostoïevski et les Lettres françaises / Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. Nice: Centre du XX siècle, 1981. P. 107—116.

евского, которые были представлены в свое время А. Жидом и А. Сюаресом, существовал уже Достоевский М. Пруста и А. Бретона, Достоевский А. Камю и Ж.-П. Сартра, Достоевский А. Мальро и Н. Саррот, требует развернутого историко-литературного комментария, поскольку даже самые известные оценки творчества русского писателя, высказанные Клоделем в разное время и по разному поводу, грешат очевидной двусмысленностью. В этом отношении характерно, что в тексте приведенного выше признания имя Достоевского буквально выпадает из ряда учителей Клоделя в литературе. Действительно, отвечая на вопрос филолога Р. Малле о «влиянии Достоевского», Клодель допускает удивительный ляпсус: «Он приводит меня в восхищение. Помимо Рембо, их четверо, что возымели на меня громадное влияние: Эсхил, Вергилий, Гомер, Шекспир».[2] В этом упущении действительно сказывается неоднозначное положение Достоевского в творческом сознании Клоделя: русский писатель и присутствует, и отсутствует в мысли автора «Полуденного раздела». Более того, следует полагать, что в отношении Достоевского Клодель культивирует своеобразное «избирательное сродство», в напряженной стихии которого отдельные стороны творческой мысли русского писателя оцениваются католическим поэтом исключительно в превосходной степени, тогда как другие не ставятся ни в грош. Вот почему, рассматривая эти оценки, крайне важно не упускать из виду конкретных исторических обстоятельств французской литературной жизни и соответствующих особенностей мышления и творческой эволюции самого Клоделя, что мы и попытаемся сделать в этой статье, представив рецепцию фигуры Достоевского в творческом сознании П. Клоделя в общем контексте его писательского пути.

Поль Клодель (6. 08. 1868, Вильнёв-сюр-Фер — 23.02.1955, Париж) появился на свет в доме священника, деда по материнской линии. Отец служил регистратором гражданских состояний, мать занималась воспитанием детей, среди которых выделялась Камилла, в ближайшем будущем модель и любовница О. Родена, сама ставшая выдающимся скульптором, а с 1913 года — обитательницей дома для умалишенных, где провела последние тридцать лет жизни. Начальное образование Клодель получил в женском монастыре в Шампани, затем учился в лицеях различных городов французской провинции, по которым кочевала семья вслед за переводами и повышениями отца по службе; риторику и философию (два последних лицейских класса) молодой человек постигал уже в элитном парижском лицее Людовика Великого, где сблизился с Л. Доде, Р. Роланом и М. Швобом. В Париже юный Клодель разделяет пристрастия художественной богемы fin de siècle — бывает на «вторниках» Малларме, сходит с ума по поэзии Рембо и музыке Вагнера, увлекается символистским театром. Первое произведение — поэтическая драма «Златоглав», опубликованная в 1890 году без подписи автора в «Библиотеке независимого искусства» — обратило на себя внимание истинных ценителей искусства: Метерлинк приветствовал «устрашающий гений этого ребенка».[3] Появившийся в 1893 году «Город» был удостоен похвалы самого Малларме, который поразился не только «несказанным словесам, изрекаемым устами человеческими в дикой, блистательной наготе»,[4] но и дерзновенному замыслу перенести в Театр драгоценную идею Книги. К рубежу веков Клодель завоевывает одно из самых видных мест в поколении 1870-х годов, составившем честь и славу французской словесности XX века (П. Валери, А. Жид, М. Пруст).

---

[2] *Claudel P., Gide A.* Correspondance. Préface et notes par R. Mallet. Paris: Gallimard, 1949. P. 370.

[3] *Юберсфельд А.* Поль Клодель // Клодель П. Полуденный раздел / Сост. С. Исаева и А. Зайцева; Пер. с франц. Е. Наумова, Л. Черникова и Е. Гальцова. М., 1998. С. 8.

[4] *Mallarmé S.* Correspondance. Lettres sur la poésie / Ed. de B. Marchal. Préface d'Y. Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1995. P. 616—617.

Самобытность Клоделя в современном ему литературном мире определяется не только мощью поэтического дарования, но и целенаправленным возвращением писателя в лоно католицизма, предпринятым после «озарения» в рождественскую ночь 1886 года, положившего конец отроческому охлаждению к религии. В новоявленном католицизме Клоделя заключался один из очевидных итогов литературной эволюции конца века, безотчетно отдавшегося «демону абсолюта»; вместе с тем он определялся сознанием необходимости поставить под строгий религиозный надзор природный вулканический темперамент, грозивший совратить молодого поэта с любого истинного пути. Эта потребность в дисциплине не могла не сказаться и в выборе дипломатического поприща, на котором Клодель подвизался с той же страстью, с которой пытался обращать в католичество своих собратьев по перу или удержать подле себя изменчивую любовь.

По окончании Института политических наук Клодель поступает на службу в Министерство иностранных дел, затем работает в консульских миссиях Франции в Нью-Йорке и Шанхае, Фучжоу и Праге, Франкфурте и Риме, Рио-де-Жанейро и Токио, Вашингтоне и Брюсселе. «Я провел сорок пять лет своей жизни, совмещая все горизонты планеты и все грани чувств. ⟨...⟩...Я помогал строить железные дороги, вершил правосудие, заключал финансовые сделки на миллионы франков, и всегда считал, что поистине лирической и восхитительной стороной моего существования была именно эта скромная, огромная, строгая и величественная реальность, а вовсе не та, что возникала перед чистым листом бумаги».[5]

Государственное служение в «иных далях» позволяет Клоделю расширить горизонты поэтического восприятия, обостряет ощущение разносторонности реальности, утверждает в вере в творческое предназначение, вместе с тем накладывает сознание особой культурной миссии, необходимости своего рода духовной экспансии. В книге поэтической прозы «Познание Востока» (1900) Клодель выступает изыскателем и завоевателем инородных культур, пожирает глазами и впитывает в свою природу вековечные церемонии и ландшафты Китая, мыслит себя «инспектором творения, ревизором действительности».

До Клоделя в поэтической традиции Франции только Бодлер так остро чувствовал необходимость примирения реализма и символизма; однако автор «Цветов зла» открыто бросал вызов Творцу, тогда как «Златоглав» и «Атласный башмачок» свидетельствовали о том, что католицизм приобрел гениального лирического поэта, устремленного к тому, чтобы внедрять благодать в толщи своего времени. Однако благую весть Клодель-поэт чаще всего вкладывает в уста женщины, более готовой переступить роковую черту в принесении себя в жертву. Принцесса в «Златоглаве», добродетельная крестьянка в «Юной деве Виолен» (1893), преобразившаяся в деву Марию «Благовещения» (1911), Изе в «Полуденном разделе» (1906), Пруэз в «Атласном башмачке» (1926) воплощают искушение и спасение поэта.

Почти каждое свое произведение Клодель воспринимает как откровение, поэтому по многу раз возвращается к первоначальным вариантам текста, без конца переделывает пьесы, все время оттягивает испытание словно бы сакрального поэтического слова публичной театральной постановкой. В то же самое время поэт насыщает вполне земные драмы глубокими библейскими подтекстами, изощренными теологическими символами, изысканной восточной метафорикой. Клоделевское богословие предполагает достаточно светлое толкование Писания: только любовь спасет мир и человека; подобно любви Христовой, любовь человеческая становится той стихией, что переносит смертного в Царствие небесное. В этом отношении поэзия, равно как искусство дипломатии или любовь, выступает для него орудием духовного завоевания мира ради вечности.

---

[5] *Юберсфельд А.* Указ. соч. С. 10.

Одно из первых упоминаний имени Достоевского встречается в письме Клоделя к А. Сюаресу (3 мая 1907 года). Отвечая на письмо собрата по перу, который, однако, был достаточно критично настроен в отношении католицизма, считая конфессиональную религиозность формой внутренней «удовлетворенности», Клодель признается: «Ваше письмо причинило мне большую боль. Но какое утешение может прийти к вам от меня — от того, кого вы поместили, и не без некоторого основания, в печальную категорию людей удовлетворенных. Мне остается только остепениться и повторить вам слова одного из персонажей Достоевского: „Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!"».[6] По точному замечанию Е. Д. Гальцовой, Клодель был особенно восприимчив к тому, что ему виделось как «просветленность в творчестве русского писателя».[7] Действительно, цитируя слова князя Мышкина, откликающегося на смертообильные речи Ипполита, Клодель вольно или невольно принимает сторону сознания, укрепленного верой, тогда как мятущийся ум Сюареса, который как раз в это время думает о своем литературном портрете Достоевского, уподобляется болезненному складу мысли Ипполита, которую изводят видения страшной смерти Степана Глебова. Вместе с тем Клодель словно бы не замечает элемента вызова со стороны тронутого «болезнью смерти» сознания, который звучит в словах чахоточного Ипполита, не приемлющего именно «счастливого вида» Идиота, равно как «красноречивых людей» вообще.

Очевидно, что работа Сюареса о Достоевском, появившаяся в феврале—апреле 1911 года на страницах влиятельного литературно-художественного журнала «Гранд Ревю», не могла остаться незамеченной. В письме от 8 марта 1911 года Клодель, который был уже знаком с этюдом Сюареса о Толстом, откликается на начало публикации литературного портрета Достоевского, проводя при том интересное сравнение двух русских писателей: «Мне никогда не был симпатичен этот человек (Толстой. — *С. Ф.*), искренность которого всегда вызывала у меня сомнения. Все эти фотографии, где он в одежде крестьянина, на лошади, у стола, все эти смехотворные демонстрации вегетарианства и т. п., эта готовность принимать самых мелких репортеров, это евангелие строгости, которое проповедует старик, который не отказывает себе ни в каких удобствах... Какая огромная разница между этим желчным, позерствующим и маниакальным господином и нищим Федором Михайловичем!»[8] Любопытно, что в этом отклике неприязнь Клоделя вызывает скорее внешнее, публичное поведение Толстого, замахнувшегося на новую реформацию: он противопоставляет то, что ему кажется «позой», реальной материальной неустроенности Достоевского, о которой много рассуждал Сюарес в первых разделах своего этюда. Этот романтический образ страдающего христианского гения сохраняется в письме от 23 декабря 1911 года, в котором Клодель благодарил своего товарища по литературному цеху за присланную книгу (полный «Достоевский» Сюареса был только что опубликован Ш. Пеги): «Спасибо, дорогой друг, за вашего трагического и страдальческого Достоевского».[9] Между тем книга Сюареса, в заключительных разделах которой содержится немало выпадов против католицизма, засилья рационализма, торгашеской морали буржуазного общества, приобретает широкую известность. В статье, опубликованной на страницах «Нового французского обозрения», Ж. Копо, автор сценического переложения «Братьев Карамазовых» (1911), с которого по существу начинается триумфальное шествие Достоевского по путям и перепутьям французской культуры XX века, необыкновенно высоко оценивает «Достоевского» Сюареса. В этот самый момент Клодель радикально меняет свою точку зрения и, не скрывая раздражения, «выговаривает»

---

[6] *Suarès A., Claudel P.* Correspondance. Préface et notes par R. Mallet. Paris: Gallimard. P. 100.

[7] *Гальцова Е. Д.* Указ. соч. С. 90.

[8] *Suarès A., Claudel P.* Correspondance. P. 163.

[9] Ibid.

Ж. Ривьеру, одному из соредакторов «Нового французского обозрения», за такое прославление Достоевского на страницах журнала: «В этом смысле я не понимаю восхищения г-на Копо по поводу книги Сюареса о Достоевском. Я считаю ее поверхностной, хотя речь в ней идет о глубинных страстях, а потому способной порождать самые худшие заблуждения. Мы обнаруживаем в ней рассуждения о варварстве Достоевского, об его эпилепсии, и т. п. Но в своих книгах Достоевский не варвар и не эпилептик. Он великий художник, и это надо было показать».[10] Очевидно, что для Клоделя невыносима сама мысль о возможности соединения ипостасей «больного таланта» и «великого художника», на которой делал упор в своей книге Сюарес; с такой же непримиримостью он будет отстаивать моральную чистоту своего кумира А. Рембо, чувственные пристрастия которого не могли устраивать писателя, который «смотрит на все с сердцем католика»;[11] с такой же нетерпимостью он будет клеймить сюрреализм, смешивая его с гомосексуализмом. Однако самым важным в этом отклике является слово «варвар», которое, как можно будет убедиться, становится ключевым в восприятии фигуры Достоевского в сознании Клоделя. То есть, когда автор «Познания Востока» говорит Ривьеру про Достоевского «нет, он не варвар, а великий художник», он проговаривается, что варварство русского писателя не в его книгах, которые написаны «великим художником», а в чем-то другом.

Чтобы обрисовать эту неоднозначность фигуры Достоевского в мысли Клоделя, необходимо обратиться к его эпистолярному диалогу с А. Жидом, который представляет собой одну из самых захватывающих страниц в истории французской литературы XX века. Не вдаваясь во все подробности этого словопрения, которое не остается только на страницах писем, а переходит в произведения двух крупнейших писателей столетия, заметим просто, что речь идет со стороны Клоделя о попытке сделать автора «Имморалиста» правоверным католиком, а со стороны Жида — об опыте решительного сопротивления этому духовному давлению или даже обольщению. Действительно, особый драматизм этой истории духовной «любви-ненависти» определяется тем, что протагонисты испытывали какое-то взаимное психологическое сверхпритяжение.

Это эмоциональное напряжение признает сам Клодель в письме от 4 августа 1908 года, написанном через несколько недель после публикации статьи Жида о переписке Достоевского: «Что до меня, то моя эпистолярная психология могла бы стать темой для романа в духе Достоевского. Стоит мне прикоснуться к бумаге, чтоб написать письмо, я тут же оказываюсь жертвой какого-то лирического отравления...»[12] Интересно не только то, что Клодель косвенно признает, что в своих романах Достоевский показал настолько устойчивые и настолько реальные типы психологического самоощущения личности, что сам он почти естественно прибегает к ним для описания собственного душевного настроя в общении со своими друзьями; важно и то, что автор «Города» почти естественно разыгрывает перед Жидом роль персонажа Достоевского, прекрасно сознавая, что такой ход не может не найти отклика в сознании собрата по перу, моральная позиция которого не дает ему покоя. В письме от 12 декабря 1911 года эта игра в серьезный разговор по душам вновь выстраивается в декорациях «русского романа»: «Нам надо, чтобы мы переговорили в ближайшее время, как персонажи романов Достоевского, которые доверяют друг другу такие сокровенные мысли, что на следующий день не смеют смотреть друг на друга и начинают себя ненавидеть».[13] Только в этом более чем на-

[10] *Claudel P., Rivière J.* Correspondance. Ed. établie et annotée par A. Anglès et P. Gaulmyn. Paris: Gallimard, 1984. P. 48 (Collection Cahiers Paul Claudel, № 12).

[11] *Ormesson J. de.* Une autre histoire de la littétature française, I. Paris: Gallimard, 1997. P. 274.

[12] *Claudel P., Gide A.* Correspondance. P. 7.

[13] Ibid. P. 187.

пряженном эмоционально-психологическом контексте можно понять развернутый отклик Клоделя на статью Жида о переписке Достоевского, содержащийся в письме от 30 июля 1908 года: «Я рад, что вы воздали должное этому великому писателю, который в силу успеха шумного и занудного Толстого составлял счастье избранных. Достоевский — это один из тех, кого я более всего постигал в пору моего юношеского кризиса и кто чаще всего приносил мне поддержку и утешение...»[14] Однако проповедническо-завоевательский характер религиозной мысли поэта не мог не дать о себе знать в реакции на протестантские мотивы статьи Жида, в которой к тому же делался упор на антикатолицизме Достоевского: «Почему вы полагаете, что католику будет нелегко разделить религиозные излияния этого великого сердца? В его нападках на католическую Церковь нет ничего существенного, они диктуются наивным энтузиазмом несведущего одиночки. Можно лишь улыбнуться в ответ на это притязание открыть миру некоего неведомого всей вселенной русского Христа, принцип которого в православии ⟨...⟩ Нет Христа русского, английского или немецкого, есть Христос *католический*, Он в церкви, каковая исключительна лишь в силу своей всемирности, и в истине, каковая непререкаема в силу своей целокупности. Впрочем, сам Достоевский прочувствовал величие Церкви в диалоге „Братьев Карамазовых", хотя и имел слабость отказать в вере Великому инквизитору. Последний абсолютно прав против этого ложного Христа, вознамерившегося попрать в своей гордыне и в своем неведении величественный порядок Искупления. Церковь означает единение. „Тот, кто не собирает вместе со мной, рассеивает". Тот, кто действует не как член Церкви, действует исключительно от своего имени, и это псевдо-Христос, *рассеиватель*».[15]

Как известно, Жид сделал все возможное, чтобы воспротивиться тому умственному обольщению, которому, теряя всякое чувство меры и психологической реальности другого человека, предавался Клодель, пытаясь привлечь на свою сторону всех сколько-нибудь значительных литераторов из своего окружения. Вместе с тем следует отметить, что хотя этого надрывного разговора о вопросах веры и неверия, Христа и призвания человека, о котором мечтал Клодель, между писателями не состоялось, прямое объяснение Жида с католиками все же имело место, правда, от лица последних выступил философ Ж. Маритен.

Действительно, узнав в начале декабря 1923 года, что Жид собирается открыто выпустить философское эссе «Коридон», которое прежде ходило только в узком кружке «посвященных» и которое в сущности являлось «защитой и прославлением» гомосексуальной любви, Маритен нанес визит писателю, попытавшись отговорить его от этого шага, который, так или иначе, бросал тень на всех его друзей, большинство из которых были католиками. Эту сцену, не уступающую по накалу страстей иным диалогам «Братьев Карамазовых», Жид во всех подробностях описал в «Дневнике», страницы из которого с некоторых пор регулярно появлялись в «Новом французском обозрении».

Для истории рецепции Достоевского во французской литературе данная сцена важна не только тем, что на месте Маритена вполне мог бы оказаться его друг Клодель, но и тем, что в сознании Жида сам жест публикации этого скандального текста был напрямую связан с русским писателем. Мало того, что к этому моменту как раз вышла его книга «Достоевский»; мало того, что вслед за ней появилось автобиографическое эссе «Если зерно не умрет...», название которого прямо перекликалось с эпиграфом к «Братьям Карамазовым»: в мысли Жида все три книги были своего рода триединым исповеданием своей веры. В «Достоевском» он делал упор на исключительности экзистенциального опыта русского писателя, для которого «письмо-вопреки-всему» (вопреки болезни, нищете, непониманию) оказалось един-

[14] Ibid. P. 85.
[15] Ibid.

ственно возможной формой творчества, что, в сущности, было для Жида переобоснованием своей собственной творческой позиции; в исповеди «Если зерно не умрет...» Жид, открыто рассказывая о формирования своей личности, готовил почву для более решительного объяснения чувственных условий существования собственной индивидуальности, на которое он пошел, решив предать широкой печати «Коридон». В сущности, все три книги были вызовом своему времени, но главное — выражением суверенного права литературы на истину, сколь несвоевременной или опасной ни казалась бы последняя. В упоминавшейся сцене в ответ на замечание Жида о том, что «католики не любят истины», Маритен бросает: «Католичество учит любви к истине».[16] Что, разумеется, никак не соответствовало настрою мысли Жида, для которого истина всегда была дороже любви к истине.

В сущности, в этом «диалоге глухих» Маритен отстаивал те же самые доводы, которые сформулировал Клодель в своем эпистолярном отклике на книгу Жида «Достоевский». Наряду с оценкой ранней статьи о переписке это развернутое толкование Клоделем религиозной позиции русского писателя представляет собой один из самих глубоких и один из самых неравнодушных опытов постижения Достоевского во французской литературе XX века. Во всяком случае, это письмо от 29 июля 1923 года заслуживает того, чтобы привести его полностью, но в рамках настоящей статьи достаточно будет процитировать наиболее характерный отрывок:

«Во всяком случае, вы прекрасно поняли, что Достоевский не был ни варваром, ни больным, если только не называть болезнью устрашающий труд человека (лик и гостия целого народа и целого столетия), находящегося на пути к выздоровлению.

Что подводит меня к единственному критическому замечанию в отношении вашего сочинения: вы наделяете некоей статичностью и окончательностью фигуру человека, который без конца менялся и предоставлял безжалостному вопрошанию свыше все те ответы и все те уловки, на которые только способна раздробленная смесь души и плоти. Как вы сами подметили, когда Достоевский говорит сам для себя, в дневнике и даже, на мой взгляд, в некоторых письмах, он твердит одни глупости, когда он начинает важничать или вещать, его ответы становятся диковинными, скрытными, уклончивыми, обрывочными, наподобие тех, что вытаскивали из стародавних одержимых, то есть их абсолютно невозможно принять как таковые. Они все время правятся какой-то недосказанностью, чем-то весьма существенным, что Достоевский упорно замалчивал, что вплоть до самого конца оставалось его мучением. Он так и не вышел из состояния поисков и *вопроса*. Здесь следовало бы устроить вам дружескую ссору за все те выпады против католицизма, которыми усеяна ваша книга. Неистовая ярость Достоевского в отношении католицизма весьма интересна. Она напоминает мне беснование одержимых, описанных в Евангелии: „Сын Давида, за что ты нас преследуешь?" Похоже, что ни он, ни вы не понимаете вполне католицизма. Протестанты сообразуются с Евангелием, мы же сообразуемся с Иисусом Христом, коему Евангелие свидетельство, тогда как Церковь — обиталище. Евангелие есть воспоминание об умершем, церковь — место жительства живого, что продолжает вместе с нами все деяния по жизни. Вы поворачиваетесь к Христу историческому, мы дышим Христом непрерывным. Когда Достоевский осмеливается противопоставить свою печальную Православную Церковь (каковая занимает столь важное место в его творчестве) Церкви Божьей, он напрашивается на убийственные сравнения. На чьей стороне неустрашимая, непреклонная вера? На чьей стороне деяния героического самоотречения, страстного милосердия? На чьей стороне удержание невиновного и преточного утверждения среди всех фантазий самолюбия и воображения? Все эти слова не для того, чтобы

[16] *Gide A.* Journal. I. 1887—1925. Edition établie, présentée et annotée par E. Marty. Paris: Gallimard, 1996. P. 1124. (Bibliothèque de la Pleiade.)

обесценить Достоевского, этого героя, что возвратил нам крест из глубин ренановской клоаки и всех топей 19 века. Христианин внимает его слезам, его бреду, его богохульствам с наставлением, как тот врач, что удостоверяет неистовые фантазии выздоравливающего организма. Но не следует уверять нас, что припадочное состояние это состояние покоя. Впрочем, одно из величайших оснований искусства в том, что оно есть очищение души и это объясняет дурной элемент, который к нему зачастую (но далеко не всегда) примешивается, как вы сами прекрасно заметили».[17]

Разумеется, приведенный фрагмент требует самого пристального аналитического рассмотрения, особенно в части лексико-семантических фигур и конфигураций, в которых русский писатель уподобляется то глупцу, то одержимому, то больному, тогда как сам Клодель попеременно выступает то мудрецом, бичующим глупость, то инквизитором, клещами вытаскивающим признание бесноватого богохульника, то врачевателем, умиротворенно наблюдающим положительную симптоматику пациента, приходящего в себя после припадка. Но в рамках настоящей статьи важнее будет обратить внимание на эмоциональный подтекст всей сцены, который образуется все тем же незатухающим стремлением Клоделя обратить Жида в свою веру: отсюда сдержанные комплименты, отсюда сама риторика раздела на христианство «правильное» и «неправильное», здоровое и нездоровое, отсюда, наконец, сама интонация вразумляющей проповеди. Не менее существенным представляется и несколько неожиданное возвращение в письме и слова «варвар», которое уже всплывало в размышлениях Клоделя о Достоевском. Разумеется, повторяя в письме к Жиду, что Достоевский «не варвар», Клодель как будто принимает сторону Жида и Достоевского, поскольку варваром русский писатель представлялся до поры до времени литераторам или мыслителям правого или открыто националистического толка, защищавшим идеалы французской ясности, французского романа, французского духа. Однако после первой мировой войны в ситуации всеевропейского «кризиса духа» (заглавие программного эссе П. Валери) литературное сознание Франции в целом становится более открытым, более восприимчивым и вместе с тем более требовательным в отношении всякой возможности напитать себя какими-то внешними духовными ресурсами. В сущности, Клодель остается на позициях французского традиционализма, однако завоевательский характер его творческой мысли определял ее исключительно современный характер: в вечном «споре древних и новых» Клодель не столько элементарный традиционалист, сколько активный или даже агрессивный «антимодернист», в творческом мышлении которого «опыт модерна» не просто отрицается, но творчески «снимается», перерабатывается. Тем не менее не что иное, как непримиримый католицизм, определяет всю требовательность и всю предвзятость французского поэта в его отношении к Достоевскому. Точнее говоря, если Клодель-поэт принимает Достоевского-художника, то Клодель-мыслитель решительно отвергает христосоцентризм автора «Братьев Карамазовых», к которому оказались столь восприимчивы все богоборствующие писатели Франции XX столетия.

В этом отношении весьма показательным является другой отклик Клоделя на книгу Жида о Достоевском, содержащийся в письме к будущему идеологу «католического обновления» С. Фюме, написанном буквально через несколько дней после вдохновенной проповеди, адресованной Жиду (август 1923 года). Здесь, отбросив все фигуры риторики обращения, Клодель немилосердно растаптывает автора «Достоевского», заявляя, что Жид «написал абсурдную книгу о Достоевском, где он рисует страдающего и кровоточащего паломника и пастыря, несущего в мир свое учение, в котором с абсолютной ясностью провозглашается ненависть к католической религии».[18] Разумеется, дело идет не об изобличении криводушия или

[17] *Claudel P., Gide A.* Correspondance. P. 238—239.

[18] *Claudel P., Fumet S.* Correspondance. 1920—1954. Histoire d'une amitié. Texte établi et présenté par M. Malicet. Lausanne, 1997. P. 26.

двурушничества великого поэта «с сердцем католика»; важно понять, что во французской литературе 20-х годов XX века разгорается настоящая битва за «своего» Достоевского, которого превозносят или ниспровергают, стремясь при этом прежде всего отстоять собственные мировоззренческие позиции, протестанты и католики, атеисты и мистики, агностики и рационалисты.

В то же самое время масла в огонь подливают русские писатели и мыслители, волею судеб или хитростью исторического разума заброшенные на французскую чужбину: в февральском номере «Нового французского обозрения» за 1922 год выходит в свет статья Л. Шестова о Достоевском «Борьба с очевидностями», с восторгом принятая А. Жидом и Ж. Ривьером,[19] в марте 1923 года во французском переводе появляются его же «Откровения смерти. Достоевский — Толстой» (две главы из «Странствований по душам»), в 1927 году появляется следующая книга философа-парадоксалиста «Философия трагедии. Достоевский и Ницше», а в 1930 году — «Дух Достоевского» Н. А. Бердяева. Все эти публикации находят крайне заинтересованных читателей, среди которых выделяются Ж. Полан и А. Тибоде, Г. Марсель и Ж. Маритен, Э. Левинас и М. Бланшо, А. Камю и Ж. Батай, которые в своем восприятии Достоевского будут опираться на работы Шестова и Бердяева. В это же время уроки Достоевского во французской литературе оживленно обсуждаются на первых заседаниях «Франко-русской студии» в Париже; на собрании 18 декабря 1929 года доклад «Проблема Достоевского» читает русский литератор-эмигрант К. Зайцев, с содокладом «Достоевский и Запад» выступает французский литературовед Р. Лалу, в прениях участвуют С. Фюме, В. Познер, Ж. Максанс, Н. Городецкая, Г. Газданов.[20]

Важно понять, что Достоевский остается для Клоделя «великим христианином»,[21] правда, с той существенной оговоркой, что христианство это болезненное, мятущееся, вопрошающее, которое противопоказано всем, кто пребывает в лоне католической Церкви. В этом плане восприятия Достоевский оказывается, как это ни парадоксально, именно «больным и варваром», правда, с той поправкой, что таковым его выставляет протестант Жид. Действительно, эта формула вновь всплывает в сознании Клоделя спустя почти тридцать лет в книге «Импровизированных мемуаров», составленной из бесед с поэтом и эссеистом Ж. Амрушем. Последний начинает пятое интервью с упоминания о страстях вокруг Достоевского, которыми осложнялись отношения между Клоделем и Жидом: «Вы говорили о Достоевском и глубоком влиянии, которое он на вас оказал. По поводу Достоевского вы написали также восхитительное письмо тому же Жиду, который разделял с вами это восхищение русским романистом. П. К. (Поль Клодель. — *С. Ф.*). — Да, но он не видит в Достоевском того, что в нем однако же есть: он рассматривает его скорее как больного и варвара. Что совсем не так: Достоевский не был ни больным, ни варваром. Он прекрасно знал, чего хотел, и его романы с их особыми приемами являют собой образец литературной композиции. В бетховенском, сказал бы я, глаголе нет композиции более прекрасной, нежели начало „Идиота": первые двести страниц это настоящий шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена».[22] Можно только удивляться с какой настойчивостью формула «больной и варвар» вторгается в мысль Клоделя всякий раз, когда она сталкивается с творчеством Достоевского. Так, в 1937 году он открывает для себя «Подростка»: «Прочел прекрасный роман Достоевского, которого прежде не знал: „Подросток" (святой человек Ма-

---

[19] *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников. I. Paris: La Presse libre, 1983. С. 232.

[20] Le studio franco-russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la direction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library, 2005.

[21] *Claudel P., Rivière J.* Correspondance. P. 235.

[22] *Claudel P.* Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche. Paris: Gallimard, 1969. P. 37—38.

кар). Достоевский не больной и не варвар. Просто у него есть одна вещь, которая так редко встречается среди писателей: сердечность. В том, что касается искусства, его романы обладают восхитительной композицией, эти огромные поступательные движения по 50 страниц, как у Бетховена. Сейчас говорят о христианском романе. Вот его образец. Он страдал и любил».[23] Соприкасаясь с творчеством Достоевского, Клодель всякий раз словно бы сам себя уговаривает, что тот «не больной, не варвар» и с готовностью подхватывает любое объяснение, которое могло бы как-то оправдать последовательный антикатолицизм русского писателя. Так, читая книгу своего молодого сподвижника Ж. Мадоля «Христианство Достоевского» (1939), Клодель с явным удовлетворением отмечает в «Дневнике» католические корни русского писателя: «Предки Достоевского были католиками-униатами. Дед был пастором, вступившим в брак по обряду. Отец принял православие, когда поступил в медицинское училище».[24] Таким образом, в сознании католического поэта Достоевский присутствует словно бы в двух регистрах, определяющих парадоксальное сосуществование двух различных фигур русского писателя: с одной стороны, это Достоевский — религиозный мыслитель, этакий бесноватый апостол псевдо-Христа, который, вместо того чтобы призывать ближних к единению в Церкви Божьей, возлагает на бренного человека всю тяжесть «безжалостных вопрошаний свыше»; с другой — это Достоевский-художник, создатель романа «бетховенского» типа, в котором действие строится согласно музыкально-драматургическим принципам тотального произведения искусства; но это также Достоевский — гениальный психолог, открывший «полиморфный характер» человека, который существует не столько по установленным законам психологического типа, сколько в соответствии с естественными способностями живой жизни к внезапным изменениям.

Именно в последнем регистре Достоевский остается «учителем» Клоделя, о чем замечательно свидетельствует концовка четвертой беседы с Ж. Амрушем, в которой французский поэт предается воспоминаниям и размышлениям о той роли, которую сыграл русский писатель в становлении его творческого метода: «Достоевский является изобретателем полиморфного характера. Это значит, что если Мольер, или Расин, или великие классики придерживаются цельного характера, Достоевский совершает открытие в психологии, которое равноценно находкам Де Фриза в мире естественной истории: спонтанная мутация. Характер вдруг подвергается мутации, это значит, что в нем обнаруживается нечто такое, чего раньше абсолютно не было, это как с желтым цветком — Де Фриз приводит название, я уже не помню — который, по прошествии веков, вдруг становится белым. И никто не знает почему. Так и у Достоевского, вы видите какого-то мерзавца, это в „Преступлении и наказании", там есть такой тип, который преследует Раскольникова, законченный подлец, который вдруг становится чуть ли не ангелом: *в дремлющем негодяе просыпается вдруг ангел.* Именно в этой непредвиденности, неведомости человеческой природы и заключается огромный интерес Достоевского. Человек неведом самому себе, он никогда не знает, что способен произвести под властью нового призыва. В этом величайшее открытие Достоевского, которое мне послужило как в драматическом искусстве, так и в размышлениях о человеческом существовании, в частности об этом умении никогда не отчаиваться, быть в своего рода всеготовности. Никто в мире не знает, что заключает в себе. Вот почему приемы интроспекции, предлагаемые древнегреческими философами — *Познай самого себя,* а также интроспекция Пруста представляются мне абсолютно ложными, поскольку если мы начинаем созерцать самих себя, мы ничего не добиваемся, именно ничего...

---

[23] *Claudel P.* Journal. Texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit. Paris: Gallimard, 1969. T. 2. P. 177.

[24] Ibid. P. 259—260.

Вся наша жизнь базируется на ничто, как говорит псалом. Наоборот, именно живая жизнь, люди, которых мы встречаем, производят в нас нечто такое, чего мы даже не ждали, это видно, например, в моей пьесе „Полуденный раздел", где Меза так ничего бы и не узнал, если бы не встретил эту женщину, только она знает его настоящее имя; тайна его души, его собственного существования ему не принадлежит, он в руках этой женщины, которую он встретил на корабле...»[25] Разумеется, следовало бы обстоятельно рассмотреть это раздумье поэта-католика о Достоевском, в котором он прямо связывает психологическое новаторство русского писателя с формированием собственной художественной системы, где человек, рискуя остаться загадкой для самого себя, познает свою природу исключительно через встречу с другим; следовало бы остановиться на этом неожиданном уподоблении начал человеческой психологии законам естественного мира, в котором явно прорывается своего рода ностальгия поэта по всемирной гармонии; следовало бы, наконец, прояснить все мотивы этого жесткого критического выпада против Пруста-романиста, чья психология как раз лишена тех твердей и опор, коих домогалась мысль Клоделя, словно бы страхуя себя от неизбывного ничто. Однако здесь важнее будет подчеркнуть, подводя некоторый итог, что в этой рефлексии Достоевский предстает именно в том виде, который был более всего дорог Клоделю и который оставался неизменным несмотря на все конфессиональные страсти и пристрастия: это Достоевский, который понимает, что человек слишком широк, чтобы его можно было вписать в арифметические законы человеческого поведения.

[25] *Claudel P.* Mémoires improvisés. P. 37.

РУССКИЕ MODERNEN — ЗИНАИДА ГИППИУС И НИКОЛАЙ МИНСКИЙ

(Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И КОММЕНТАРИИ © М. М. ПАВЛОВОЙ И © СТЕНЛИ РАБИНОВИЧА (*США*); ПОДГОТОВКА ТЕКСТА © М. М. ПАВЛОВОЙ И © К. В. ЯКОВЛЕВОЙ)

В мемуарно-критическом очерке «Запоздавшая друидесса» (1923) из цикла «Русские женщины» Аким Волынский, вспоминая ушедшую литературную эпоху и ее действующих лиц, в частности кружок литераторов, собиравшийся в конце 1880-х годов у А. А. Давыдовой,[1] живописал: «Было сразу видно, что это существо замечательное. Она сидела между всеми, творила вместе с кружком нечто общее, а между тем пребывала все время, во всех своих репликах на боевые темы секунды в какой-то своей безмодной вековечной цитадели. Она была в волне, но не была ее составною частью. ⟨...⟩ Остроумная молодежь стреляла и перестреливалась фразами новейшего литературного чекана. Начиналась эпоха философского и эстетического декадентства. Тут в присутствии Н. К. Михайловского, на его глазах, к величайшему его негодованию, опрокинувшемуся потом специально на мою голову, происходил знаменательный разрыв со старыми богами. Раскаты Мережковского, при всей их легковесности, гудели надо всем. Немало было кругом позерства и модничания, прикидывались амуретками во всех смыслах этого слова. Одна только Гуревич ощущалась патетической весталкой в хаосе начинающегося большого литературно-общественного движения. ⟨...⟩ Для меня было ясно с самого начала,

[1] Александра Аркадьевна Давыдова (урожд. Горожанская; 1849—1902) — издательница журнала «Мир Божий», жена выдающегося виолончелиста, директора Петербургской консерватории К. Ю. Давыдова, хозяйка народнического салона.

что в ней созрела мученическая тенденция, в которой так нуждалась переходная база литературы».[2]

Имя Любови Яковлевны Гуревич (1866—1940) не нуждается в представлении. Значительным писательским дарованием, по ее собственному мнению, впрочем не идущему в разрез с оценками критики, она не обладала; ее роман «Плоскогорье» (1897) и рассказы, составившие сборник «Седок и другие рассказы» (1904), из потока современной беллетристики не выделялись и не стали литературным событием. Настоящее признание и известность она получила как талантливая переводчица, авторитетнейший театральный критик и историк театра.

Свое же подлинное призвание Л. Гуревич видела в журналистике. В двадцатипятилетнем возрасте она стала издательницей «Северного вестника» (1891—1898),[3] который редактировала совместно с ближайшим единомышленником и главным его идеологом А. Л. Волынским. Общими усилиями они дали журналу новое направление, превратив его из радикально-народнического органа в настоящий «приют» раннего модернизма.[4]

«Семь лет тому назад я со скандалом ушла из дому, чтобы издавать в долг журнал. И в этом я ни на минуту и не раскаивалась, — вспоминала Л. Гуревич в апреле 1898 года в письме другу. — Вы лучше поймете это влечение — издавать журнал, если я скажу Вам, что „Северный Вестник" был первый и единственный журнал в России, после очень долгого периода в русской жизни, в котором защищалось настоящее искусство, философия, в котором жизненный „радикализм" (я не люблю эти клички) искал себе философских оснований, который безжалостно громил до тошноты надоевший бессильный „либерализм", особенный, чисто русский либерализм, прозаический, бестемпераментный, „позитивный" до мозга костей и совершенно извративший художественные вкусы в русском обществе. *Мой* „Северный Вестник" (он существовал и до меня) был настоящим enfant terrible в русской журналистике, и мой единственный настоящий друг и товарищ, Волынский, ⟨...⟩ вызвал своими критическими статьями ужасающие бури в печати. Жизнь этих семи лет — ряд общественных скандалов».[5]

Впоследствии Л. Гуревич оформила свои воспоминания об истории журнала в очерк, который был помещен в «Русской литературе XX века» под редакцией С. А. Венгерова.[6] В переработанном и расширенном варианте его публикация пред-

---

[2] *Волынский А. Л.* Русские женщины / Предисл., коммент., публ. А. Л. Евстигнеевой // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб., 1994. Вып. 17. С. 249—250. Впервые: Жизнь искусства. 1924. № 6 (930). С. 17—19. В первой статье этого цикла — «Амуретки и друидессы» — А. Волынский излагает оригинальную теорию женских типов, оперируя двумя терминами: 1) друидесса — производное от друиды (жрецы у др. кельтов), у него — с акцентом на боевое предназначение и готовность к подвигу; 2) амуретка — от франц. amour, т. е. — жрица любви.

[3] О раннем периоде литературной деятельности Л. Гуревич см.: *Rabinowitz Stanley J.* No Room of Her Own: The Early Life and Career of Liubov' Gurevich // The Russian Review. April 1998. Vol. 57. P. 237—252.

[4] Об истории «Северного вестника» см.: *Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Статьи и материалы. Л., 1930. С. 85—128; *Куприяновский П. В.* 1) Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 125—129; 2) История журнала «Северный Вестник» // Учен. зап. Ивановского пед. ин-та им. Д. А. Фурманова. 1970. Т. 59. С. 51—89; 3) «Оглядываюсь на прошлое...» Журнал «Северный вестник» 1890-х годов и его литературная позиция. Воронеж, 2009; From the Early History of Russian Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky, and Lyubov' Gurevich / By Stanley J. Rabinowitz // Oxford Slavonic Papers. New Series. Vol. XXVII. P. 121—143; *Сологуб Ф.* Письма к Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынскому / Публ. И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. С. 112—130; *Гречишкин С. С.* Архив Л. Я. Гуревич // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 3—29.

[5] Письмо Л. Я. Гуревич к Э. И. Мешингу от 13 апреля 1898 года: РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 55.

[6] *Гуревич Л.* История «Северного Вестника» // Русская литература XX века (1890—1910). М., 1914. Т. 1. С. 238—264.

полагалась в сборнике «Русский символизм» под редакцией Н. К. Гудзия, подготовленном в 1920-е годы, но так и не увидевшем свет.[7]

Она называла «Северный вестник» любимым детищем, а свою работу в журнале относила к разряду серьезных жизненных достижений. «Это было время, прямо замечательное, и роль Л. Я. Гуревич в этот момент осталась для меня навсегда незабвенной, — вспоминал А. Волынский. — Она крупно поддержала мою инициативу и прошла со мною весь крестный путь „Северного Вестника" до конца».[8]

Вместе с тем именно эта сторона ее деятельности остается во многом недооцененной и еще нуждается в освещении. В архиве Л. Гуревич[9] лежат материалы, по сей день невостребованные, их публикация в будущем позволит восполнить недостающие страницы в истории «Северного вестника» — единственного по-настоящему культурного журнала 1890-х годов, открытого литературным новациям; а также представить фигуру его издательницы в ином масштабе и в полный рост.

На протяжении всего «издательского» периода Л. Гуревич вела заметки о сколько-нибудь существенных событиях личной и редакционной жизни, о своем самоощущении в этих событиях.[10] Ее дневниковые записи — ценнейший «человеческий документ», приоткрывающий скрытую от всех изнанку ее жизни: нищету, долги, хроническое нездоровье, непрощенные и разъедающие душу обиды, признаки душевной болезни. На страницах дневника она поворачивается к современникам совершенно неожиданной стороной, вырастает из укоренившегося в литературных кругах легковесного образа «Любочки Гуревич» (со снисходительно-насмешливым оттенком) — дочери известного педагога, благополучной «профессорской дочки», — в трагическую фигуру fin de siècle, предстает человеком эпохи Moderne, со всеми присущими этому типу личности обертонами психики.

Так, осенью 1898 года, в момент банкротства и в преддверии прекращения журнала, она писала: «Если я не спасу „Северный Вестник", я застрелю себя, как собаку, из презрения к себе. ⟨...⟩ Я погибну потому, что мелкая нищета задушит меня. Я погибну потому, что голова у меня кружится от голода, потому что организм мой, подлый организм мой не воспитан в той суровости, которая позволяет выносить нищету, которая позволяет людям жить без чувства отвращения и непрестанной тревоги в неоплаченной квартире, смотреть в глаза служащим, не получающим жалованья. ⟨...⟩ Годы я жила так. Годы бессонных ночей и лихорадочных дней. Но последние 1½ года были особенно ужасны. А теперь еще ужаснее. ⟨...⟩ Около 10 дней я не обедала и до того истощала, что в голове у меня вместо мозга какая-то холодная вода. ⟨...⟩ Я так слаба физически, что только две рюмки вина ставят меня на ноги, когда я встаю после сна. Без этого я лежу, не поднимая головы в полуобморочном состоянии. Но вино стоит денег, и эти деньги берутся из конторы, а конторщик не получает жалованья. И мне тошно, гадко все, что я ем, все мне гадко до омерзения. Чтобы приподняться из этой ямы, куда я упала, мне нужно было бы несколько сот рублей: за квартиру, на первую почту, на жалованье служащим, хоть за прошедшее, и то, чтоб мне самой было во что одеться. Я месяц ходила по петербургским осенним лужам в летних туфлях, без калош и без ботинок, которых нет, отчаянно промачивая ноги. Вероятно, оттого я теперь так больна. ⟨...⟩ О, Бог мой, которому я служила, Бог неведомый, но ощущаемый, далекий, не-

[7] *Гуревич Любовь.* Символизм 90-х гг. и журнал «Северный Вестник» // РГБ. Ф. 81. Картон 15. Ед. хр. 412.

[8] *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 251.

[9] Одна часть архива Л. Я. Гуревич хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 131. Ед. хр. 352), другая часть — в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ИРЛИ. Ф. 89. Ед. хр. 492). Обзор фонда Л. Гуревич в ИРЛИ см.: *Гречишкин С. С.* Архив Л. Я. Гуревич.

[10] *Гуревич Л. Я.* 1) Записки, отрывки (1883—1898) // РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 28; 2) Воспоминания о «Северном Вестнике» // Там же. Ед. хр. 33.

понятный, безличный, безымянный, научи меня — кричать мне или молча, тихо погибнуть? Что достойнее? Когда я умру, окружающие будут в ужасе, но они не догадаются из-за чего я погибла, и скажут: „Она погибла, потому что глупо взялась издавать журнал, и журнал погубил ее". Неправда! Я погибну, но кое-что останется от моей жизни — кое-что шевельнулось в мертвом мраке жизни благодаря этому журналу, залитому моею кровью...»[11]

В ламентациях Л. Гуревич не было ни на йоту преувеличений: с самого начала «Северный вестник» имел весьма запутанную финансовую историю, которая, в конечном результате, предопределила его судьбу и участь издательницы. Журнал, купленный у А. М. Евреиновой в 1890 году группой пайщиков во главе с Б. Б. Глинским (публицист и историк, товарищ А. Волынского по университету), имел долговые обязательства. При покупке «Северного вестника» Л. Гуревич внесла свой взнос в размере 5000 руб., который получила от отца — Я. Г. Гуревича. В 1891 году после очередной реорганизации журнала и выхода из числа пайщиков Глинского она взяла в долг у дяди по матери Н. И. Ильина 15000 руб., выкупила доли других пайщиков и, таким образом, стала полноправной издательницей. Однако денег на ведение журнала у нее не было, «Северный вестник» издавался за счет внутренних ресурсов и денег подписчиков, займов и единовременных пожертвований. На протяжении шести лет Л. Гуревич терзали конфликты с заимодавцами и угрозы судебных разбирательств; в архиве, помимо документов, отражающих финансовую сторону ведения журнала, сохранились ее многочисленные записи об издательских долгах и поисках денег.

Позднее, уже в зрелые годы, вспоминая об этом трудном, но счастливом для нее времени, она писала: «Помню, как одна небогатая стареющая женщина в провинции, — подписчица „Сев⟨ерного⟩ Вестн⟨ика⟩", узнав о моих материальных затруднениях, предложила мне приехать к ней Харьков и получить у нее с рук на руки почти все ее достоянье — 20,000, очистившихся от продажи какого-то хуторка. Я приехала — и она отдала их мне, не пожелав взять расписки. И еще вспоминается — хотя все это было совсем нереально — как однажды, в дни острого кризиса, когда я на рассвете дочитывала корректуры, прилетел ко мне Льдов с удивительным денежным проектом: мы застрахуем его жизнь на большую сумму — и он застрелится, так сказать, в пользу „Сев⟨ерного⟩ Вестн⟨ика⟩" — в Америке, будто бы, есть страховое общество, выплачивающее и за самоубийц. Всходило солнце, Льдов сидел на подоконнике открытого окна и страстно доказывал мне, что это можно и нужно сделать, потому что отдать свою жизнь ради того, что считаешь истинно важным, — „ведь это так легко и в этом блаженство"...»[12]

Второй по значению источник свидетельств о тех напряженных годах, наряду с записными книжками, — письма Л. Гуревич к Эдгару Ивановичу Мешингу (Edgar Mesching; 1875—1933) за 1898—1899 годы. Об адресате нам известно немного, согласно анкетным данным, выявленным С. Исаковым, Э. Мешинг родился в Риге в семье прибалтийских немцев, там же получил среднее образование, затем слушал курсы в Берлинском и Цюрихском университетах — изучал философию и экономику.[13] После возвращения из Европы в начале 1890-х годов обосновался в Петербурге, служил в качестве корреспондента немецкой газеты «Frankfurter Zeitung», сотрудничал в «St. Petersburger Zeitung» — главной газете российских немцев; в круг его интересов, наряду с политикой, входили литература, искусство, театр. «Очень скоро Э. Мешинг, в совершенстве владевший немецким, русским,

---

[11] РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 65—66, 73—73 об.

[12] *Гуревич Любовь.* Символизм 90-х гг. и журнал «Северный Вестник» // Там же. Л. 19. Константин Льдов (наст. имя: Витольд-Константин Николаевич Розенблюм; 1862—1937) — поэт, прозаик, переводчик.

[13] Из писем Л. Гуревич следует, что Э. Мешинг имел медицинскую практику (по-видимому, он ко всему прочему изучал также медицину).

английским, французским и другими европейскими языками, стал заметной фигурой среди петербургских корреспондентов зарубежных газет. Он наладил широкие связи не только с близкими ему по духу русскими либералами, но имел много знакомых и в высших чиновничьих кругах Российской империи. Это открывало Э. Мешингу двери в кабинеты министров и сановников высокого ранга. Его интервью с графом С. Ю. Витте, с П. А. Столыпиным и другими видными российскими государственными деятелями, опубликованные в „Frankfurter Zeitung", перепечатывались всей мировой прессой, привлекали самое пристальное внимание широких кругов читателей и даже оказывали влияние на межгосударственные отношения».[14]

Историю отношений Л. Гуревич и Э. Мешинга можно воссоздать по содержанию имеющихся в нашем распоряжении писем (всего — около четырехсот). Их заочное знакомство состоялось в самом начале 1898 года. После прочтения романа «Плоскогорье» Э. Мешинг отправил автору письмо с просьбой выслать ему фотографический портрет. Завязалась переписка, которая вылилась в эпистолярный, а затем и в самый натуральный роман наяву: последовали встречи, совместное пребывание за границей (в Наугейме), тайные свидания, рождение дочери (ее появление на свет поначалу приходилось скрывать, первые месяцы девочка находилась в приюте). В короткое время Э. Мешинг стал для Л. Гуревич самым близким человеком, которому она всецело доверилась.

В то же время их совместная жизнь представлялась ей маловероятной, летом 1900 года она писала ему о своих сомнениях: «Вы знаете, что я не могу, не в состоянии представить себе наших отношений иначе, как временными, хотя по природе своей души и сердца, по складу своих понятий глубоко верю в исключительно-долгие, исключительно прекрасные, неизменные привязанности, и сама, наверное, способна к ним. Но в Ваших отношениях ко мне есть какой-то дефект, какой-то минус, которому отвечает в моей душе тихая сосущая скорбь, излишняя сдержанность во многих отношениях, какая-то незаконченность в откровенности, а иногда, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩ даже довольно часто, стремление уехать».[15]

Этот неопределенный «минус», как следует из целого ряда писем, состоял из небольших, весьма конкретных «минусов»,[16] но самый ощутимый из них — равнодушие и безучастность Э. Мешинга к их дочери. В 1901 году он женился на другой женщине, начались размолвки, полоса взаимных претензий, закончившаяся разрывом, однако роман в письмах не прекращался. В общей сложности их переписка, насыщенная чрезвычайно яркими отчетами и воспоминаниями Л. Гуревич о событиях петербургской культурной жизни, продолжалась одиннадцать лет и только к 1909 году постепенно угасла (письма более позднего времени, возможно, не сохранились).[17]

Начало же их знакомства совпало с периодом «агонии», в которую медленно погружалась Л. Гуревич в предчувствии банкротства и краха своей издательской миссии. Вполне естественно, что темы, связанные с этим травматическим для нее сюжетом, в ее письмах преобладали; 28 августа 1898 года она писала ему: «У меня есть большая потребность говорить с тобою о „Северном Вестнике", каким он был, каким я его так любила, каким я создавала его своею кровью. ⟨...⟩ Ты *на веру* допускаешь, что мне стоило так мучиться, но ты не знаешь. К тому времени, как ты приедешь, я приготовлю тебе все материалы, с которыми хочу

---

[14] Забытые воспоминания Э. Мешинга о Ф. Сологубе / Публ. С. Исакова // Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. С. 233—234.

[15] РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 58.

[16] Например, 31 августа 1898 года Л. Гуревич писала Э. Мешингу: «Иногда меня смущает мысль о такой большой разнице лет — не о том, что ты моложе, а о том, что я старше, — ты понимаешь различие» (Там же. Ед. хр. 56).

[17] Там же. Ед. хр. 55—63.

тебя ознакомить, как с характерными, и которые могут представлять интерес для тебя, потому что ведь ты любишь литературу и интересуешься ею. Я постараюсь выбрать для тебя только то, что действительно стоит прочтения. И я многое расскажу тебе. Если я погибну, — мне хочется, чтобы тебе было ясно, совсем ясно и хорошо известно, из-за чего я столько страдала и из-за чего я погибла, и почему... Я чувствую себя, как человек, осужденный на смертную казнь. Но этот осужденный человек любит тебя, и если ты хочешь назвать это счастьем, это счастье — твое».[18]

В своих, порой почти ежедневных, реляциях Л. Гуревич выступала в роли летописца собственного журнала и хроникера литературной жизни 1890-х годов. Она знакомила Э. Мешинга с русской словесностью — с творчеством Достоевского, Толстого, Лескова и новейших авторов, преимущественно из круга «Северного вестника»; вводила в курс современной журнальной полемики, рассказывала анекдоты из литературного быта, снабжая их характеристиками известных литераторов, подчас весьма едкими (особенно доставалось Н. К. Михайловскому и компании «Русского богатства» — главным оппонентам А. Волынского). В некотором смысле эти письма играли роль путеводителя по русской литературе для неофита, впервые открывавшего страницы классики и современности.

Впоследствии Л. Гуревич опубликовала воспоминания о Толстом и Лескове.[19] Текст очерка о Толстом перекликается с ее корреспонденциями Э. Мешингу, в которых она рассказывала ему о поездке в Ясную Поляну, знакомстве и дружбе с писателем и его семьей. То же, но только в самой незначительной степени, относится и к «портретам» русских Modernen, приведенным в упомянутой статье об истории «Северного вестника», — они восходят все к тому же источнику. Основной же массив характеристик сотрудников, авторов и «врагов» журнала, содержащихся в этих письмах, до настоящего времени остается скрытым.

Прежде всего это касается «портретов» Зинаиды Николаевны Гиппиус (1869—1945) и Николая Максимовича Минского (наст. фам. — Виленкин; 1856—1937). С каждым из них у Л. Гуревич была своя история отношений, эти истории, в свою очередь, переплетались с другими биографическими сюжетами — личными взаимоотношениями всех троих с А. Волынским (названные коллизии отозвались в повести З. Гиппиус «Златоцвет», опубликованной в «Северном вестнике» в 1896 году). Не будет преувеличением сказать, что в психологическом основании «Северного вестника» лежал настоящий «гордиев узел» романтических дружб, который, с одной стороны, определял и скреплял платформу журнала, а с другой — подспудно подтачивал ее.

В архиве Л. Гуревич хранятся письма Н. Минского (всего 15), к ним на отдельном листе приложена пояснительная записка: «Письма Н. М. Виленкина-Минского, с которым мы были близки одно время осенью 1887 г., когда я только начинала свою литер⟨атурную⟩ работу, затем разошлись и видались редко до весны 1895 г., когда Минский, заболев острым туберкулезом, уехал под Монте-Карло и, в виду необходимости срочного отдыха для меня, звал меня туда, как в подходящее климатически место. Вскоре туда приехала и З. А. Венгерова,[20] и мы жили в одном отеле — сначала под Монте-Карло, потом в Ospedaletti[21] (Оспедалетти) — не-

---

[18] Там же. Ед. хр. 56.

[19] Впервые очерк Л. Гуревич «Из воспоминаний о Л. Н. Толстом» был опубликован к восьмидесятилетию писателя: Слово. 1908. 28, 29 авг. № 547, 548; в кн.: *Гуревич Л. Я.* Литература и эстетика. М., 1912. С. 276—294. Очерк «Из воспоминаний о Н. С. Лескове (По поводу его смерти)» также вошел в кн. «Литература и эстетика» (с. 295—301).

[20] Зинаида Афанасьевна Венгерова (1867—1937) — переводчица, критик и историк западноевропейской литературы, сотрудничала с «Северным вестником» (автор статей о П. Верлене, Ж. К. Гюисмансе, У. Блейке: 1896. № 2, 7, 9); в 1925 году вышла замуж за Н. Минского.

[21] РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 153. Л. 6. Государственный архив феодально-крепостнической эпохи (1931), в 1941 году переименован в Центральный государственный архив

большой курортный город в Италии, расположен между Сан Ремо и Бордигьерой (Лигурия) — около 6 недель, пока я не уехала. Тут мы опять подружились, и я просила Минского по возвращении его в Спб. взять на себя обязанности секретаря „Северного Вестника", что и осуществилось поздней весной 1895 г. и продолжалось около года. Летом 1895 мы жили с ним и с З. А. Венгеровой вместе на даче в Павловске. *Л. Гуревич*». Под этой записью — комментарий: «Пачка писем Н. М. Минского ко мне от осени 1887 хранится в архиве ГАФКЭ вместе с другими документами моей молодости», в этой же пачке находится предписание, датированное 1935 годом, о том, что она разрешает вскрыть эти письма не ранее чем через 35 лет.

В действительности, осенью 1887 года Н. Минский переживал бурную влюбленность в Л. Гуревич. Испуганная его натиском и страстным требованием взаимности, она была вынуждена на несколько лет прервать дружбу с ним.[22] Возникший незадолго перед тем «тройственный», или мистический (как называл его Н. Минский), союз, третьим участником которого был А. Волынский, распался.

Значительно более длительные, глубокие и прочные отношения сложились у Л. Гуревич с А. Волынским.[23] В письмах к Э. Мешингу она часто и неизменно «высоким штилем» отзывалась о своем «единственном» «товарище и брате», чем вызвала у адресата совершенно обоснованную ревность. В письме от 2 (14) июля 1898 года она даже укоряла его: «Несколько раз я начинала писать тебе о Волынском, прибавляя, что могла бы написать больше, но ты никогда не откликнулся именно на эти мои слова и теперь, при наших разговорах ничего не спрашивал о нем. Ведь это *предубеждение*. Откуда оно взялось у тебя, живущего вне русской литературной пошлости?»[24]

Дружба Л. Гуревич и А. Волынского в конце 1880-х—1890-е годы вылилась в «белый» роман (это был их общий и вполне рациональный выбор), в результате которого на свет явилось «дитя» — «Северный вестник». Возможно, история Л. Гуревич и А. Волынского — одна из первых в череде известных «белых» романов и «белых» браков (как, например, брак Мережковских) эпохи Moderne, столь продуктивной в моделировании союзов такого рода.

В силу стечения обстоятельств в период своего вхождения в литературный мир З. Гиппиус бессознательно шла по стопам Л. Гуревич, буквально «дыша ей в затылок» и критически оценивая каждый шаг предшественницы («Я очутилась в положении человека, едущего сзади, и потому видящего, что у переднего экипажа упала чека и колесо шатается»).[25]

Поразительным представляется, например, тот факт, что Э. Мешинг долгое время принимал письма Л. Гуревич за мистификацию З. Гиппиус, с которой в то время еще не был знаком, но, очевидно, был наслышан о ее бытовом и литературном поведении. Это заблуждение, показавшееся оскорбительным Л. Гуревич, было вызвано исключительно удаленностью в то время ее корреспондента от петербургской литературной жизни, невозможностью лично узнать ее реальных и столь не похожих друг на друга персонажей. «В этой женщине, такой цельной и самоотверженной, — писал А. Волынский о Л. Гуревич, — не хватало, в сущности,

---

древних актов (ЦГАДА). Отдельные фонды из ГАФКЭ были переданы в созданный в 1941 году Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ, ныне — РГАЛИ), в основу которого легли материалы, поступившие из Гослитмузея (1933).

[22] История отношений Л. Гуревич и Н. Минского в деталях прослеживается в ее письмах к нему (всего: 43) этого же времени (см.: ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 214).

[23] Подробнее см. во вступительной статье и комментарии к публикации очерка «Запоздавшая друидесса»: *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 215—217.

[24] РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 55.

[25] *Гиппиус З. Н.* Письмо к Л. Я. Гуревич от 9 августа 1897 года // ИРЛИ. Ф. 89. Ед. хр. 19871.

только двух элементов, чтобы стать настоящей друидессой современности. При литературной талантливости, невероятном трудолюбии и работоспособности, при блестящем умении держать себя на кафедре, Л. Я. Гуревич была обделена эстетикой и поэзией. Все хорошо в ней и достойно не только почтения, но и почитания. Нет только того сияния, которое особенно в женских носителях высоких идей представляет такую заманчивую и всех заражающую своим гипнозом прелесть».[26]

Все недостающие Л. Гуревич качества сочетала в себе, по мнению А. Волынского, «сильфида» или, в его терминах, «амуретка» З. Гиппиус.[27] Со всей полнотой так называемый «амуреточный» характер раскрылся в ее многочисленных «метафизических» романах, героями которых в том числе, по иронии судьбы, были Н. Минский и А. Волынский. В архиве Н. Минского хранятся письма З. Гиппиус (1892—1912; всего — 288),[28] подавляющая часть которых была написана в разгар их романа 1893—1895 годов; отголоски «conte d'amour» можно найти на страницах писем З. Гиппиус к З. Венгеровой[29] за 1894—1901 годы, а также в ее интимном дневнике.[30]

После разрыва с Н. Минским последовал новый роман, опять же «метафизический», длившийся чуть более двух лет и материализовавшийся в письмах к А. Волынскому (за 1891—1897 годы их — 98).[31] Некоторые любовные послания пронизаны нескрываемой ревностью к «сопернице», например: «Я вас безумно ревную к Любе, я хочу быть для вас всем»,[32] «Вы думаете, я забыла о Любе? Вы думаете, я смирилась и взяла „хлеб"?»;[33] «Есть человек, которого душу вы больше любите, чем мою, которому вы ближе. Это Люба — вы знаете. И это разделение — причем не мне дана лучшая часть — я должна терпеть безмолвно и безропотно, потому что оно, вероятно, естественно и справедливо, — и потому еще — что я с ней не хотела бы поменяться местами ⟨...⟩ Прибавьте, что это ваше положение между нами, — врагами из-за вас, — безвыходное — и что каждое ваше движение в ту сторону, — поворачивает нож, который вложен судьбой в мое сердце».[34]

В свете всех этих романтических хитросплетений стихотворение З. Гиппиус «Любовь — одна», с посвящением: «Акиму Львовичу Флексеру-Волынскому», отосланное ему 25 октября 1896 года[35] (сразу же после дня рождения Л. Гуревич: 20 октября по ст. стилю ей исполнилось тридцать лет), неожиданно приобретает «теневой» подтекст.

Параллелизм жизненных ситуаций не способствовал сближению «героинь», столь различных во всем (в первую очередь, масштабом литературного таланта), а, напротив, усиливал взаимную антипатию. Этим обстоятельством, вероятно, вызваны преувеличенно резкие и подозрительные высказывания Л. Гуревич по адресу З. Гиппиус: «...она ненавидит меня всеми силами души, как еще никогда никто меня не ненавидел, и причинила мне столько истинных страданий и горя всем видом, не исключая даже катастроф с журналом в этом году» (13 апреля 1898); «Она возненавидела журнал, который я издаю, но продолжала в нем печататься, поно-

---

[26] *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 253.

[27] См. мемуарно-критический очерк А. Волынского «Сильфида» из цикла «Русские женщины», посвященный З. Гиппиус: Там же. С. 260—264.

[28] ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. Ед. хр. 205.

[29] Там же. Оп. 2. Ед. хр. 542. См.: *Багно В. Е.* «Красный» цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой // Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 68—74.

[30] *Гиппиус З.* Contes d'amour // Гиппиус З. Дневники: В 2 кн. / Вступ. статья и сост. А. Н. Николюкина. М., 1999. Кн. 1. С. 38—42, 45—46, 54—55.

[31] Письма З. Н. Гиппиус к А. Л. Волынскому / Публ. А. Л. Евстигнеевой и Н. К. Пушкаревой // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 12. С. 274—341.

[32] Там же. С. 306.

[33] Там же. С. 301.

[34] Там же. С. 302.

[35] Там же. С. 327.

сила его всюду истинно позорными словами и давала выдуманные объяснения тому, *почему* она печатается именно в нем» (25 апреля 1898). «Свой журнал», о котором Мережковские мечтали с конца 1890-х годов, после выхода из «Северного вестника» в скором времени у них появился («Новый путь», 1902—1903), и З. Гиппиус фактически встала во главе его.[36]

Противостояние Л. Гуревич и З. Гиппиус в петербургской литературной среде было на виду и вызывало пересуды, доходившие и до Риги. Например, 14 сентября 1898 года Л. Гуревич писала Э. Мешингу: «Еще я хотела тебе сказать о слышанной тобою фразе „она живет с евреем". ⟨...⟩ в ту весну А. Л. был за границей с М⟨ережковски⟩ми, а у меня день и ночь сидел Льдов, и мне не раз передавали такую сплетню: что после безнадежной любви к В. и в виду того, что он „бежал с Гиппиус" (так тогда многие говорили, даже в газетах было, что В. — «бежал» из Спб. с дамой), я par dépit сошлась с Л⟨ьдовым⟩. Во всем этом не было *никакой* правды, — у меня сохраняются документальные доказательства того, что во всем этом не было ничего, кроме лжи, — в сплетне относительно В. и Г⟨иппиус⟩, как и в том, что говорилось о моем dépit. У меня сохраняются письма и одна незабвенная телеграмма из Италии. Никогда никто не поверил бы, — из тех, кот⟨орые⟩ представляли меня в столь жалкой роли, а В. столь черствым по отношению ко мне, что у меня есть такие документы. ⟨...⟩ Еще сегодня он сказал мне по поводу неизменной дружбы со мною: „я монотеист", — и я знаю, что это правда, хотя при всей глубине нашей интеллектуальной дружбы, нашего единомыслия и — решаюсь сказать — нашего умственного взаимодействия, и он, и я постоянно оставались одинокими».[37]

Восхищаясь умом и оригинальным поэтическим даром З. Гиппиус, Л. Гуревич по существу не принимала ее как личность — за культивирование индивидуализма и демонизма, так же как не принимала Ф. Сологуба и тех немногих избранных, кого печатала в журнале, полуснисходительно называя — Modernen.

В то же время она понимала, что эти «больные декаденты» создали эпоху «Северного вестника», что именно они своим творчеством впрыснули свежую кровь в его бескровную плоть, дали «язык» человеку fin de siècle. Сама Л. Гуревич свободно владела «их» языком, прибегая для передачи собственных чувств и мыслей к поэтическим образам З. Гиппиус, Н. Минского и Ф. Сологуба, которые, по ее мнению, наиболее емко и точно выражали порывы и настроения современного сознания.

Например, в письме к Э. Мешингу от 6/7 февраля 1899 года — чрезвычайно важном с точки зрения динамики их отношений, она обращается к «Песне» З. Гиппиус, проецируя центральную мысль стихотворения («Мне нужно то, чего нет на свете...») на свои размышления о любви: «*Некого* любить — не потому, что нет людей, достойных этой любви, а потому, что те, кто ее достоин, не нуждаются в ней, не хотят ее в ее полноте, ибо сами ставят преграды между собою и мною ⟨...⟩. ...есть для меня теперь что-то бессильное, неподвижное в этих формулах Гиппиус, истинно-несчастной Гиппиус. Нет идеального, но есть путь к нему, нет прекрасно-законченного, но есть развитие, нет полного взаимного понимания людей и готовой близости, но зато в некоторых людях есть не только потребность в ней, не только стремление к ней, но готовность создать ее ⟨...⟩ Стоит только сказать, что нет того на свете, что нужно душе и *что нет путей* к нему, чтобы многие стороны душевной деятельности замерли постепенно, чтобы ослабли многие струны в живой полнозвучной душе».[38]

[36] Подробнее о роли Мережковских в руководстве журналом см. в их переписке с издателем «Нового пути» Петром Петровичем Перцовым: Письма Д. С. Мережковского к П. П. Перцову / Вступ. заметка, публ. и прим. М. Ю. Кореневой // Русская литература. 1991. № 2. С. 156—181; № 3. С. 132—159. Письма З. Н. Гиппиус к П. П. Перцову / Вступ. заметка, подгот. текста и прим. М. М. Павловой // Русская литература. 1991. № 4. С. 124—159; 1992. № 1. С. 134—157.

[37] РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 56.

[38] Там же. Ед. хр. 57.

Несмотря на все отчаянные попытки спасти журнал, Л. Гуревич не смогла найти денег, чтобы расплатиться с долгами, в том числе перед подписчиками, и продолжить издание. «Северный вестник» прекратил свое существование на последнем, сдвоенном из-за безденежья, номере за 1898 год — № 11—12. Причины катастрофы, а именно так Л. Гуревич оценивала закрытие журнала, были многообразны и не сводились исключительно к финансовой стороне дела или интригам, в которых она болезненно подозревала многих, в первую очередь З. Гиппиус. «„Северный Вестник" должен был остановиться. Лично я считал его миссию вполне исполненной. „Русские критики" были напечатаны. „Леонардо да Винчи" тоже. Позиция новой мысли по отношению к задачам литературы и к старым кумирам определена со всею ясностью», — писал А. Волынский.[39]

«Портреты» З. Гиппиус и Н. Минского представляют собой лишь небольшие фрагменты воспоминаний и характеристик Л. Гуревич, содержащихся в ее посланиях к Э. Мешингу. Извлечения из этих писем могли бы составить в будущем целый цикл «портретов» современников, среди которых первостепенное место должны занять литературные характеристики А. Волынского, Ф. Сологуба, К. Льдова, К. Фофанова, а также воспоминания о А. А. Давыдовой, Н. К. Михайловском, Г. И. Успенском, А. М. Евреиновой и многих др.

Фрагменты из писем Л. Гуревич к Э. Мешингу публикуются по оригиналам: РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 55—57. Орфография и пунктуация приведены к современной грамматической норме. Письма З. Гиппиус к Л. Гуревич 1891—1897 годов, помещенные в приложении, публикуются по автографам: ИРЛИ. Ф. 89. Ед. хр. 19871.

Приносим благодарность С. В. Сапожкову за предоставленные сведения о Н. М. Минском.

[39] *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 252.

ИЗ ПИСЕМ ЛЮБОВИ ГУРЕВИЧ К ЭДГАРУ МЕШИНГУ (1898—1899)

23 марта 1898 ⟨года⟩

⟨...⟩ Я начала говорить о Вас, и о себе тоже, как о современных людях. Но современность создала — для искусства — особое понятие: Moderne. Я люблю и не люблю этого «Moderne». Люблю анархическую природу этого течения — его недовольство застывшими формами, дерзкие капризы новизны, утонченную, повышенную чувствительность, разнообразие ощущений, особенные экстазы... Но некоторые стороны мне противны в этой «школе» или, вернее, в ее представителях — я знаю ведь всех русских Modernen, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ «Северный Вестник» был их прибежищем, другие русские журналы их боятся, как чумы, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ публика их не любит. Сологуб, напр⟨имер⟩, в некотором роде мое детище.[1] Европейских Modernen я знаю в их произведениях — в литературе и отчасти живописи. И вот что мне в них противно (я постараюсь выразить свою мысль яснее, но это трудно, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ я еще не выражала ее в словах и нигде не встречала ее в готовых выражениях). В большинстве случаев это натуры лимфатические — Вы сами говорите это о женщинах из типа Modernen, — а потому естественный круг их ощущений и восприятий невелик, и ощущения их сами по себе лишены остроты и жгучести. Потому, в погоне за ощущениями, они почти искусственно раздразнивают и растравляют все свои инстинкты, даже атавистические, и становятся ка-

кими-то... всеядными, как бывают всеядные животные, не брезгующие в пище всякой скверностью, даже помоями. Они не брезгливы, — лишь бы было ощущение. Это показывает скудость натуры, потому что настоящая богатая натура не нуждается в том, чтобы искусственно и поверхностно расширять круг своих ощущений: она стремится углублять их, глубже роет собственную душу, инстинктивно ищет бурь, столкновений, страданий, потому что для настоящего современного человека все виды борьбы и страданий разлагаются в душе тоже на ряд ощущений, острых, жгучих, на целую гамму тончайших ощущений, столь же новых, как для лимфатических «всеядных» — их поверхностные ощущения, вызываемые искусственными реактивами. «Всеядность» ведет к растлению вкуса, портит «породу» человеческую. Вы понимаете: я говорю не против того, чтобы люди обнажили душу свою для всего возможного на земле разнообразия ощущений, а против того, чтобы за неумением и бессилием воспринять все, что возможно, они растравляли все атавистические инстинкты. Они раскапывают кладбища своей души и вытаскивают разложившихся мертвецов[2] вместо того, чтобы давать пищу семенам *новых*, действительно новых на земле, еще не испытанных людьми ощущений и чувств. Они как будто не вполне уверены в том, что в нас действительно нарастает ⟨?⟩ нечто новое, природа которого тонка и благородна, не терпит грубости, гнушается гнилой пищи. Всеядность — это нечто вульгарное, и я нахожу, что во многих Modernen есть нечто истинно вульгарное в эстетическом и нравственном отношении. Всеядные не понимают, что такое гордость, что такое — чистота формы, породы. Они разбивают старые формы — в них тесно, нам в них действительно тесно, — но они не ищут новой формы, они довольствуются отчасти старыми формами, отчасти — бесформенностью, какими-то случайными оболочками, и потому произведения их часто бывают с внешней стороны уродливы, как настоящие недоноски. Они готовы принять за новую форму — все, что не похоже на старую форму, и довольны, если детище их являются на свет бесполыми, без волос и ногтей, или если им удается создать существо с шестью пальцами вместо пяти. Они ищут острых ощущений, но ощущения бывают острыми, жгучими только тогда, когда они рождаются в глубине нашей души, в еще не отвердевшем слое ее, скрытом от грубых житейских воздействий. Но по своей лимфатической натуре они не идут навстречу тому, что потрясает душу до глубины, через все ее внешние покровы, и потому они заменяют в себе ощущения новой природы — старою, тоже атавистическою душевною злостью — думая в ней проявить остроту. Но для меня — в злобе всегда есть что-то тупое, слепое. Я люблю только «умственную злость», которая есть синоним острого зрения и острого суждения о вещах и людях и которая не имеет ничего общего с тупою злобою сердца. То действительно новое, что в нас нарастает, боится тупой грубости. Вот почему я люблю и не люблю Moderne.[3] ⟨...⟩

13 апр⟨еля⟩ 1898 ⟨года⟩

⟨...⟩ Вы отметили стихотворение З. Гиппиус — «Молитва»,[4] заметив при этом: «может быть, Вы не читали этого стихотворения». Я засмеялась: что же я делаю в журнале и зачем издаю его, если не читаю и не знаю, как свои пять пальцев, все, что в нем напечатано! Если бы Вы отметили стихотворение, напечатанное в журнале 7 лет тому назад, то я бы его знала и помнила. Или Вы думаете, что я, в самом деле, только «издательница» журнала, как это рассказывают в Спб. разные «доброжелатели». Но дело не в этом. Я пришлю Вам еще несколько стихотворений и рассказов Гиппиус.[5] Они Вам, наверное, понравятся. Это молодая женщина, хорошенькая, воздушная, интересная и, несомненно, талантливая, даже очень талантливая в некоторых вещах. Я могла бы рассказать о ней много интересного, но не считаю себя в праве говорить о ней, потому что она ненавидит меня всеми силами души, как еще никогда никто меня не ненавидел, и причинила мне столько истин-

ных страданий и горя всем видом, не исключая даже катастроф с журналом в этом году,[6] что я боюсь не быть беспристрастной, сказать лишние слова. ⟨12 строк вымарано чернилами.⟩ Ее талант будет говорить Вам сам за себя, а потому я только пошлю Вам ее вещи, не распространяясь о них. Если бы я не считала ее талантливой, я бы не печатала ее «наперекор стихиям». ⟨...⟩

Апреля 24 дня 1898 года[7]

⟨приписка слева вверху страницы⟩

Вы никогда, ни по какому случаю, никому не расскажете того, что я пишу Вам, называя даже имена? Я прошу Вас об этом.

Эдгар Иванович, когда я Вам вчера писала, я еще не успела разобрать некоторых фраз Вашего письма и, между прочим, то место, где Вы говорите о моей «Feindin»[8] — m-me Гиппиус. Вы обратили внимание на то, что я пишу о ней — «неспокойно». Вы замечаете: «Es ist so eigentümlich, wie sie von ihr reden» ⟨?⟩[9] Вы хотите, чтобы я *еще* писала о ней. Я не знаю, *что* именно почудилось Вам в моем тоне при разговоре о ней? Но я Вам скажу правду. Я люблю ее талант (хотя признаю в ее вещах очень неприятные моему вкусу недостатки) и в то же самое время возмущена до глубины моей души, в самых корнях моей души, ее жизненным поведением. Я не скрыла от Вас и того, что в моем отношении к ней есть чисто личные элементы: она так много сделала действительного, реального, чтобы погубить мой журнал в этом году и при том — такими средствами, которые повсюду, везде привели бы меня в крайнюю степень негодования. ⟨Далее 9 строк вымараны и к ним дана сноска: «*Я вычеркнула то, что выражено неудачно, в сбивчивых и неясных словах — я волновалась, когда писала. Это исключение нескольких строк ничего по существу не меняет».⟩ О, эти люди довели меня до невероятного негодования — ложью, ложью, Эдгар Иванович, скверною ложью с житейскими целями, ложью, которая вопиет с неба, ложью, которая была *убийственна* для журнала, исходя от его постоянных сотрудников. Еще раньше я разошлась с Соллогубом[10] ⟨так!⟩ тоже из-за лжи, из-за грубой лести, позорной лести в глаза с грубым и лживым поношением за глаза — чему я была свидетельницей! И еще другие... Modernen! Талантливые люди, люди, во многих своих настроениях страшно близкие мне. Ни об одном из них я не могу говорить равнодушно, спокойно. Не думайте, что я оттого произношу имя Гиппиус, бледнея, что она у меня *кого-нибудь* отняла[11] (мне почудилось в Ваших словах это предположение), никого она у меня не отняла. Но, правда, что я не могу слышать ее имени спокойно. Она была мне в некоторых отношениях ближе и милее, чем другие. Я считаю ее тоньше, оригинальнее Соллогуба, бесконечно значительнее Мережковского, Бальмонта и других современников моих. И однако, когда этим летом она прислала мне сказать, что желает возобновить со мною *личные* отношения, я отказалась, должна была отказаться, и на ее настояние — даже ничего не ответила,[12] п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ я не знаю, как говорить с людьми, которые не только возводят ложь в «демонический» принцип, но борются с «врагами» посредством анонимных писем, происхождение которых можно, при известной прозорливости, легко проследить и обличить. И что думать о «молодых талантах», которые печатают дословно-переводные вещи, выдавая их за оригинальные! И эта позорная трусость, когда их обличают!.. О, каких уродливых, отвратительных кошмаров я навидалась. Если рассказать одну десятую того, чему я имею в руках документальные доказательства, — то и это покажется небылицей, вымышленной в пылу личного раздражения. Я не стану Вам рассказывать фактов — Вы не поверите мне. Вы еще недостаточно знаете меня, чтобы принимать всякий мой рассказ как полную правду. Да и к чему! То, что я Вам пишу, я пишу только потому, что Вы далеко от СПб. и, говоря Вам *зло* обо всех этих людях, я не могу принести им никакого прак-

тического неудобства. В России, в СПб. я не могу этого делать, и не хочу. Россия в умственном и эстетическом отношении не доросла и до этих людей — она их ненавидит — тупо и наивно. Я не хочу давать орудия в руки русским людям против этих моих сверстников и сотоварищей. Я защищаю то, что в них есть тонкого, умного, и *молчу* о том, что в них низко. ⟨...⟩

Вы думаете, что в моих похвалах стихам Гиппиус есть какая-нибудь фальшь? Я вспыхнула от радости, что Вы похвалили ее стихотворение, оценив Ваш *вкус*, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ целые годы я спорила об этом с десятками людей, с родными и знакомыми. Я ей «рекламу» делаю! Еще бы. А когда печатаешь «декадентское» произведение начинающего автора в журнале, и в некотором роде *заставляешь* публику читать их, в надежде, что один на сотню из публики его оценит, это разве — не «реклама»! И вот, когда *эти* начинают Вас губить, губить дело, за которое все отдал, — Бог весть ради чего, тогда что делать? Слушаешь и молчишь, бледнея, отлично видя по глазам слушающего, что в эту минуту он уже окончательно поверил клевете. Кто хочет быть правым в глазах других, должен действовать *открыто*. Или, если молчишь, так не бледней. Но вот на это меня не хватает: эту сдавленную ненависть, это режущее негодование, смешанное с какой-то неискоренимою любовью, — нет сил скрыть окончательно. Если бы не любить их, не любить за то, что поется в их душе скорбного и неудовлетворенного, по естественному человеческому контрасту с их несчастными пороками, если бы просто ненавидеть, просто презирать — о, насколько бы легче... В нескольких сдержанных строках *письма* Вы почувствовали что-то неладное (eigentümlich).[13] А если бы Вы говорили со мною, если бы Вы были здесь, и слышали бы все, что шумит кругом со слов *этих* людей, и я хвалила бы Вам стихи Гиппиус, а Вы видели бы, что я бледна и что зрачки суживаются и глаза меняют цвет (на это обращали мое внимание по такому именно случаю!), тогда что подумали бы Вы обо мне и о моей психологии? Зависть? Ревность? О, как многие это делают и не скрывают. ⟨...⟩

Апреля 25 дня 1898 года[14]

⟨...⟩ Вы просите меня написать Вам о Гиппиус. О ней можно было бы написать *очень много* и очень интересного, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ она действительно оригиналка во многом. Внешнее, неважное, это то — что «Гиппиус» — псевдоним,[15] она — m-me Мережковская. Ей приблизительно лет 30—31. О ее поэтической наружности я уже упоминала. Она очень болезненна, чахоточна и истерична. Союз ее с мужем — очень оригинальный договор.[16] Муж ее — совершенно скверный, мелкий в нравственном отношении человек, безумный в полном смысле этого слова и способный на грубо-практические подлости. Он до известной степени талантлив, но талант его не оригинальный — это сплошное подражание, а иногда — нечто, еще худшее. [И нестерпимо видеть, что и она, несравненно выше его стоящая по тонкости организации, по таланту, делает иногда такие вещи. ⟨Далее 3 строки вымараны.⟩] Они оба исповедуют исковерканный культ Ницше, которого знают из вторых рук.[17] Они проповедуют красоту зла и всяческого служения своему «я». «Любить себя, как Бога»[18] — нет, это действительно может иметь очень широкий и глубокий смысл, но комментарий самого автора очень прост: все и всех презирать, кроме личности своей. Мне кажется это фальшивым уже потому, что человеческая душа не способна на это. Та душа, которая исторгает из себя этот божественный вопль: «Я хочу того, чего нет на свете»,[19] сама, своими лучшими, непосредственными силами отрицает возможность столь грубого фетишизма. Все существующее на земле, на свете, всякое воплощение Бога — томится своим несовершенством, своими случайными уродствами и рвется за пределы своего органического «я». Самообожание — это слепота, это страсти *ветхого* человека, а не нового... Лу Андреас Саломэ[20] (знаете Вы эту немецкую писательницу?), близкий друг Ницше, рассказы-

вала мне о нем, что в первых припадках помешательства ему представлялось, что явился откуда-то новый дивный Ueber-Mensch[21] и вступил в борьбу со «сверхчеловеком» его, Ницше, и оказался лучше, могущественнее, прекраснее, чем *его* сверхчеловек... Какой чудесный бред! Вы понимаете связь моих мыслей? То, что я хочу сказать?

Вы спрашиваете (если я верно прочла написанное), какой у нее голос. Я ее давно не видела, но голос у нее настолько особенный, что звучит у меня в ушах, как будто я его слышу. Он высокий, несколько капризный, нервный, иногда несколько крикливый. Странно, что она совершенно не любит музыки. Она очень близорука (у нее прищуренные голубые глаза), больше всех других чувств у нее развито обоняние. Вы спрашиваете еще (тоже, если я верно прочла написанное) — как она *любит*? Она, по-видимому, способна «любить» только тех, кто ее *не* любит. Ее борьба с равнодушием к ней — поразительна. И любовь ее очень странная, страсти ее — в нервах, а не в крови. Больше всего на свете она любит себя: это культ, которого она не скрывает, культ иногда жестокий и не имеющий никаких пределов, ни в чем. Я знаю о ней так много, что даже странно... Я не все имею права сообщать. В моей душе — огромное бремя чужих тайн, не знаю, почему они всегда ко мне стекаются, и в такой ничем не прикрытой форме. Я считаю себя вправе говорить только о том, что знаю посредством собственных *глаз* и что знают *очень многие*. И я считаю себя вправе говорить о ней довольно много — именно сегодня, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ вчера у меня прорвалась ненависть, и в душе осталась любовь. Сегодня перед моими глазами не стоят те факты, которые мучили мое воображение своим ужасающим уродством. Я их не вижу глазами сегодня, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ в душе звучат и звучат чудесные строки «Песни»...[22] Какое счастье — любить, и какая мука — ненавидеть. Те, которые подвержены ненависти, всего легче приучаются любить смерть, стремиться к ней, как к успокоению от нестерпимого страдания. Ненавидеть и любить вместе — это боль настоящей агонии, палящая боль во всем существе, до кончиков пальцев...

Вы говорите, что это странно и нехорошо — то, что мы с Гиппиус «враги», а не друзья. Это не странно, если знать всю историю наших отношений и все личные особенности характеров. Во всяком случае, я должна сказать, что Гиппиус единственная женщина из всех мне известных, которую я хотела и теперь хотела бы, даже при всем, что я знаю о ней дурного, иметь своим другом. ⟨Далее 3 строки вымараны.⟩ Давно, еще до «Северн⟨ого⟩ Вестника», так сказать, — мы несколько раз виделись с ней, и у нас были разговоры, которые она до сих пор вспоминает. Что-то от них осталось в каждой из нас. Потом она прервала со мной сношения. Она вообще говорит, что терпеть не может женщин и выносит только тех, которые делаются ее «рабынями» (такие есть). Я никогда не была к этому способна, по отношению к кому бы то ни было. Если бы, какая бы то ни было, слепая страсть стала меня превращать в рабыню, я бы застрелилась. Но я не боюсь близости властолюбивых людей. Поэтому мне всегда было жаль, что Гиппиус порвала со мною отношения и стала говорить обо мне разные уничижительные слова. Вещи свои она давала в журнал через знакомых. Вспоминаются мне некоторые случайные встречи с нею. Она со мною «кокетничала». За три последние года, в течение которых мы не видались по разным обстоятельствам, о которых говорить я не стану, она стала меня все более ненавидеть. Как я это знаю? Это безразлично, но я имела в руках документальные доказательства этому. И мне это было крайне болезненно. Я знаю, что для нее было бы высшим счастьем, если бы я умерла. Если бы она меня убила — каким угодно способом, я бы поняла это, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ это *серьезно* и *человечно*. За то, что она желала мне смерти, я не способна была осудить или возненавидеть ее. Но на это она не пошла. Она пошла не по трагическому пути, а по пути комедии. Ее поступки, все ее поведение по отношению к людям не раз возмущали не только нравственное, но и эстетическое мое чувство, отталкивали меня

своей... все равно, не в словах дело. По отношению ко мне ее поведение было особенно изобретательным. Она возненавидела журнал, который я издаю, но продолжала в нем печататься, поносила его всюду истинно позорными словами и давала выдуманные объяснения тому, *почему* она печатается именно в нем.[23] А с середины прошлого года началось что-то невообразимое, невообразимое, Эдгар Иванович, — и не по отношению ко мне одной... Если бы я рассказала Вам факты, — они очень интересны, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ показывают, до каких пределов доходили люди, — Вы бы поняли, что я могла только возненавидеть ее, и именно так, как писала вчера, не переставая любить ту душу, в которой пропелась «Песня». Ничего нет странного в этих ее контрастах. Человек — лучше, чем он есть. Это не парадокс. В человеке живет рядом зверь и сверхчеловек. И я никогда не умела только ненавидеть, не любя. Это — «антиномии» человеческой души... ⟨Далее 3,5 строки вымараны.⟩ Я старалась сохранить порядочность в своей разгоравшейся ненависти к ней и знала только одно средство: не противиться, молчать. ⟨...⟩

Я не ответила еще на один Ваш вопрос. Где живет Гиппиус? Она уехала в феврале в Италию вместе с мужем, на год.[24] Я не знаю, в каком они теперь городе. Они не оставили адреса. Вы не подумаете, что я скрыла бы от Вас ее адрес? Это было бы пошлостью. Вы не подумаете, что я пишу о ней дурные вещи, потому что... Вы уже *немножко* подумали это! Мож⟨ет⟩ б⟨ыть⟩, не совсем, но в Вашем прошлом и настоящем письме есть это сомнение. Вы точно стараетесь убедить меня в том, что она, сама по себе, не может вызвать моей ненависти, что она не такова, какою я ее себе представляю. Вы допускаете, что какие-то «*особенные*» чувства меня ослепляют. И Вы хотели бы, чтобы в этом отношении я была иною, не такою, какою я для Вас проявилась в своих письмах. Скажите, правда, ведь так? Ответьте мне на этот вопрос. Будьте искренни. Не бойтесь меня оскорбить. Сделайте усилие над собою и скажите полную правду. Все равно, я уже сказала про себя, в душе: Et tu quoque, Brute![25]

Я хотела бы написать Вам о Минском, о Соллогубе, о некоторых других. Русские Modernen — никак не ниже, не менее интересны, чем французские и немецкие. Я хотела бы многое записать из того, что я о них знаю, думаю — все это нельзя писать для печати. К тому же, мой «агитаторский» дух всегда толкает меня говорить о том хорошем и интересном, чего не знают другие. Русская литература — это, мож⟨ет⟩ б⟨ыть⟩, единственное, что я действительно знаю, как следует. Я постепенно, в свободные часы, которых у меня теперь, увы! сравнительно так много, я напишу заметки о разных русских поэтах — краткие, не претендующие быть критическими, а совсем беглые и вольные, и перешлю их Вам. ⟨...⟩

Verte

P. S. Я перечла письмо, чтобы пометить страницы. И меня болезненно поразило то, что я говорю о Гиппиус дурные вещи, называя их дурными словами... Ах, я не хотела! Лучше бы молчать, совсем молчать, оставить без объяснения Ваше недоумение. Я не могла не говорить о ней тогда, в первый раз. Мне хотелось, чтобы Вы знали ее лучшие вещи, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ их надо знать. Потом, Вы задели мою рану, заговорив о ней в ответном письме и находя мое отношение к ней «странным». ⟨Далее 3,5 строки вымараны.⟩ И вот, я написала много, много... и дурные слова, которыми хотела выразить то, что жжет мой мозг. Есть такое ощущение в душе, когда говоришь о дурном, называя его дурными словами, то словно сам слишком близко соприкасаешься с этим дурным, точно пачкаешься. И потом — эти дурные слова *о ней* меня оскорбляют в моих лучших чувствах. Мне хотелось бы быть страшно осторожной. Я знаю, что ее литературная деятельность бесконечно значительнее моей, что она *сказала*, а я — ничего не сказала. Я это знаю твердо. Но кто поверит, что я особенно *люблю* ее именно за это, если и Вы не поверили. ⟨...⟩

11 мая 1898 ⟨года⟩

⟨...⟩ О русских писателях (современных) я Вам буду от времени до времени посылать заметки. Я написала Вам несколько страниц о поэте Минском, наиболее значительном в умственном отношении из всех них. Но, прежде чем прислать, нужно еще добродетельно (а добродетель, увы! не вознаграждается на сем свете) — добродетельно переписать в виде иллюстраций два-три стихотворения, наиболее характерные для него. Минский! Он сыграл большую роль в моей жизни: это он научил меня курить! Это с ним мы играли в рулетку! (Впрочем, дело кончилось благополучно: как только я стала проигрывать, я утащила Минского и себя за итальянскую границу, каковая нравственная доблесть объясняется по преимуществу тем, что у нас не было больше денег.) За то, что он научил меня курить (дело пошло в галоп после первой папиросы и теперь я курю... стыдно сказать, сколько!), я велела ему написать мою характеристику в стихах. Но это такая плохая характеристика, что ее я Вам не пошлю. Впрочем, он никогда не понимал меня, как следует... Можно сказать, — «*самое*» личное предисловие к столь же личной характеристике его небезынтересной персоны и его литературной деятельности! Знаете, я скоро стану совершенно невыносима самой себе, если буду столько писать о себе. Я занималась много собою до 21 года, потом — поумнела, а теперь — под Вашим дурным влиянием — опять поглупела!

От Минского у меня, по разным обстоятельствам, ближайшая умственная ассоциация к Гиппиус. Как Вам не стыдно: я Вас просила искренно ответить мне на один вопрос, по поводу моих первых замечаний о ней, а Вы молчите. Это значит, что Вы — действительно — *Брут*... ⟨...⟩

21 мая 1898 ⟨года⟩

⟨...⟩ Вы пишете, что долго считали Гиппиус за одно лицо со мною. Это меня поразило. Неужели Вы считаете меня способною на такую пошлую мистификацию? Или Вы считаете меня истеричкой, способной лгать самым фантастическим образом? Эдгар Иванович, я не способна никого *так* мистифицировать. Мне было бы это *противно*. Во всех моих письмах к Вам нет ни одного слова неправды, выдумки. И я совсем не истеричка — Вам мог бы засвидетельствовать это любой доктор, знающий меня. Ничто не было мне так мучительно-гадко в Гиппиус, как ее ужасающая, истерическая лживость и склонность к мистификациям. И какая это была бы низость — мистифицировать *Вас*, столь мало знающего меня, не имеющего возможности издали проверить моих слов. Прошу Вас, если Вы меня уважаете, если Вы меня понимаете, — думайте и говорите обо мне что угодно, но не допускайте относительно меня того, что в моих собственных глазах являлось бы *позорным*. Подумайте, как мне это больно: я Вам написала относительно Гиппиус наболевшую правду моей души, а Вы всё сочли мистификацией. Мне тяжело, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ издали я ничем не могу *удостоверить* перед Вами своей правдивости. И мне тяжело дальше писать Вам о себе, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ Вы все можете счесть мистификацией при этих условиях. Поймите, что Вы *обидели меня*, что Вы оцарапали самую душу мою этим странным допущением и что мне нужно сделать усилие над собою, чтобы, принимая во внимание оригинальные условия нашей дружбы, не оскорбиться глубже, не замкнуться в ответ на Ваше сообщение. Ведь целый ряд моих серьезнейших писем о Гиппиус Вы сочли мистификацией. ⟨...⟩

Б. д. ⟨май 1898 года⟩[26]

Г⟨-н⟩ Минский

Я познакомилась с Минским в 1887 г. Ему было тогда за тридцать, и репутация его, как талантливого поэта была уже очень значительна.[27] Еще в гимназии я переписывала его стихи, запрещенные цензурою и ходившие по рукам в списках:[28] он был известен как поэт-радикал, поэт гражданской и мировой скорби. Я представляла его себе высоким, бледным, грустным... Однажды — мне было тогда 20 лет — я пришла в дом Давыдовой, где организован был кружок для чтений рефератов и где собирался tout Petersbourg — литературный и музыкальный. Я пришла, чтобы сообщить тему своего реферата. Войдя в комнату, я увидела m-me Д⟨авыдову⟩, полулежащую на кушетке, а в ногах у нее маленького господина, наружность которого крайне неприятно поразила меня: узкие, маслянистые черные глаза, приплюснутый нос, малиновые щеки, черные волосы — как у негра, бородка каким-то неопрятным клочком... Он сейчас же стал очень неприятно смотреть на меня в упор. «Минский!» — сказала Д., представляя его мне. Я едва поверила и не решалась смотреть на него. Д. спросила меня, о чем я буду читать. «О Гамлете. У меня есть на него свой взгляд!» — важно заявила я. Минский вдруг рассмеялся: «Вы? О Гамлете? Извините, — сколько Вам лет? 16 исполнилось?..». И он расхохотался, не переставая извиняться. «Во-первых, мне не 16, а уже 20 лет, — ответила я с некоторой досадой, — а во-вторых, — чего ж смеяться?..» — «Извините, я слышал о Вас, но никак не думал, что Вы смотрите таким ребенком...». Я посмотрела на него, подумала, что это — Минский и тоже расхохоталась изо всех сил. Он обиделся и спросил, чего я смеюсь? Я отвечала сквозь смех: «Тому, что Вы — Минский и что Вы — такой! О, вот я не ожидала! Я думала, что Вы — высокий, бледный, а Вы...» И мы хохотали друг над другом.

Через год он пришел ко мне вместе с Ф⟨лексером⟩. Они ходили очень часто, чуть ни ежедневно, и я узнала Минского с совершенно другой стороны. На короткое время он поразил мое воображение своим духовным томлением* ⟨приписка вверху листа: «*Как раз в это время, осенью 1887 г., вышло собрание его стихотворений, в кот⟨ором⟩ мне было очень близко по духу его стихотв⟨орение⟩ „Как сон пройдут дела", новое для меня ⟨?⟩»⟩,[29] своим едким и в своем роде глубоким умом и своей дерзкой страстностью в отношениях с женщинами. В этой страстности было, однако, какое-то утомление, слова его были одновременно жгучи и рассудочны, слегка риторичны. Я чувствовала в нем «испорченного» человека, которому многие много позволяли. Я пробовала сделать его своим другом, получить от него помощь духовную, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ я была страшно взволнована философскими и психологическими вопросами, не знала, что делать с собою. Он прислал мне стихотворение, которое начиналось словами:

Нет, пылкий друг, я не берусь
Пытать умом твой дух пытливый
И охладить твои порывы...
⟨1 строка зачеркнута.⟩
Скорей, я сам тогда зажгусь... ⟨?⟩[30]

Я была смущена, взволнована и в последующих объяснениях наговорила ему много неприятного. [И главное, я просила его не подходить ко мне близко, разговаривать издали.] Он был мне очень неприятен со своими приемами... Через полгода он прервал знакомство со мною, совершенно недовольный, даже оскорбленный. Другие люди заслонили его от меня. В последнем письме, в котором он говорит о том, что прервет знакомство со мною, он писал про себя характерные слова: «Я, действительно, уродливое приземистое дерево, однако, на этом дереве растут не совсем обыкновенные плоды».[31]

Это было верно сказано. Уже в тот период он выпустил книжку стихов, в которых были новые, тогда еще совсем чуждые русскому обществу мелодии.[32] В них был философский полет, настоящая Sehnsucht[33] современного человека. За некоторые отдельные стихотворения в этом роде можно было простить ему риторику других стихов, холодность и рассудочность чисто лирических излияний. Позднее он выпустил книжку под названием «При свете совести»[34] — состоящую из его исповеди — исповеди «самолюбца», из фантастического, в высшей степени риторично написанного «Сна» — символического характера, и небольшого философского трактата, в котором отразилась философия Канта и отчасти Шопенгауэра, но в отрицательном превращении: на место кантовского ноумена стал *мэон*. В упрощенном виде мысль его состоит в том, что единство несовместимо с множеством и потому Бог, единое абсолютное бытие, желая «уступить место» живому множеству явлений, распался на них. Абсолютное бытие — хотя бы в смысле буддистской нирваны (не подлежит сомнению, по всем новейшим источникам для ознакомления с буддизмом, что нирвана имеет смысл абсолютного бытия) превратилось в абсолютное небытие. Но в людях сохраняется нечто от уничтожившегося Бога — тоска по идеальному, тоска по тому, что уже *не* существует *даже в трансцендентном смысле слова*... Позднее основные идеи Минского под влиянием близости с Волынским несколько стерлись в своих органически-самобытных чертах, и он стал ближе к кантовскому идеализму, хотя очень невыдержанно.

Несомненно, что Минский имел большое умственное влияние на Гиппиус, хотя затем она была под другими чисто-идеалистическими влияниями,[35] не переставая быть верной своей оригинальной натуре и в то же время — близкой ее душе «демонической» морали Мережковского.

Уже более 10 лет Минский совершенно порвал связь со своим радикальным и гражданским песнопением и открыто заявил это в одном стихотворении, которое навлекло на него бурю печатных попреков.[36] Во всех его произведениях светится очень тонкая умная мысль, тоска мысли, мечта мысли. В них мало непосредственного чувства и даже его «любовные» стихотворения нельзя назвать лирическими. Некоторые его поэмы, напр⟨имер⟩ «Свет правды»,[37] полны ярких красок и поэтических описаний, но суть — все-таки в его оригинальной, «мэонической» философии. В мелких произведениях чувствуются, как у истинно-талантливого поэта, все особенности его натуры — этой уродливой натуры, дающей «не совсем обыкновенные плоды». Безволие, чувственное утомление вместе с легкою возбудимостью, неспособность к каким-либо человечным глубоким привязанностям вместе с истинно-поэтическою свободою от всего буржуазного, огромное самолюбие вместе с сознанием своего уродства. Он сам говорит, что *долго* способен любить только такую женщину, которая презирала бы его за его уродство (ибо — чего уж она стоит если не видит этого уродства?), и в то же время умела бы отравить его пресыщенные нервы, его кровь «вызывающим» поведением. Женщина, которая не раздразнит сознательно его чувственной природы, скоро перестает существовать для него «как женщина». Женщина, которую он обожал бы, как богиню, раз отдавшись ему, тоже потеряла бы для него всякий интерес. Все это он цинично говорит где угодно, даже при женщинах, которые любят его безмерно, — он умеет приковывать к себе женские сердца и заставляет их выносить ужаснейшие унижения. Неприятно и тяжело видеть, как мало благородства у этого талантливого, тонкого, умного человека во всем том, что требует деликатности, искренности и мужества. Увы, он тоже принадлежит к «всеядным». Настоящий Moderne! Как он жалок во всех случаях, когда нужно разрешить человечный вопрос. Как легко мысль его обращается на «старые» пути, когда нужно найти жизненный выход из того или другого положения.

Много раз, в разные периоды, мы сходились с ним, как друзья. В сущности, я к нему очень привязана, очень ценю его особенный ум, немножко злой и язвитель-

ный, и вместе с тем, — философски-мечтательный. Это человек, с которым никогда не скучно. Временами мы делались с ним даже очень близки — т. е., он изливал мне всю душу, говоря мне, что я остаюсь для него полной «загадкой», несмотря на простоту и удобопонятность всего, что я говорю. Я никогда не была с ним откровенна. За глаза он всегда, время от времени, говорил обо мне очень неуважительные вещи. Я никогда не сердилась на это, зная, что он называл — в гневе, а иногда и без гнева — самыми уничижительными, вульгарными словами даже ту, которая сумела покорить его и которой он, *по-своему*, верен.[38]

Однажды случилось, что он по оплошности и неопытности сделал ошибку в литерат⟨урном⟩ деле, ошибку, за которую сделался ответственным другой, не захотевший снять с себя ответственность и не назвавший его имени.[39] Он сам тоже сохранил молчание о своей вине. Мы не обменялись по этому поводу ни одним словом, но с тех пор он озлобился против меня и говорил обо мне совсем уж плохие и несправедливые вещи. Moderne! ⟨...⟩

29 мая 1898 ⟨года⟩

⟨...⟩ Далее о Минском. Я совершенно согласна с Вашим суждением — его стихи интересны, но не трогают чувства. Каж⟨ется⟩, я тоже высказала Вам это мнение. В нем слишком мало непосредственного. Относительно «Портрета»[40] я Вам теперь скажу свое мнение: *стихи*, по-моему, искусственны и даже плохи. Я спрашивала Ваше мнение, не говоря своего, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ очень многие восхищались этим стихотворением Минского.

Но — право — я становлюсь проницательной относительно Вас: еще недавно я писала Вам: только не думайте, что это мой портрет. Опять Вы допустили с моей стороны мистификацию. Ах Вы скверный человек! Я же Вам говорила, что никогда не стала бы Вас мистифицировать, даже ради шутки, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ *издали* Вы не могли бы проверить, насколько я шучу. Это вовсе не мой портрет. Я бы сказала Вам, чей именно, но я предпочитаю, не называя имени, распространиться по этому поводу об оригинале портрета. Это не очень удобно в связи с именем. Вас сбило с толку то, что портрет основан *на контрастах*, кот⟨орые⟩ Вы чувствуете и в моей жизни и натуре. Но эта особа, со своими контрастами, сама является прямым контрастом мне, по признанию одного очень умного человека, хорошо знающего ее и меня.[41] Я эту женщину знаю гораздо лучше, чем обыкновенно знают людей, с которыми не поддерживают непосредственных отношений, и могла бы написать полный комментарий к стихам Минского.

Я очень благодарна Вам за одну совершенно правильную догадку относит⟨ельно⟩ меня: «Ich glaube nicht, dass Sie auf die Sinnlichkeit der Männer wirken».[42] Я Вам уже сама сказала это в последнем письме, хотя только на примере.

Вы, конечно, поняли, что я хотела сказать. Мне очень приятно, что Вы сами так сказали обо мне. Это умно и правдиво, т. е. верно сказано. Во мне нет, безусловно, ничего вызывающего. Мадонна... — конечно, нет, я уже Вам сказала. Какая там Мадонна! Строки 9, 13, 14, 17, 18 и 19 (если у Вас сохранились стихи — посмотрите)[43] — единственные строки стихотворения, имеющие *определенное* объективное содержание — остальные представляют собою просто «поэтические красоты» общего характера — не имеют ко мне *никакого* отношения. Я, в конце концов, удивляюсь, что Вы могли хоть на минуту допустить, что портрет относится ко мне. Чтобы покончить с этим вопросом и совершенно рассеять у Вас мысль о мистификации, хоть бы и невинной, прилагаю Вам стихотворение Минского с *моим* портретом.[44] Оно написано 3 года тому назад, когда мы ездили с ним по Ривьере. Я не придаю *никакой* цены этому стихотворению: я не узнаю в нем себя, а только свое отражение в своеобразной душе Минского. Когда он только что познакомился со мною, 10 л⟨ет⟩ тому назад, и разыграл со мною свой страстный роман (конечно,

я не могла полюбить его), он, кажется, что-то еще понимал в моей душе, но, когда я его «прогнала» своею отчужденностью к нему, он обозлился, стал говорить обо мне вздор и потом, когда мы временно сходились в качестве приятелей — всегда не надолго — я была с ним до того сдержанна, что он совершенно сбился на мой счет. Он гов⟨орил?⟩, что я для него «запечатанная книга» — это и видно из его прилагаемого стихотворения. Как это на меня похоже — слово *«мера»*. Черт возьми! (ой, это «неженственно»). Хотела бы я иметь эту «меру» и чтобы «молния» была тихая... Его бы устами да мед пить! В середине стихотворения, между двумя строфами, были еще две — более содержательные, но в книге он их почему-то выкинул, а я забыла точные слова. Надеюсь, что Вы теперь устыдитесь своего нового допущения насчет мистификации. Каждый раз, когда Вы будете допускать что-ниб⟨удь⟩ подобное, Вы будете попадаться!

Теперь об оригинале портрета. Это очень интересный тип, действительно отвечающий строкам стихотворения. Мне ясен ее художественный тип, но не все понятно с *научной* точки зрения. Я думала — Вы, знакомый с разными патологическими уклонениями, лучше меня поняли бы, в чем тут дело. Положите перед собою стихотворение, отметьте строки 9, 10, 13, 17 и 18.[45] Это точное воспроизведение действительности. Эта женщина замужем, но в известном узком смысле она «мадонна». Она сама рассказывает об этом всякому встречному, особенно мужчинам, и это несомненный факт.[46] Вместе с тем нельзя себе представить более разнузданного, вызывающего кокетства, большего цинизма на словах при самой поэтической наружности, большего изощрения в выдумках и мистификациях романтического свойства, более неистовой ревности по отношению к тем, кого ей не удалось очаровать. Она держит у себя на столе и читает вслух мужчинам одну запрещенную эротическую книгу, до того омерзительно-грязную, что, по-моему, нормальный человек, прочитав случайно несколько строк, даже наедине с собою, с ужасом отбросит ее.[47] И при том она — «мадонна». Я не могу понять научным образом, в чем тут дело. По-моему, это ненормальность, и я хотела бы уразуметь ее из научной любознательности. Я не читала ни о чем подобном. Ко всему этому нужно прибавить, что это истинная умница, даровитая умница, безусловно, интересная душа. Можете Вы что-нибудь понять в моих бесспорно правдивых сообщениях? Представляете Вы себе такой тип? И понимаете Вы, что, в конце концов, мне не очень-то приятно, что Вы отнесли ее портрет ко мне. И вообще... Ну, кажется, Минский и «Портрет» исчерпаны.

О каком русском писателе еще прикажете сделать Вам реферат? Назначьте. Я это сделаю очень охотно. Хотите о Соллогубе? Если Вы приехали бы в Наугейм, я бы Вам читала разных русских поэтов.

До свидания! Больше нет бумаги.[48] Л. Г.

⟨...⟩

6/7 октября 1898 ⟨года⟩

Ночью.

В тот день, когда я получила от тебя русское письмо, где ты говорил о портретах писательниц и, в том числе, о Гиппиус, я случайно разговаривала о ней с Ак⟨имом⟩ Льв⟨овичем⟩. Он рассказывал мне очень много в высшей степени интересных вещей — в психологич⟨еском⟩ и художеств⟨енном⟩ отношении — из архива своих воспоминаний о знакомстве с ней.[49] Кажется, теперь я еще лучше понимаю ее. Только я не буду больше говорить о ней даже с тобою. Многого я не имею права передавать. К тому же во мне все еще горит мучительной болью мысль о том, что она своими ухищрениями расстроила мне в прошлом году комбинацию, которая могла спасти журнал. Я не беспристрастна в чувствах, хотя, по совести, — думаю, что ни одна лишняя тень не легла на нее в моих сообщениях и суждениях о

ней. Зная, что я не беспристрастна, я была вдвойне осторожна и многого известного мне так никому и не сказала и не скажу. Я не хочу ни в чем портить ей. У нее и без того достаточно судей и порицателей, которые, к тому же, часто судят вкось и вкривь о ее беллетристике. И потом, чем больше я узнаю о ней из достоверных, документальных источников, тем более мне понятно, что ее поведение относительно меня не было простою злостью, но разгоряченною, необузданною местью за то, что я — хотя и невольно, без всякой борьбы — тоже стала ей поперек дороги в ее личных стремлениях и целях, которые она преследовала с большою настойчивостью. То, что может простить женщина иного типа, более скромная, того не может простить избалованное существо, которое любит самого себя «как Бога»[50] и в самом себе видит центр и душу чуть ли ни мировой жизни.

Я читала то, что относится к ней в твоем письме, и думала: тебе было бы очень легко познакомиться с нею, уж во всяком случае, не труднее, чем со мною. Она будет рада, если ты попросишь ее портрета — это всегда бывает немножко лестно (и мне было лестно! — немножко, но все-таки лестно! и забавно как-то, и трогательно: вдруг чувствуешь, что эта столь обыкновенная, столь привычная особа — такая небольшая, такая невидная, немножко одинокая, притворявшаяся иногда — ради дела — важной дамой, но в сущности всегда чувствующая себя какою-то девочкой, потерявшей маму, — вдруг эта особа показалась достойной внимания какому-то далекому, неизвестному человеку! Я помню, у меня дрожали руки от волнения, когда я получила твое первое, довольно, впрочем, неправдивое письмо, в котором ты, бессовестный человек! — уверял меня, будто «обожаешь» меня «в моих сочинениях»! И Гиппиус будет рада, если ты попросишь у нее портрета, и ответит тебе, а когда ты приедешь в Спб., ты с ней легко познакомишься. Почему нет? Ведь тебе этого хочется, тебе это интересно, — так почему же этого не сделать? Ты не думай, что я говорю несерьезно или что мне это было бы неприятно. Напротив, мне это будет облегчением, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ меня беспокоит совесть, что я тебе так откровенно расписала ее в таких красках и этим, мож⟨ет⟩ б⟨ыть⟩, стеснила тебя в твоем желании познакомиться с нею: ты, мож⟨ет⟩ б⟨ыть⟩, из *ложной* деликатности по отношению ко мне не делаешь того, что тебе так естественно. И ведь это чистый случай, что со мною ты познакомился раньше, чем с нею. Говорю тебе с величайшей, полнейшей искренностью, без какой-либо «двойственности», что мне хотелось бы, чтобы ты проверил собственными впечатлениями все, что я тебе о ней говорила. Не думай также, что я создала бы тебе какую-нибудь внутреннюю неловкость, т. е. стала бы расспрашивать тебя о ней, вынуждая тебя передавать те ее слова и суждения, которые были бы сказаны в расчете на то, что ты их никому не передашь. Это было бы каверзно с моей стороны, а я напротив, хочу, чтобы ты поступал по отношению к ней именно так, как если бы меня не существовало на свете. Ты понимаешь, какое это скверное, почти брезгливое чувство, когда думаешь, что ты кого-нибудь в чем-нибудь стесняешь. Так идет? Вот тебе адрес: Спб., угол Спасской и Литейной, дом Мурузи,[51] Зинаида Николаевна Мережковская. Остальное — меня не касается. Впрочем, нет — еще дружеский совет: напиши ей по-немецки или по-французски, но безукоризненным языком, и поставь по местам все запятые. Она очень взыскательна на этот счет. Да и почему вообще брезгать запятыми!?! Это такие милые букашки. И потом, когда подумаешь, что наши учителя в юности столько бились над тем, чтобы мы правильно ставили запятые, и что весь их труд оказывается напрасным! Жалко бедных педагогов, — а ты, сам педагог, должен был бы относиться к ним еще теплее, чем я, столь чуждая им по склонностям своим. Милый Эдгар, ты не подумай, что насчет запятых я «шучу всерьез»: я теперь уже нисколько не меньше ценю твои письма потому, что в них мало запятых. Близкому человеку так же легко прощается отсутствие запятых, как отсутствие одной пуговки на жилете. ⟨...⟩

26 февраля 1899 ⟨года⟩

⟨...⟩ Ты спрашиваешь меня, каких людей я хочу изобразить в «декадентском» романе: дегенератов вообще или литераторов. Твой вопрос попадает в центр моей умственной работы по этому вопросу. Еще очень недавно я задавалась вопросом: почему я никогда не встречала этих типов, по крайней мере, в мало-мальски ярком выражении, так сказать, в обществе, в нелитературной среде. Я не могу сказать, чтобы круг моего знакомства был исключительно литературным. Под «декадентским» типом в данном случае я разумею не только тип болезненных, «вырождающихся» людей, но тип людей с особым мировоззрением, с утонченною нервною организациею, с особыми ощущениями. Я не могу относиться к нему вполне отрицательно и смотреть на него, действительно, как на тип вырождения,[52] а скорее, как на тип человеческого перерождения в известном направлении. И я задавалась вопросом: почему в России, среди русских, я не только не вижу, но и не чувствую существования таких людей иначе, как в том или другом соприкосновении с литературою или, вообще, искусством? Я знала очень молодых людей этого типа, которые *еще* не были литераторами, но через короткое время становились ими. Кажется, все существующие люди этого типа, с одной стороны — гипнотизируются яркими образами «декадентской» литературы, с другой стороны, сами тянутся в литературу. Это, как мне кажется, одна из их отличительных особенностей, и объясняю я ее так: с одной стороны, по самому своему складу они не активны в жизненном отношении и не замкнуты, не молчаливы — по развинченности своих нервов, а потому всего более склонны выражать себя в *слове*. Печатное же слово имеет особую соблазнительность для людей с неуравновешенным самолюбием, для «эготистов».[53] Поэтому их и тянет писать и печататься. А бесформенность, новаторская смутность декадентской литературы, их образов, отсутствие выработанных *критериев* декадентской красоты, бессилие, как критиков, так и публики, разобраться, как следует, в этих писаниях, позволяет лезть в литературу и таким господам, у которых собственно нет ни малейшего литературного таланта. Среди русских декадентов — из молоденьких особенно — много настоящих бездарностей, которым удалось пошуметь благодаря исступленной экстравагантности. Таков, например, маленький Добролюбов,[54] о котором я тебе рассказывала, как о посетителе моих «декадентских суббот» в 1896 г.[55] Такова и «Бэлочка» — жена Минского.[56] Это не бездарные *натуры*, у них есть тонкость нервная, известная тонкость в ощущениях и некоторая особенность в душевном складе, особенности, которые они изо всех сил раздувают в себе, чтобы быть «страшно оригинальными». Но все это еще не есть литературный талант, литературное призвание. А между тем, их болезненно тянет скорее-скорее сделаться литераторами, «новыми» поэтами. Я даю тебе мои мысли в беглом наброске и при том — в еще незавершенном умственном процессе. Я еще не скоро возьмусь писать эту вещь. Это очень трудно и ответственно, мне нужно многое для себя выяснить, многое понять, *изучить* с разных сторон, недоступных непосредственному эмпирическому наблюдению. Я хочу как можно глубже изучить «декадентскую» литературу, с одной стороны, с другой стороны — обследовать, насколько возможно, тип «дегенератов» через медицинскую патологическую литературу. Вообще, хочу сделать это очень *всерьез*, хотя бы на это ушло несколько лет. Это очень глубокая задача, как я ее себе хочу поставить, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ я не могу подступать к этим людям только как к «общественному» типу и с точки зрения совершенно чуждой им либеральной толпы. Я могу подойти к ним только как человек, нащупывающий в них нечто понятное и близкое собственной душе, хотя и содрогающийся от того, что есть скверно-болезненного и обреченного на смерть в движениях нашей эпохи. По мере того как я думаю обо всем этом, задача углубляется, требуя обширных подготовительных работ, и исполнение ее отодвигается. ⟨...⟩

[1] Федор Сологуб (Федор Кузьмич Тетерников; 1863—1927) дебютировал в «Северном вестнике» (1892. № 2) стихотворением «Вечер», при содействии Н. Минского; в 1892—1897 годах он был постоянным автором журнала, где помещал стихи и прозу, статьи на общественные темы и рецензии; признание получил после публикации рассказа «Тени» (1894. № 2). Псевдоним — *Федор Сологуб* был предложен редакцией. О поддержке, оказанной писателю в «Северном вестнике», а также об истории его отношений с редакцией журнала в период публикации романа «Тяжелые сны» см.: *Сологуб Ф.* Письма к Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынскому / Публ. И. Г. Ямпольского. С. 112—130; *Павлова М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007 (гл. 3 и 4).

[2] Возможно, апелляция к роману Ф. Сологуба «Тяжелые сны» (впервые: Северный вестник. 1895. № 7—12; отд. изд. — 1896), который Гуревич редактировала совместно с Волынским, — см. гл. 13: в пьяном кошмаре Логин видит в постели собственный труп и пытается избавиться от него.

[3] Эти же мысли о «новом искусстве» Гуревич высказывала в письмах Сологубу в ходе полемики, возникшей между ними по поводу критики Волынского романа «Тяжелые сны», см.: *Rabinowitz Stanley J.* From the Early History of Russian Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky, and Lyubov' Gurevich // Oxford Slavonic Papers. New series. Vol. XXVII. 1994. P. 135—139; *Павлова М.* Указ. соч. С. 147—150.

[4] Стихотворение З. Гиппиус «Молитва» («Тени луны неподвижные...»), 1897; впервые опубл.: Северный вестник. 1897. № 10. С. 118; также включено в сборник «Зеркала» (*Гиппиус З. Н.* Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб., 1898. С. 301). «Молитва» стала последней публикацией Гиппиус в журнале.

[5] В 1892—1897 годах Гиппиус напечатала в «Северном вестнике» рассказы: «Два сердца» (1892. № 3), «Мисс Май» (1895. № 10), «Златоцвет. Петербургская новелла» (1896. № 2—4), «Вне времени» (1896. № 10), «Зеркала» (1896. № 11), «Среди мертвых» (1897. № 3) и восемь стихотворений, в том числе принесшие ей известность: «Посвящение» (1895. № 3), «Иди за мной» (1895. № 11), «Песня» (1895. № 12), «Любовь — одна» (1896. № 12), «Молитва».

[6] В конфликте Мережковских с «Северным вестником» были причины как внутренние (конфронтация Гуревич и Гиппиус), так и внешние — см., например, письмо Гиппиус к П. П. Перцову от 23 ноября 1897 года и письмо ему же Мережковского от 6 июля 1897 года (Русская литература. 1991. № 4. С. 125—126; № 2. С. 164). В первом номере за 1898 год имена Д. С. Мережковского и З. Гиппиус были сняты с обложки журнала. Подробнее см.: *Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. С. 108.

[7] На бланке «Северного вестника».

[8] Feindin (*нем.*) — неприятельница, противница.

[9] Es ist so eigentümlich, wie sie von ihr reden (*нем.*) — Так странно, как Вы о ней говорите.

[10] Речь идет о конфликте, возникшем между Ф. Сологубом и редакцией «Северного вестника» из-за его повести «На камни» (1897; в окончательной редакции под заглавием «Утешение», напечатана в кн. «Жало смерти», 1904). Л. Гуревич и А. Волынский потребовали коренной переработки и сокращения повести, на это Ф. Сологуб ответил выходом из журнала.

[11] Речь идет об А. Волынском.

[12] См. письма Гиппиус к Гуревич от 25 июля и 9 августа 1897 года в Приложении.

[13] Eigentümlich (*нем.*) — странное, необычное.

[14] На бланке «Северного вестника».

[15] Свои произведения Гиппиус подписывала девической фамилией.

[16] Эротический опыт З. Гиппиус неоднократно освещался исследователями ее творчества, наиболее полное истолкование он получил в кн.: *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

[17] Вероятно, Гуревич имеет в виду Минского и Волынского, в кругу русских модернистов они одни из первых интерпретировали учение Ницше: Минский в книге «При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни» (СПб., 1890), Волынский в статье «Аполлон и Дионис» (Северный вестник. 1896. № 11). В эти же годы влияние идей Ницше испытывал и Мережковский. Подробнее см.: *Данилевский Р. Ю.* Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. трудов. Л., 1991. С. 38—40.

[18] Цитата из стихотворения З. Гиппиус «Посвящение» («Небеса унылы и низки...»), 1894, получившего скандальную известность.

[19] Неточная цитата из стихотворения З. Гиппиус «Песня» («Окно мое высоко над землею...»), 1893; правильно: «Мне нужно то, чего нет на свете...» (стих 23).

[20] Лу Андреас-Саломе, Луиза Густавовна Саломе (Lou Andreas-Salomé; 1861—1937) — писательница, врач-психотерапевт немецко-русского происхождения, оставила след в жизни Ф. Ницше, З. Фрейда, Р. М. Рильке; автор книги «Фридрих Ницше в своих произведениях. Очерк в 3-х частях», печатавшейся в «Северном вестнике» (1896. № 3—5); в 1896—1897 годах сотрудничала с редакцией «Северного вестника», была в дружеских отношениях с Волынским, Гуревич и литераторами из круга журнала. См. о ней в очерке Волынского «Букет» из серии «Русские женщины»: *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 272—274.

[21] Übermensch (*нем.*) — сверхчеловек — понятие, введенное Фридрихом Ницше, ставшее центральным в его книге «Так говорил Заратустра» (1885), на русском языке книга впервые увидела свет в 1898 году в переводе Ю. М. Антоновского.

[22] См. примеч. 19.

[23] Гуревич намекает на близость Гиппиус с Волынским (1894—1897), закончившуюся резким разрывом, см. об этом в интимном дневнике Гиппиус «Contes d'amour»: *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 51—60; см. также: *Rabinowitz S. J.* A «Fairy Tale of Love»?: The Relationship of Zinaida Gippius and Akim Volynsky (Unpublished Materials) // Oxford Slavonic Papers. New series. Vol. XXIV. 1991. P. 121—144; Письма З. Н. Гиппиус к А. Л. Волынскому. С. 274—341.

[24] Весной 1897 года Мережковские находились в Италии, куда начали регулярно выезжать с 1891 года (Рим, Флоренция, Таормина, Милан и др.). В 1897 году в период работы Д. С. Мережковского над романом «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» они предприняли путешествие по городам Италии, повторив путь, проделанный некогда Леонардо да Винчи вместе с Франциском I.

[25] Et tu quoque, Brute! (*лат.*) — И ты, Брут!

[26] Записи предшествуют переписанные Л. Гуревич стихотворения Н. Минского, на отдельных листах: «Тень» («Был еще раз день, был вечер, ночь спустилась им вослед...»), впервые с посвящением А. Волынскому: Северный вестник. 1894. № 2. С. 136; «Как сон, пройдут дела и помыслы людей...», впервые: *Минский Н.* Стихотворения. СПб., 1887. С. 189.

[27] В 1887 году увидел свет второй поэтический сборник Минского «Стихотворения», получивший широкий резонанс в печати; его первый сборник «Стихотворения» (1883) был уничтожен цензурой.

[28] Вероятно, речь идет в первую очередь о поэме — «Последняя исповедь» (1879), опубликованной в нелегальной газете «Народная воля» (1 октября 1879 года, с посвящением: «Казненным»), а также о поэме «Гефсиманская ночь» (1884), запрещенной к печати Комитетом духовной цензуры и ходившей в бесчисленных списках, впервые опубликованной (под заглавием «Искушение»): Пушкинский сборник. СПб., 1899.

[29] Стихотворение «Как сон, пройдут дела и помыслы людей...» (1886) получило широкую известность и всеобщее признание, неоднократно перепечатывалось. По мнению Блока, «...это стихотворение Минского и немногие ему подобные могут быть поставлены наряду с лучшими стихами его современников — Фофанова, Мережковского, Гиппиус: ведь „жажда святынь, которых нет" — лозунг целой большой эпохи...» (*Блок А.* Письма о поэзии // Золотое Руно. 1908. № 7—9. С. 97).

[30] Полный текст стихотворения Н. Минского см. в его письме Л. Гуревич от 7 ноября 1887 года (РГАЛИ. Ф. 131. Ед. хр. 153. Л. 27):

Ночью 7—8 октя⟨бря⟩ ⟨18⟩87 г⟨ода⟩

Нет, пылкий друг, я не гожусь
Пытать умом твой дух пытливый
И охлаждать твои порывы!
Скорей я сам тобой зажгусь,
Твои безумные стремленья
Безумным сердцем полюблю
И со слезами умиленья
Твой вещий бред благословлю...
И пусть не верю я рассудком,
Что ты великое свершишь,
Что в сердце пламенном и чутком
Ты силы высшие таишь, —
Но всякий раз твоим признаньям
С восторгом тайным внемлю я,
Как усыпленная змея
Священным внемлет заклинаньям,
И сам не знаю, отчего
В душе сомненье исчезает
И жало смеха моего
Тебя касаться не дерзает.
И долго после я томлюсь
И слышу голос твой правдивый...
Нет, пылкий друг, я не гожусь
Пытать умом твой дух пытливый!..

[31] Цитата из письма Минского к Гуревич от 22 ноября 1887 года: РГАЛИ. Ф. 131. Ед. хр. 153. Л. 12—13.

[32] Речь идет о второй книге Минского «Стихотворения» (СПб., 1887).

[33] Sehnsucht (*нем.*) — стремление, томление, тоска.

[34] Философский трактат Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (СПб., 1890; 2-е изд.: 1897), в котором изложена его теория «меонизма» (меон — от *греч.* μηὸν — несуществующее) — «религия небытия».

[35] Л. Гуревич подразумевает влияние А. Волынского, которое проявилось у З. Гиппиус в ее критике декадентства, — например, в письме в редакцию, опубликованном под псевдонимом Л. Денисов, в приложении к его статье, см.: *Волынский А.* Литературные заметки (Новые течения в современной русской литературе. — Ф. Сологуб. — Декадентство и символизм. — Письмо Л. Денисова...) // Северный вестник. 1896. № 12. Отд. II. С. 235—246.

[36] Вероятно, имеется в виду программное стихотворение Минского «Вакханкой молодой она ко мне вошла...», открывавшее вторую книгу стихов (1887): поэт избирает из трех посетивших его Муз (Любовь, служение народу, жажда Истины) — третью. Стихотворение было воспринято демократической критикой (Н. К. Михайловским, Л. Е. Оболенским и др.) как отказ автора от народнических идеалов; подробный обзор откликов см. в комментариях С. В. Сапожкова в кн.: Ранние символисты: Николай Минский. Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы / Вступ. статьи, подгот. текста и примеч. С. В. Сапожкова (Н. Минский), А. А. Кобринского (А. Добролюбов). СПб., 2005. С. 340—344 (Новая Библиотека поэта. Большая сер.).

[37] Опубликованные в «Северном вестнике» религиозно-философская драматическая поэма «Свет правды. Индийская легенда» (1892. № 12), поэмы «Город смерти» (1894. № 11), «Холодные слова. Рождественская фантазия» (1896. № 1), «У отшельника» (1896. № 2) продолжают линию так называемой меонической поэзии Минского.

[38] Вероятно, Гуревич имеет в виду поэтессу и переводчицу Людмилу Николаевну Вилькину (до принятия православия в 1891 году — Изабелла; в замужестве — Виленкина; 1873—1920); с 1890-х годов жена Минского (официально брак заключен в 1905 году). Возможно также, речь идет о З. Н. Гиппиус, в 1893—1895 годах поэта связывал с ней «метафизический» роман (см. ее интимный дневник «Contes d'amour»: *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 38—42, 45—46, 54—55).

[39] Какие-либо другие сведения об этом факте биографии Н. Минского нам не известны.

[40] Речь идет о стихотворении Минского «Портрет» («Я долго знал ее, но разгадать не мог...»), впервые: Северный вестник. 1895. № 3. С. 176. По мнению С. В. Сапожкова, адресатом «Портрета» могли быть в равной степени как жена поэта, так и З. Гиппиус (см. его комментарий к стихотворению в кн.: Ранние символисты: Николай Минский. Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы. С. 363). Однако есть основания полагать, что Минский весьма точно воспроизводит психологический портрет З. Гиппиус, ср., например, ее запись 21 февраля 1893 года в «Contes d'amour» — рассказ о ее первом романе и самооценку: «Слишком изолгалась, разыгрывая Мадонну» и т. д. (*Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 37) и ст. 3—8 «Портрета»:

Томилась в ней душа. Ее поставил Бог
На рубеже меж пошлым и небесным.
Прибавить луч один к изменчивым чертам —
И Винчи мог бы с них писать лицо Мадонны;
Один убавить луч — за нею по пятам
Развратник уличный помчится ободренный.

[41] Имеется в виду А. Волынский.

[42] Ich glaube nicht, dass Sie auf die Sinnlichkeit der Männer wirken (*нем.*) — Я не думаю, что она влияет на мужскую чувственность.

[43] См. ст. 9: «В ее словах был грех и страстью взор горел», ст. 13—14: «Ей чуждо было все, что мир зовет стыдливым, / И, в мире не признав святого ничего», ст. 17—19: «И некрасивыми, как грех, казались ей / Объятия любви и материнства муки. / Она искала встреч и жаждала разлуки».

[44] К письму на отдельном листе приложены две строфы из сонета Минского «Портрет», переписанные рукой Гуревич:

Ее глаза не жгут, но в них, как в туче серой,
Готовится гроза и дремлет мир страстей.
Ее слова не льстят, но красотой и мерой
Лелеют чуткий слух, усталый от речей.

* * *

Ее душа была задумана творцом
Весной, в день облачный, пред первою грозою,
В тот миг безветренный, покуда над землею
Сверкнула молния, но не раздался гром...

Опубл. с разночтениями: *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений: В 4 т. СПб., 1907. Т. 4: Песни любви. С. 168.

[45] См. примеч. 44.

[46] Известный факт: будучи в браке с Д. С. Мережковским (с 1889 года), Гиппиус позиционировала себя девственницей.

[47] Вероятно, учебник по судебной медицине для врачей и юристов известного австрийского и немецкого психиатра Рихарда Крафт-Эбинга (1840—1902) — «Половая психопатия» (1886), в русском переводе издавался многократно, впервые: Харьков, 1887. В письме к Волынскому 1895 года Гиппиус просила: «Исполните мои поручения (а то я окончательно обижусь), привезите Крафта — и хорошее настроение» (Минувшее. Вып. 12. С. 296).

[48] Далее следует переписанное Л. Гуревич стихотворение Н. Минского («Ее глаза не жгут, но в них, как в туче серой...»).

[49] См. очерк «Сильфида»: *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 260—264.

[50] Отсылка к стихотворению З. Гиппиус «Посвящение» — ст. 7: «Но люблю я себя, как Бога».

[51] В 1889—1912 годах Мережковские снимали квартиру (сначала — на пятом, позднее — на третьем этаже) в доме № 24/27 на углу Литейного проспекта и Пантелеймоновской улицы, построенном для князя А. Д. Мурузи (архитектор А. К. Серебряков).

[52] Л. Гуревич полемизирует с Максом Нордау — автором труда «Вырождение» (Entartung, 1892; в рус. пер.: 1894), в котором он характеризовал творцов эпохи декаданса как опасных маттоидов, графоманов или преступников — «выродков высшего порядка»; знаки декаданса, предрекающие катастрофу современной цивилизации, М. Нордау отмечал в творчестве Ф. Ницше, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Р. Вагнера, Э. Золя, Г. Ибсена и др.

[53] Эготизм — egotism (*англ.*, от *лат.* ego — я) — самовлюбленность, преувеличенное мнение о себе, своих достоинствах и значении. Эготизм был предметом рефлексии в дневнике художницы М. К. Башкирцевой (1860—1884), которую Гуревич считала одной из первых русских modernen, пропагандировала ее наследие (см.: *Гуревич Л.* 1) Памяти М. Башкирцевой // Новости и Биржевая газета. 1-е изд. 1887. 11 июля; 2) М. К. Башкирцева (Биографическо-психологический этюд) // Русское богатство. 1888. № 2. С. 73—122); она перевела и опубликовала полученный от родственников художницы ее дневник (Северный вестник. 1892. № 1—12), впоследствии неоднократно переиздававшийся.

[54] Поэт Александр Михайлович Добролюбов (1876—1945).

[55] Собрания («декадентские субботы») проходили в помещении редакции журнала «Северный вестник», где Гуревич занимала квартиру, редакция располагалась в меблированных комнатах гостиницы Пале-Рояль на Пушкинской ул., д. 20.

[56] См. примеч. 38.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗИНАИДА ГИППИУС. ПИСЬМА К ЛЮБОВИ ГУРЕВИЧ

(ПУБЛИКАЦИЯ © М. М. ПАВЛОВОЙ)

1

Рим, 15 апреля, ⟨18⟩91 г⟨ода⟩

Пишу вам, Любовь Яковлевна, в надежде, что, может быть, хоть вы будете исключением из всех моих петербургских... как сказать? Друзей или знакомых? Не всякий позволит назвать себя другом, а «знакомый» — будет неверно, ибо я говорю о тех, которые для меня больше, чем знакомые. Может быть, хоть вы внемлете моему гласу и напишете мне несколько слов с родины. Увы! Меня все забыли. Даже известный поэт Минский. Правду говорят, «вон с глаз — вон из сердца...» Была я здесь — он зашивал мне башмаки, но я еще и башмаков этих не износила,[1] как всему пришел конец. Аким Львович оказался изменчив и perfide,[2] как женщина. Мое первое движение, по приезде в Венецию, было написать ему длинное восторженное письмо, на которое до сих пор — нуль ответа. Что вы скажете? Если уж мужчины столь легкомысленны, то чего же ожидать от женщины? Однако все-таки пишу вам. Косвенным путем, из Парижа, я узнала, что против Акима Львовича ведется почетная война. Правда, ему можно завидовать. Если бы я на него не сер-

дилась — написала бы ему и поздравила бы от души с успехом. Надеюсь, что он не удовлетворился первой победой[3] и не оставил поле сражения?

Не стану описывать Италии, — это было бы глупо — ее нужно видеть. Венеция — мила, дивны произведения искусства во Флоренции, но что такое Рим — этого я вам не скажу. Какое счастие видеть этот истинно великий город. Воспоминания всегда прекрасны, а здесь такие воспоминания, такое прошлое — какого нет больше нигде. Мы прожили две недели и завтра уезжаем в Неаполь и Сорренто. Напишите мне в Сорренто post restante. (Во избежание недоразумений: «Merejkowsky» ⟨так!⟩). Сама хорошенько не знаю, как пишется моя фамилия. Кажется, так.

Читаю дневники Башкирцевой.[4] Любовь Яковлевна!! Я с вами не согласна. Прочту до конца и буду с вами жестоко спорить. Я ее совершенно не так понимаю. Посмотрю в Париже ее картины[5] — и тогда составлю себе полное понятие. Пока — она мне решительно не нравится. Слышали ли вы о нашем explosion?[6] Все выбежали на улицу полуодетые, думая, что это землетрясение. Удар был поразителен. Медные двери Петра сорвались с петель. Лопнули все окна.[7] Но все-таки Рим мил, несмотря на такие ужасы. До свиданья. Напишите же, пожалуйста. Ваша Зина М.

⟨приписка на полях⟩

А у Давыдовых вы так и не были? Когда уезжаете? Впрочем, ведь еще рано. Здесь лето, так я и думаю, что везде теплота.

2

Ст⟨анция⟩ Преображенская,
Шевино[8]
25 июля ⟨18⟩97 ⟨года⟩

Право, дорогая Любовь Яковлевна, письмо ваше удивило меня. А некоторые строки я совсем не поняла. Все это гораздо проще, и я никак не предполагала, что мое желание посетить вас, высказанное даже и не с определенностью, может быть поводом к столь сложной психологии. Где тут «демонизм» и какое отношение ко мне имеют ваши нападки на него? Кстати сказать, и демонизм может иметь свое право бытия, если он не мелочен — зачем такая нетерпимость? Только в данном случае я не постигаю, что вы приняли за демонизм. Ведь мы же с вами виделись когда-то и находили некоторое удовольствие в совместных беседах — я, по крайней мере. Вполне чужого человека я в вас, по совести говоря, никогда не чувствовала. Пришло же мне в голову посетить вас теперь (и, повторяю, это был лишь туманный проект) потому, что за последние годы я, естественно, когда у меня являлась подобная мысль, выражала ее прежде всего Акиму Львовичу. И он каждый раз умел убедить меня, что мы с вами до того разные люди, что ни в каком случае не можем иметь друг к другу интереса, и что могущие возникать между нами отношения непременно будут фальшивыми. Он сам вам подтвердит это, если вы его спросите. Я отчасти обязана была верить А. Л. — ведь он знает вас лучше меня — но в глубине души у меня все-таки оставалось к вам что-то прежнее, *непосредственное*. Вы сами сегодня написали, что я вам иногда «необычайно близка». Значит, в данном случае и вы держитесь мнения, отличного от мнения А. Л. Не ясно ли, что именно *теперь* (ваш курсив), т. е. когда А. Л. нет около меня, у меня опять возникло старое желание вас увидеть? Это совсем просто, я думала — вы меня так и поймете. Но я готова признать вместе с вами, что «пусть лучше будет, как было», если вы, подумав, решите, что ваши слова о близости ко мне были сказаны слишком поспешно и что в действительности мы несходны до невозможности между нами каких-либо отношений.

Благодарю вас и за другие хорошие слова вашего письма. Я не сомневаюсь в вашей искренности. Моих мнений относительно вас не буду касаться — достаточно

сказать, что я, говоря о вас с А. Л. — всегда по существу, и часто в мелочах — была с ним единомысленна.

Душой ваша
Зина Гиппиус

3

Суббота, 9 августа ⟨18⟩97 ⟨года⟩
СПб.

Милая Любовь Яковлевна, простите эти дополнительные слова — но моя судьба, кажется, не понимать вас. Я никак не могу уловить связи между моим письмом и вашим ответом. Разве я вам писала, что Акиму Львовичу *неприятно* наше знакомство? Или вы это узнали уже после, помимо меня? Самое вероятное предположение. Или, наконец, вы просто хотите сказать, что ему будет неприятно различие ваших с ним мнений: он думает, что наши отношения должны быть фальшивы, а вы «глубоко уверены, что наше знакомство может быть интересным и хорошим». Простите за эти точки на «i» — но один из моих недостатков — любовь к ясности и определенности.

Затем — вот еще что. Как раз между двумя вашими письмами случилось нечто, заставившее меня более серьезно подумать о свидании с вами. Спешу оговориться: нечто — не имеющее *никакого* отношения, ни прямого, ни косвенного к людям, вам близким. *Не касающееся* А. Л., ни даже меня — а только вас одной, и то случайно. Я очутилась в положении человека, едущего сзади, и потому видящего, что у переднего экипажа упала чека и колесо шатается. Мне естественно хотелось крикнуть: берегитесь! так нельзя! от вашего случайного невнимания случится некрасивое! — Но именно потому, что желание сказать вам эти слова было слишком бескорыстное — я его победила. Ведь вы — будем говорить открыто — считаете меня в глубине души «интриганкой», неспособной ни на что вполне бескорыстное. (Это нисколько не исключает хороших слов вашего письма, и я им верю.) Так вот, вы бы непременно и тут заподозрили меня в какой-нибудь интриге прежде, чем узнали бы, в чем дело — недаром вы мне о «демонизме» писали — а в данном случае такое подозрение ранило бы меня, ибо я сама перед собой знала бы всю его несправедливость. Пусть же мой человеческий порыв избавить вас от ненужных мгновений случайной некрасоты — останется в области несовершенных дел. Хочу верить, что все уже прошло, и вы сами заметили потерянную чеку. Простите туманность, ненавистную мне самой, но есть вещи, которых писать нельзя. Я не вполне доверяю вам (потому, что вы не доверяете мне), но все-таки *прошу* вас, *если возможно*, сохранить это письмо между нами. Повторяю, это касается только вас *одной*, и то, что я знаю — я знаю случайно... потому что еду сзади.

Сколько стихов могу я вам послать? У меня есть четыре... нет, три. Это не слишком много? В том, что мы пишем — мы всегда потом разочарованы. Пришлите же мне «новое» прежде, чем его разлюбите.

Ваша душой
Зина Гиппиус

⟨приписка на полях внизу слева⟩
Извините эту бумагу, пишу в городе, перед отъездом, ничего нет другого.

[1] Перифраз реплики Гамлета (акт 1, сцена 2) из трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский» (1601), в переводе Н. А. Полевого (1837), ср.: «...Башмаков еще не износила».

[2] perfide (*фр.*) — вероломный, предательский.

[3] Имеется в виду конфронтация Волынского и Михайловского из-за влияния на политику «Северного вестника». Осложнению отношений способствовала публикация резкой рецензии А. Волынского на главу из романа Михайловского «Карьера Оладушкина» (см.: Северный вест-

ник. 1891. № 1. Отд. II. С. 150—156). Вслед затем в своих «Литературных заметках» Волынский начал серию выступлений против Михайловского по вопросам идеологии (см.: Северный вестник. 1891. № 3; 1892. № 6, 10; 1894. № 4). Ответные статьи Михайловского были напечатаны в «Русской мысли» (1891. № 4; 1892. № 9). Подробнее см.: *Куприяновский П. В.* 1) Журнал «Северный вестник» и литературное народничество // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 234—235; 2) Из литературно-журнальной полемики 90-х годов // Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Калуга, 1971. Сб. 3. С. 3—15.

[4] См. выше примеч. 53 к разделу «Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу».

[5] Мария Константиновна Башкирцева (1858—1884) — автор более 150 картин, широкую известность при жизни художницы получили два полотна: «Митинг» и «Портрет натурщицы», приобретенные Люксембургским музеем Парижа. Картины М. Башкирцевой выставлялись на ежегодных выставках живописи в Париже, весной 1885 года в Париже состоялась посмертная выставка всех ее произведений. Л. Гуревич писала о художественной манере М. Башкирцевой: «Поразительная сила кисти, оригинальность замыслов, глубокая правдивость выполнения — таковы единодушные отзывы печати о ее таланте каждый раз, когда произведения ее появлялись на суд публики» (*Гуревич Л.* М. К. Башкирцева (Биографическо-психологический этюд). С. 73).

[6] explosion (*фр.*) — взрыв.

[7] О происшествии в Риме 11 апреля 1891 года газета «Новое время», например, сообщала: «Нынешним утром город был приведен в ужас страшным взрывом, от которого разбилось множество окон и пострадало много домов, особенно из числа находящихся близ места катастрофы. Взрыв произошел в пороховом складе форта, расположенного в четырех километрах за воротами Портезе» (Новое время. 1891. 12 (24) апр. № 5431). Более пространный обзор событий был напечатан 15 апреля: «Римские газеты наполнены подробностями об ужасной катастрофе 11-го (23-го) апреля. ⟨...⟩ Взрыв был слышен на значительном расстоянии ⟨...⟩; в Риме господствовало страшное смятение, граничащее с паникою. Во многих палаццо и домах были выбиты окна, отчасти треснули стены, как будто было землетрясение. ⟨...⟩ В Ватикане разрушены, между прочим, великолепные оконницы, подаренные Пию IX покойным королем баварским Максимилианом, равно оконницы лож Рафаэля и личной библиотеки Папы. ⟨...⟩ В зале консистории сорваны все двери. В соборе Св. Петра оказались изогнутыми железные решетки у больших окон» (Новое время. 1891. 15 (27) апр. № 5434. С. 2).

[8] Летом 1897 года Мережковские жили у станции Преображенская Варшавской железной дороги (под Лугой), в имении Борисовской.

© *О. С. Лалетина*

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА БАЛЛАД И. С. РУКАВИШНИКОВА

Баллада, ставшая одним из ведущих жанров русской литературы в эпоху романтизма, относится к числу немногих поэтических форм, в основе которых лежит органическое единство лирического и эпического начал. Ее жанрообразующими признаками считаются острый событийно-повествовательный сюжет, одноконфликтность действия, описание исключительных событий в жизни героя, фрагментарность повествования, использование диалога как способа развертывания сюжета, мрачный мистический колорит.[1] Эти признаки остаются константными на протяжении всего XIX века, однако уже с 1840-х годов лирическая составляющая жанра начинает доминировать над эпической. Первые эксперименты с «лирическими» балладами были предприняты А. Фетом, который вынес событийно-повествовательный сюжет за пределы балладной ситуации и сделал основным содержанием стихотворения лирическое переживание героя; как отмечает Н. А. Лобкова,

[1] См., например: *Иезуитова Р. В.* Из истории русской баллады 1790-х — первой половины 1820-х годов (Жуковский и Пушкин). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1966; *Микешин А. М.* К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады // Из истории русской и зарубежной литературы XIX—XX вв. Кемерово, 1973. С. 3—29; *Душина Л. Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975, и мн. др.

«баллада, отражавшая реальные или воображаемые связи человека с миром, трансформируется у Фета ⟨...⟩ в музыкальную пьесу на основе одного момента внешнего явления».[2] Развитие «лирической» разновидности жанра было продолжено неоромантиками, в частности К. Фофановым. В его балладах изображение психологического состояния персонажей делает ощутимой их духовную близость усталому, страдающему, обманутому «золотыми иллюзиями» лирическому герою фофановской поэзии.[3]

На рубеже XIX—XX веков русская баллада претерпевает существенную трансформацию, вызванную в значительной степени изменением самой жанровой системы литературы модернизма. Баллада модифицируется преимущественно за счет изменения субъектно-образной структуры: если в основе сюжетов традиционных романтических баллад лежали отношения «он и она» / «он и мир», то в балладах начала XX века преобладающими стали сюжеты об отношениях «я и ты» / «я и мир».[4] Развитие и обновление жанра в это время велось в трех основных направлениях. Первое из них было связано с именами А. Блока, А. Белого, Б. Пастернака, В. Ходасевича, продолжавших традицию «лирических» баллад XIX века.[5] Вторым направлением развития жанра стала разработка экспериментальных героических и «эротических» баллад, впервые предпринятая В. Брюсовым.[6] В его поэзии баллада трансформировалась в монолог (реже диалог) маркированных ролевых персонажей и стала «статичной», как картина, из-за предельной ослабленности событийно-повествовательного сюжета. Как отмечал Ю. Н. Тынянов, «при яркой фабуле — баллады Брюсова даны вне сюжета ⟨...⟩ Из сюжетного развития выхвачен один „миг"; все сюжетное движение дано в неподвижности этого „мига". Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога; поэтому же мы не найдем резкой жанровой разницы между его „балладой" и не-балладой».[7]

Третье направление развития жанра, до настоящего времени не привлекавшее внимание историков литературы, было предложено И. Рукавишниковым в поэтических сборниках 1901—1915 годов.[8] Как и у большинства модернистов, жанровые определения не выносятся автором в заголовок или подзаголовок, поэтому принадлежность его произведений к балладам определяется по наличию таких характерных жанровых признаков, как напряженный сюжет, мрачный тон повествования, активное участие фантастических персонажей в развитии событий, развертывание сюжета с помощью мотивов чуда, тайны, недоговоренности, страха. Этими

---

[2] *Лобкова Н. А.* Русская баллада 40-х годов XIX века // Проблемы жанра в истории русской литературы. Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1969. С. 120. О балладах Фета см. также: *Опришко Е. Н.* Трансформация романтической поэтики в балладах А. А. Фета // Проблемы развития жанров в русской литературе XVIII—XX веков. Сб. науч. трудов. Днепропетровск, 1985. С. 64—75.

[3] См.: *Тарланов Е. З.* Жанр баллады в поэзии К. М. Фофанова // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1988. С. 117—125.

[4] Об этом см.: *Микешин А. М.* Указ. соч. С. 19—20.

[5] О «лирической» балладе начала XX века см., например: *Микешин А. М.* Указ. соч.; *Страшнов С. Л.* «Молодеет и лад баллад...»: Баллада в истории русской советской поэзии. Литературно-критические статьи. М., 1991.

[6] Позднее разработка баллад такого типа будет продолжена Н. Гумилевым. См. об этом, например: *Бобрицких Л. Я.* 1) Сюжетно-композиционные особенности баллад Н. Гумилева // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 17. Воронеж, 2001. С. 252—259; 2) «Без боя взятый в плен...» (Трагедия любви в балладах Н. Гумилева) // Подъем. 2004. № 9. С. 149—169.

[7] *Тынянов Ю. Н.* Валерий Брюсов // Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 486. О балладах Брюсова см. также: *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 142—204.

[8] Отсутствие упоминаний об экспериментах Рукавишникова в исследованиях, посвященных русской балладе, в значительной степени объясняется особой репутацией писателя, которого современники считали эпигоном, а также слабой изученностью его поэтического творчества.

признаками в творчестве Рукавишникова обладают сто сорок четыре стихотворения. Как и в традиционных романтических балладах, время повествования в них в абсолютном большинстве случаев не совпадает со временем, в котором разворачивается сюжетное действие: баллады Рукавишникова, как правило, повествуют об уже свершившихся событиях. Присутствие повествовательной инстанции, ведущей рассказ о прошлом, свидетельствует о ярко выраженном эпическом начале баллад поэта.

В качестве повествующей инстанции в балладах Рукавишникова в некоторых случаях выступает неперсонифицированный «всезнающий» повествователь, типологически сходный с повествователем романтических баллад первой половины XIX века.[9] Однако основное внимание поэта сосредоточено на разработке экспериментальных баллад, написанных от лица героя, непосредственного участника произошедших событий (такая субъектно-образная структура характерна более чем для 2/3 рассмотренных стихотворений). В зависимости от характера персонифицированного лирического субъекта их можно разделить на две группы. Первую группу составляют стихотворения, в которых события изображаются с точки зрения ролевых персонажей — деревенского жителя Василия Федорова, из ревности убившего свою жену, Волчицы-любви, орла Адама, Антониона, трефового валета и др. Разрабатывая баллады такого типа, Рукавишников, вероятно, следует за Брюсовым. Во вторую группу можно объединить произведения, в которых персонифицированный повествователь наделен теми же характерными чертами, что и лирический герой Рукавишникова. Это автобиографический герой-поэт, который страдает от несовершенства земного мира и готов принести себя в жертву дьяволу ради того, чтобы раскрыть тайны бытия и донести до людей свет обретенной истины.[10] Такое изменение субъектно-образной структуры позволяет преодолеть известную условность персонажей традиционной баллады. Образ героя становится сложнее и многограннее, раскрывается не только в конкретном балладном стихотворении: в контексте поэтического творчества автора к образу этого героя добавляются многие черты героя «монологической», исповедальной лирики.

Делая субъектом повествования непосредственного участника случившихся событий, Рукавишников дает читателю возможность отождествлять себя с героем, переживать его чувства с той же силой, что и свои собственные.[11] В балладах поэта самым сильным чувством героя является страх. В одних случаях он возникает как закономерная реакция на происходящие события (кошмарный сон, несчастье и т. д.), в других случаях не поддается никакому логическому объяснению, появляется без какой-либо видимой причины и не имеет определенного источника. Описа-

---

[9] См., например, баллады Рукавишникова «Тени» (I, 3), «Птицы» (II, 27), «Мавр» (III, 56). Здесь и далее произведения Рукавишникова цит. по: *Рукавишников И. С.* Собр. соч.: В 20 кн. СПб.; М., 1901—1925, с указанием в скобках номера книги римской цифрой и номера страницы — арабской.

[10] О лирическом герое Рукавишникова см.: *Лалетина О. С.* «От нерешенных дум, от черных сновидений...»: становление лирического героя в поэзии И. С. Рукавишникова // Rossica Petropolitana Juniora: Сб. науч. работ молодых ученых в области русистики. СПб., 2007. С. 47—59.

[11] Интересно, что в современных народных балладах и жестоких романсах, напротив, обязательно присутствует точка зрения повествователя, который сопереживает страдающим героям, но не участвует в развитии событий. Как указывают С. Б. Адоньева и Н. М. Герасимова, точка зрения такого повествователя «позволяет слушателю „проживать" описываемые страсти как чужие, через „сладкие слезы", без страдания. Иначе говоря, именно так, как это в тексте делает повествователь. ⟨...⟩ выпевая рассказ об ужасных событиях или слушая его, человек находит форму для своего негативного эмоционального состояния. Нахождение формы, обозначение своей частной жизненной ситуации как типической, своей личной судьбы как, например, общей женской дает возможность перевода личной ситуации из актуального индивидуального настоящего в общее прошлое» (*Адоньева С. Б., Герасимова Н. М.* «Никто меня не пожалеет...»: Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени // Современная баллада и жестокий романс. СПб., 1996. С. 360—361).

ние страха варьируется от простого указания на то, что персонаж испытывает это чувство («Тяжело мне было в эту ночь святую» (I, 43), «Страшно быть в этом новом неведомом мире» (II, 50), «Я взглянул и закричал» (III, 53)), до подробнейшей характеристики всего мощного спектра эмоций персонажа, охваченного ужасом, как например в балладе «Сквозь слезу»:

В эту ночь, в этот холод, я мерз и дрожал,
Как во сне, я кого-то искал;
⟨...⟩
Беспредельная скорбь бушевала в мозгу...
Я шептал: не могу, не могу!..
⟨...⟩
Сумасшедшие грезы смелей и смелей
В голове громоздились моей,
А откуда-то мчалась, быстра и грозна,
Безысходного горя волна.
Спрятав в руки лицо, как ребенок, боясь,
И рыдая, и громко смеясь,
Я на снег повалился и замер. Слеза,
Как кристалл, затемнила глаза (I, 11).

Анализ описаний состояния героя в отдельных стихотворениях позволяет реконструировать стадии переживания страха в балладе Рукавишникова. Развитию событий предшествует внезапное и, как правило, объективным образом не мотивированное появление панического страха и тоски. Ощущение героя выступает в качестве предчувствия, задает особый мистический, мрачный, даже трагический тон повествования, а также маркирует начало развертывания сюжета баллады, предваряя повествование о страшном или трогательном событии. Чрезмерная интенсивность переживаний обессиливает героя, парализует его действия, заставляет замереть в оцепенении. В этот момент происходит резкое изменение внешней ситуации, результатом которого является возникновение реальной опасности (случается несчастье, появляется фантастический персонаж, герой совершает неожиданные и непонятные для него самого поступки и т. д.). Реакцией на это событие становится полная потеря самообладания: охваченный ужасом герой мгновенно перестает контролировать свои чувства, мысли, действия и оказывается в полной власти фантастического персонажа («Похолодел и замер я, / Оцепенела мысль моя» (II, 69), «И я отшатнулся. / Но мыслью. Я телом не мог. / Я был в его власти. Монах стал мой Бог» (III, 114—115)). Эта стадия переживания страха характеризуется совмещением традиционно не совместимых, даже взаимоисключающих форм проявления эмоций — крика и молитвы, смеха и плача, проклятий и благословений («Мы молились, мы кричали...» (IV, 63), «И заплакал я, скорбя, / Проклиная и любя...» (IV, 81)). Исход сюжета всегда трагичен: даже в случае спасения от опасности чувство страха, тоски, неизбежности несчастья и предопределенности трагической судьбы не покидает героя. Особенно показательными в данном случае являются баллады, в которых спасение, возврат к жизни в развязке оказывается продолжением, а не завершением кошмара героя, поскольку настоящие мучения ему доставляет именно земная жизнь: в балладе «Красавица Смерть» возвращение к обычной жизни сравнивается с уходом в «вечное мертвое море» (II, 37), в «Талисмане» неудачная попытка убийства вызывает у чудом спасшегося героя только сожаление: «Бедный! Я был жив» (IV, 105).

В описании стадий переживания реализуется комплекс мотивов, тесно связанных с центральным мотивом страха и позволяющих раскрыть состояние героя с исчерпывающей полнотой. На начальном этапе переживания актуализируются мотивы тайны и недобровольного мучительного безумия. Необдуманность и алогичность действий, совершаемых в панике, подчеркивается частым употреблением не-

определенных местоимений и наречий: «В эту ночь, в этот холод, я мерз и дрожал, / Как во сне, я кого-то искал... / ⟨...⟩ / И сжимая виски, я куда-то бежал / И кого-то зачем-то искал» (I, 11); «Я ехал куда-то на белом коне. / А ехал я будто во сне. / ⟨...⟩ / Деревья шептались. И воздух стонал. / А этой страны я не знал. / ⟨...⟩ / А справа и слева молчала / Неясная мгла» (IV, 125). Аффект страха, парализующий действие персонажа, является основанием для введения мотивов бессилия и потери воли; в трагических развязках баллад доминирующими становятся мотивы тоски и отчаянья.

Эксплицированный с такой полнотой и выразительностью мотив страха является главным сюжетообразующим мотивом баллад Рукавишникова. Предметом изображения, таким образом, становится не само страшное событие, а его переживание. Непреодолимость страха подчеркивается и усиливается многократным повторением ситуаций, в которых герой подвергается опасности. Сюжеты баллад Рукавишникова, как правило, развиваются по следующей схеме: под действием таинственных сил герой становится участником необыкновенных событий и вступает в контакт с фантастическими персонажами, принадлежащими к разным культурным традициям (греческим, римским, иудаистическим и мусульманским мифам, Ветхому и Новому Заветам, сочинениям по магии и оккультизму, средневековой христианской литературе). В развитии сюжета эти персонажи выполняют одну и ту же функцию: внезапно появляясь перед героем, одни из них (как черт, дьявол, Мефистофель, ведьма, скелет, злой дух, Гений, водяной, Азраил) подвергают его опасности, приводят в состояние ужаса, пугают, искушают, обманывают, хохочут над его мучениями; другие (как Зороастр, Ангел Золотой, Ангел Божий, титан из моря), напротив, сочувствуют страдающему герою и вселяют в него надежду. Такая структура персонажного мира определяется установкой на изображение переживания непреодолимого страха, поскольку оказывается, что безграничный ужас героя вызван конфликтом со всеми известными человечеству персонификациями темных сил. Разрешение «внешнего» конфликта баллады может быть и трагическим, и благополучным, но «внутренний» конфликт в любом случае остается неразрешенным: ощущение приближающейся катастрофы героя не покидает. Эта инвариантная сюжетная схема реализуется в конкретных стихотворениях по-разному. Однако, несмотря на все разнообразие фабул, баллады Рукавишникова демонстрируют использование ряда повторяющихся сюжетных моделей. В каждой из них можно выделить центральный мотив, определяющий движение сюжета: 1) встреча с персонажем-«помощником», который дает страдающему герою силы продолжить или завершить жизненный путь; 2) трагическое происшествие, случившееся в результате действий темных сил; 3) противостояние персонажу, который с помощью убеждения пытается заставить героя отказаться от принятого решения, изменить сложившуюся ситуацию; 4) «инициация»; 5) искушение страстью к женщине; 6) обман героя темными силами; 7) явление видений; 8) грешное желание страстной любви; 9) поединок с темными силами; 10) гордыня.[12]

Баллады, связанные общей темой, используют определенный набор и последовательность сюжетообразующих мотивов. Так, например, сюжет баллад о противостоянии фантастическому персонажу, убеждающему героя отказаться от борьбы за свои идеалы, имеет трехчастную структуру. На первом этапе его развития герой совершает поступок, направленный на изменение привычного хода жизни (или исполняет принятое ранее решение). Затем происходит появление персонажа, который вселяет в героя ужас и с помощью приказа, запугивания, сомнения или вопроса пытается заставить его отказаться от исполнения задуманного. Герой остается тверд в своем намерении, но ужас финальной ситуации состоит в том, что он не

[12] Сюжетообразующие мотивы перечислены в порядке уменьшения частоты встречаемости.

спорит с антагонистом, не пытается опровергнуть его слова, указать на беспочвенность, необоснованность или несправедливость мрачных предсказаний, а как бы соглашается с ними и, согласившись, решает стойко переносить все трудности: «Я с тоской пошел вперед, / Так мечта меня зовет. / Эй вы! Смейтесь, злые тучи! / Я иду вперед» (IV, 151); «Без силы и без воли / В тоске по счастью воли / Я ей шепчу: — Моги и верь. / Люби и верь» (VI, 76); «А я. А я. Упорен я. / Могу ли идти назад! / На казнь идет душа моя. / И горд мой зеленый взгляд» (X, 27).

Аналогичным образом логика развертывания сюжета объединяет и баллады, в центре которых оказывается событие «инициации». Исходной точкой развития сюжета этих баллад является резкое изменение привычной для героя ситуации: неожиданно для себя он совершает поступок, который кардинально меняет ход обычной жизни, либо погружается в особое «переходное» состояние, дающее возможность выйти за пределы реального мира и взглянуть на земную жизнь со стороны: «И пошел я по волнам, / По трепещущим волнам, / Вдаль к поющим лунным снам, / Чтоб свершилось чудо» (VI, 98); «Отошел я, шут звенящий, / В темный угол, в угол спящий, / В угол храма, тьмой манящий, / От шутов ушел тайком / ⟨...⟩ / Правде скрытой, правде близкой / Я молюсь, молюсь, молюсь» (X, 67). На следующем этапе развития сюжета происходит встреча с таинственным фантастическим персонажем, осуществляющим «инициацию» (титаном, вышедшим из моря, героиней в плаще мечты, Божьим Ангелом, крылатым драконом, героиней в белом, монахом или людьми в лохмотьях). Результатом действий персонажа (вручения дара, поцелуя, прикосновения, перемещения героя во времени и др.) является прозрение и преображение героя:

Вот спустился Ангел Божий.
Рясу черную тайком
Дал мне милый Ангел Божий,
Чудо-рясу с клобуком.
⟨...⟩
Впились молнии немые
В мозг мой. Молнии из тьмы.
И шутам стал петь псалмы я,
Богоданные псалмы.
⟨...⟩
Покачнул собор молчащий
Шут, от Бога говорящий,
Воплощенная мечта (X, 67).

Вдруг тихо вошла она в душу мою.
⟨...⟩
И я содрогнулся. И стал я большой.
И громче запел я прозревшей душой.
Запел. Запел.
Иду я. Несу я колдунью в себе.
⟨...⟩
Ликуя и плача и песней звеня,
Идем... К Судьбе (VI, 217).

Финал баллад, посвященных описанию «преображения» героя, таким образом, остается открытым. Счастливое пребывание в прежнем состоянии покоя для прозревшего поэта оказывается уже невозможным, и он вступает в трагически неразрешимый конфликт с грешным земным миром, тем самым обрекая себя на дальнейшие страдания.

Повествуя о переживаниях одного и того же героя, баллады Рукавишникова формируют сюжет о жизненном пути одинокого поэта, уставшего вести борьбу за свои идеалы, — об испытаниях, через которые он проходит, двигаясь к своей свет-

лой цели, о его радостях и бедах, надеждах и отчаянье. Сюжет отдельной баллады становится частью метасюжета всего творчества поэта. Это позволяет Рукавишникову преодолеть фрагментарность балладного повествования, обусловленную и мотивированную тем, что рассказ о событиях ведет их непосредственный участник, который испытал переживание ужаса и сохранил его в своей памяти во всей остроте и подробности. Так, например, в балладах об искушении страстью к женщине описываются несчастья, случившиеся с героем из-за того, что он не смог преодолеть свою слабость и не устоял перед соблазном дьяволицы. Значение ситуации искушения в судьбе героя, а также причины трагических или счастливых последствий, вызванных разрешением этой ситуации, в контексте творчества Рукавишникова определяются однозначно. Его лирический герой должен отказаться от всех земных радостей и стойко преодолевать трудности жизни аскета во имя своих идеалов, поэтому, если ему удается преодолеть свою грешную страсть, он одерживает победу над темными силами (как в балладе «Верность» (VI, 162)), в противном случае его ожидают мучительные страдания (как, например, в стихотворениях «У моря» (III, 134), «Восемьдесят одна ночь» (IV, 109), «Злой дух» (VI, 222)).

В творчестве современников Рукавишникова, развивавших жанр баллады, нельзя найти ничего подобного описанной структуре. Анализ тематики и поэтики баллад Брюсова из сборника «Urbi et orbi» позволил В. М. Жирмунскому показать, что, широко используя различные мифологические и исторические сюжеты, поэт объединял свои баллады общей темой (темой непреодолимой страсти к женщине) и типом центральных персонажей. Как отмечает исследователь, герой и героиня Брюсова «имеют строго определенные художественные особенности и принадлежат к однородной сфере поэтических образов. В центре каждой баллады стоит „она". Она — царица ⟨...⟩ или царевна ⟨...⟩; гетера ⟨...⟩ или дева ⟨...⟩; в одном случае — две героини: гетера и дева ⟨...⟩. Впрочем, брюсовская царица похожа на гетеру, и гетера царственна в любви ⟨...⟩ „ее" явление определяется у Брюсова образами света (или тьмы) в их высшей, односторонней напряженности, словами, говорящими о безотносительной, недетализированной красоте, обобщенной и всегда одинаковой ⟨...⟩ Образ героя не менее односторонен и последователен. ⟨...⟩ Красота и мужественность, а также качества, производные от мужественности, — властность, царственность, сила как наиболее общие признаки сопутствуют явлению брюсовского „юноши"».[13] Та же устойчивость характеристик центрального персонажа свойственна балладам Блока и Рукавишникова. Однако в поэзии Брюсова всегда присутствует ощутимая дистанция между устойчивым образом лирического героя и ролевым мифологическим или историческим персонажем баллады, который повествует о происходящих или происшедших с ним событиях. В тех случаях, когда повествователь может быть отождествлен с лирическим героем Брюсова, он не принимает участия в развитии событий, происходящих с мифологическим или историческим персонажем.[14] В поэзии Блока и Рукавишникова значительное число баллад, напротив, написано от лица персонажа, который участвует в развитии событийно-повествовательного сюжета и обладает устойчивыми характеристиками лирического героя.[15]

Вторгаясь в границы лиро-эпического жанра, мощная лирическая линия по существу определяет конфликт. Событие, происходящее в балладе, само по себе далеко не во всех случаях является страшным, таинственным и исключительным, но именно таким оно представляется герою, способному постигнуть идеальный, истинный смысл явлений земной действительности. В основе балладного конфликта Блока и Рукавишникова, таким образом, лежит мистическое начало.

---

[13] *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 145—147.

[14] См., например, стихотворения Брюсова «Антоний», «Халдейский пастух», «Александр Великий», «Мария Стюарт», «Наполеон».

[15] См., например, стихотворения Блока «Незнакомка», «Клеопатра», «Снежная дева», «Проклятый колокол», «Эхо».

При этом сходстве между балладами поэтов существует принципиальное отличие. У Блока на первый план выдвинута лирическая составляющая жанра. Мелодраматизм содержания, высокая эмоциональность, напевность стиха сближают его баллады с романсами. Не случайно поэтому, свои небольшие по объему стихотворения поэт пишет в основном тождественными 4-стишиями перекрестной рифмовки, позволяющими создать симметричный ритмико-интонационный рисунок. В отличие от Блока Рукавишников заметно усиливает эпическое начало жанра. Его балладный рассказ о себе никогда не принимает форму лирической песни. По жанровой и стиховой форме баллады поэта близки к поэме или повести. Поэтому, как правило, они имеют необычно большой для начала XX века объем: средняя длина баллады составляет пятьдесят стихов, а самая объемная из баллад — «Пророчество шестое» (IV, 208) — содержит триста шестьдесят шесть стихов, в то время как средняя длина произведения поэта составляет лишь двадцать пять стихов и не многим превышает средний объем стихотворения символистов и акмеистов.[16] Анализ метрики и строфики баллад позволяет с уверенностью сказать, что этот жанр в поэзии Рукавишникова тяготеет к использованию расшатанных стиховых структур. Характерные для традиционной баллады тождественные строфы поэт применяет только в каждой третьей балладе, тогда как около половины стихотворений пишет нерегулярными нетождественными строфами и астрофическим вольнорифмованным стихом с чередованием двух или даже трех родов окончаний, причем эти строфические формы используются преимущественно в сочетании с вольными размерами и переходными метрическими формами (любопытно, что именно такие расшатанные метрические структуры господствуют в эпических стихотворных произведениях поэта).[17]

Усиливая лирическую линию, Блок сближает балладу с лирическим стихотворением, в котором только намечена точечная фабула, а основным способом развития действия и реализации внутреннего конфликта персонажа является диалог. Рукавишников, сохраняя лиро-эпическую природу жанра, придает балладам вид автобиографических поэм, в которых внутренний конфликт героя раскрывается не в опосредованной диалогической форме, а в форме монолога. Возможно именно по этой причине у Блока разработка балладного жанра выливается в эксперименты с лирическими драмами («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», «Роза и крест» и др.), у Рукавишникова — в эксперименты с эпическими драмами и драматическими поэмами (драматические «Трагические сказки», «Сказ скомороший про Степана Разина...», поэмы «Пугачевщина» и «Ярило»).

[16] См.: *Лалетина О. С.* Метрика и строфика И. С. Рукавишникова // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. Сб. статей. СПб., 2008. С. 178—179.

[17] См.: Там же. С. 200.

«Я ХОЧУ ЖИЗНИ — МНОГО, МНОГО...» ДНЕВНИК О. Ф. БЕРГГОЛЬЦ 1928—1930 ГОДОВ (К ЮБИЛЕЮ О. Ф. БЕРГГОЛЬЦ)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © Н. А. ПРОЗОРОВОЙ)

Потребность обращения к дневнику, появившаяся еще в детские годы, стала неотъемлемой чертой личности Ольги Берггольц (1910—1975). Размышляя о ценности дневниковых записей, в которых сначала инстинктивно, а затем вполне осознанно передается «ощущение значительности своей жизни, неотделимой от

жизни всеобщей», Ольга Федоровна считала дневники «фундаментом» *Главной книги* писателя. «Писатель пишет свою Главную книгу непрерывно, — отмечала Берггольц в «Дневных звездах», — иногда с самого детства. Чаще всего это дневник, разумеется пишущийся не с расчетом на торжественную публикацию при жизни».[1]

Дневниковые тетради Берггольц — ценнейшая составляющая ее литературного наследия. Небольшая часть их была выборочно опубликована Марией Федоровной Берггольц в журнальной периодике и в юбилейном издании «Встреча».[2] В книгу Д. Т. Хренкова «От сердца к сердцу» вошли выписки из дневников разных лет, с которыми автора знакомила (хотя и неохотно) сама Ольга Федоровна.[3] Она отказывалась даже от небольшой публикации своих «тетрадей», и, по воспоминаниям Хренкова, говорила: «Напечатают после моей смерти».[4]

В Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 2888) хранятся семьдесят две дневниковые тетради за 1923—1971 годы.[5] Нельзя не согласиться с замечанием Д. Хренкова: «Всех нас еще ждет большое литературное открытие, когда будет разобран архив писательницы и опубликованы ее дневники».[6]

Впервые публикуемая тетрадь 1928—1930 годов сохранилась в составе другого ее фонда, который находится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ф. 870). Фонд поступил в Рукописный отдел в 2004 году и в последнее время началась его предварительная научно-техническая обработка.[7] Дневник, написанный совсем юной, только вступающей в жизнь Ольгой Берггольц, представляет собой рукописную тетрадь и охватывает период с 3 декабря 1928-го по 11 апреля 1930 года, с припиской в конце текста, датированной 17 октября 1931 года.

В первой же записи эскизно обозначены те жизненные обстоятельства, при которых начинающая поэтесса, молодая жена и уже мать, возобновила ведение дневниковой тетради, приостановленное рождением дочери. «Мне так тяжело и тоскливо, — пишет Берггольц 3 декабря 1928 года. — Но не могу не вести дневника... Пусть глупо и смешно. Буду. Но сегодня — сейчас — надо покороче — столько дела, и, кажется, просыпается Ирка».

В восемнадцать лет Ольга Берггольц живет в доме родителей с мужем поэтом Борисом Корниловым, маленькой дочерью Ириной и учится на Высших курсах искусствоведения при Государственном институте истории искусств. С 1926 по 1929 год она посещает лекции прославленных профессоров и педагогов Б. В. Томашевского, Б. М. Энгельгардта, Б. В. Казанского, В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, занимается в семинарии С. Д. Балухатого.[8] В институте про-

---

[1] *Берггольц О. Ф.* Дневные звезды // Берггольц О. Ф. Собр. соч.: В 3 т. Л., 1990. Т. 3. С. 242—243.

[2] К настоящему времени опубл.: *Берггольц О.* Из дневников / Вступ. статья, публ. и прим. М. Ф. Берггольц // Звезда. 1990. № 5. С. 180—191; Там же. № 6. С. 153—174; *Берггольц О.* Из дневников (май, октябрь 1949) / Вступ. статья В. Оскоцкого, публ. М. Ф. Берггольц // Знамя. 1991. № 3. С. 160—172; О ГУЛАГе невидимом: К публикации фрагментов дневника Ольги Берггольц / Публ. М. Ф. Берггольц // Апрель. М., 1991. Вып. IV. С. 127—144; *Берггольц О.* Встреча / Сост. М. Ф. Берггольц. М., 2000 (переизд.: СПб., 2003). Обзор опубликованных дневниковых записей Берггольц за 1939—1949 годы см. в кн.: *Оскоцкий В.* Дневник как правда: Из мемориального наследия В. Вернадского, О. Берггольц, К. Чуковского. М., 1995.

[3] См.: *Хренков Д. Т.* От сердца к сердцу. Л., 1982.

[4] Там же. С. 12.

[5] В описании фонда О. Берггольц указаны также дневниковые записи (1920—1971) и записные книжки (1927—[1975]). См.: Российский государственный архив литературы и искусства. Путеводитель: Вып. 8. М., 2004. С. 43.

[6] *Хренков Д. Т.* От сердца к сердцу. С. 11.

[7] В фонде 870 имеются также неопубликованные дневники О. Ф. Берггольц за 1923—1924 годы.

[8] «Борис Михайлович Эйхенбаум, — вспоминала Ольга Федоровна об учителях в 1972 году, — изящный как Буратино, читал нам о молодом Пушкине; Тынянов вел семинар „Неизве-

ходят поэтические вечера, где Берггольц слушает выступления Э. Багрицкого, В. Маяковского. Возможно, именно здесь она впервые встречается с Николаем Тихоновым, который при Комитете современной литературы отдела истории словесных искусств вел семинар по поэзии. Учеба Берггольц в институте совпала с периодом его реорганизации, напрямую связанной с разгромом формальной школы (институт считался «гнездом формализма»), и ликвидацией Высших государственных курсов искусствоведения. Курсы закрыли по Постановлению коллегии Наркомпроса от 16 сентября 1929 года, а студентов — «пролетарскую часть» — перевели на соответствующие отделения ЛГУ. В их числе оказалась и Ольга Берггольц, записавшая в дневнике: «Жаль профессуру». В «Попытке автобиографии» Берггольц небезосновательно назвала ВГКИ при институте «странным учебным заведением». Л. Я. Гинзбург, окончившая курсы несколькими годами раньше, вспоминала: «Учебное заведение получилось, конечно, необычайное. В сущности, оно не имело регулярной программы. Большие ученые говорили на лекциях о том, над чем они в данное время думали, над чем работали. Шутники уверяли, что можно было окончить словесный факультет ГИИИ и так и не узнать о том, что существовал, например, Тургенев, — если как раз никто из мэтров в этот момент Тургеневым не занимался. Это, конечно, гиперболическая шутка, но в ней как-то отразился институтский дух. Уже первокурсник оказывался лицом к лицу с высокой наукой, а это воспитывало лучше, чем любые программы».[9]

Ученичество Ольги Федоровны продолжается и в литературной группе «Смена»: она мучительно ищет свой поэтический голос. Уже в ранних дневниковых записях проявляется доминанта личности Берггольц, жаждущей жить «во все стороны» (она и мать, и жена, и поэт), и ее непрерывный поиск в жизни, в любви, в творчестве. «Я хочу жизни — много, много...» — пишет она, и в этом ключ к пониманию «души» ее дневника. Однако житейских трудностей в этот период у нее в избытке. Ей не хватает времени для полноценной учебы, скудны литературные гонорары, не складываются семейные отношения. Все эти проблемы находят выражение в публикуемом дневнике, но в основном в нем перемежаются две главные темы: первая — литературное ученичество Берггольц, вторая — семейные отношения с Корниловым.

Обратимся к первой из них. Литературная группа «Смена» была организована в 1924 году. Занятия проходили сначала в редакции журнала «Юный пролетарий» в доме № 1 по Невскому проспекту, затем группа перебралась в Домпросвет на Мойке (Юсуповский дворец), а позже базировалась в Доме печати на Фонтанке. Юная Ольга Берггольц пришла в «Смену» в 1925 году, будучи школьницей. Первый год существования, по выражению В. Друзина, группа «имела *состав случайный*, в дальнейшем в литературе не закрепившийся».[10] «Каждый вторник в 7½ часов вечера устраиваются в редакции „Юного пролетария" устные альманахи, — сообщал журнал, — где ребята со своими произведениями обсуждают их сообща и занимаются литературной учебой».[11] С конца 1925 года состав группы обновился. Ее членами стали в основном студенты, а наиболее активной частью читательской аудитории — комсомольцы, юнкоры и рабфаковцы, причем на чтениях и обсуждениях присутствовало до 70—80 человек. Возглавлял группу сначала В. Саянные поэты пушкинской поры"; Шкловский вообще говорил, о чем придется, главным образом о кино, о гениальности Эйзенштейна, Пудовкина, выпускавших тогда одну картину за другой. Шкловский начинал свои лекции словами: „Знаете, что я вам скажу..." — и говорил так, что мы теряли смысл начала речи, когда приближался ее конец, потому что были опьянены ее великолепным содержанием» (*Берггольц О. Ф.* Попытка автобиографии // Берггольц О. Ф. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 35—36).

[9] *Гинзбург Л. Я.* Вспоминая институт истории искусств... // Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб., 2003. С. 57.

[10] *Друзин В.* Трехлетие «Смены» // Резец. 1927. № 48. С. 1.

[11] О работе литгруппы «Смена» // Юный пролетарий. 1925. № 15. С. 30.

нов, а затем В. Друзин.[12] «Смена» наряду с другими литературными группами («Резец», «Стройка», «Красная звезда»), а также рабочими низовыми кружками («Звенья», «Рабочий и крестьянка», «Рабочая окраина», «Выборгская сторона») вошла в Ленинградскую ассоциацию пролетарских писателей (ЛАПП), которая в свою очередь была составной частью РАПП. «Литературная группа „Смена", хотя и входила в РАПП, — вспоминал Г. Гор, — жила подлинной не обуженной и не препарированной литературной жизнью. Ее члены писали, спорили, мало интересуясь рапповской и налитпостовской схоластикой, а из большинства их вышли настоящие прозаики и поэты».[13] Членами группы в разные годы были: В. Саянов, Б. Корнилов, Д. Левоневский, Б. Лихарев, Ю. Берзин, В. Друзин, Л. Рахманов, О. Берггольц, М. Глухов, М. Чумандрин, Г. Гор, Н. Петров, И. Авраменко, М. Останин и др.

Первые упоминания в печати о группе «Смена» и о молодой Ольге Берггольц были в целом благожелательны. «До сих пор „Смена" была обижена критикой, — отмечалось в статье «„Фабзайчата" литературы», — о ней почти не писали. Между тем эта группа за последний год заняла видное место среди литературных организаций Ленинграда».[14] Ольга Берггольц была признана в статье «не совсем еще литературно оформившейся» молодой поэтессой со случайным выбором тем.[15] Стихи ее, впервые появившиеся в «Ленинских искрах»,[16] принимали к печати редакции пролетарских и комсомольских периодических изданий — «Юный пролетарий», «Смена» и «Резец».

Юбилею группы был посвящен декабрьский номер «Резца» за 1927 год, который открывался статьей В. Друзина «Трехлетие „Смены"» с фотографией ее участников, среди которых была и Берггольц.[17] Произведения сменовцев перемежались в журнале с поздравлениями и дружескими шаржами на Б. Лихарева, Д. Левоневского, Б. Корнилова, Г. Гора, В. Друзина, О. Берггольц. В обзоре альманаха «Кадры», который готовился в то время к печати в издательстве «Прибой», Раиса Мессер, выделив стихи Саянова, подчеркнула, что молодые авторы «Смены» находятся еще в стадии «первоначального накопления» творческих сил. Была упомянута и Ольга Федоровна: «Свежие интонации даны в стихах Берггольц и еще явственнее у Корнилова — „Лесной домик" дает интересный ритмический рисунок».[18]

В январской статье 1928 года «Три года (О литгруппе «Смена»)» журнал «Резец» вновь уделил внимание «самой молодой и больше других „мятущейся" поэтессе», отметил ее «специфическую наивность (в лучшем смысле этого слова)» и умение работать с «бытовым материалом».[19] Статья кончалась оптимистическим прогнозом: «Наступающий четвертый год несомненно будет годом творческого расцвета „сменовцев"».[20]

Идеологические нападки на «Смену» начались на собрании ЛАПП, прошедшем 28 октября 1928 года. Поводом послужил вышедший сборник «Кадры» (Л.,

---

[12] Сама Ольга Федоровна в «Попытке автобиографии» отмечала, что первым руководителем «Смены» был Илья Садофьев. Объясняется это скорее всего тем, что Садофьев вообще очень много занимался с литературной молодежью Ленинграда, собиравшейся в том числе и в редакции «Красной газеты», в которой курьером работала О. Берггольц.

[13] *Гор Г.* Замедление времени // Звезда. 1968. № 4. С. 176.

[14] *Левго.* «Фабзайчата» литературы (начало) // Смена. 1927. 13 нояб. № 259. С. 3.

[15] То же (продолжение) // Там же. 20 нояб. № 265. С. 3.

[16] Первое из выявленных в печати стихотворений см.: *Берггольц О.* Песня о знамени // Ленинские искры. 1925. 1 мая. № 18. С. 4.

[17] «Надо признать, что „сменовцы", работая всего два года, — писал Друзин, — и каждый из них имея от роду не столь много лет (подавляющее большинство — 1907 года рождения, а есть и более молодые), конечно, еще не успели выявить своих индивидуальных литературных физиономий» (*Друзин В.* Трехлетие «Смены» // Резец. 1927. № 48. С. 1).

[18] *Мессер Р.* Альманах «Кадры» // Там же. С. 12.

[19] *Гольдин А., Петров Н.* Три года (О литгруппе «Смена») // Там же. 1928. № 1. С. 20—21.

[20] Там же. С. 21.

1928), ставший итогом трехлетней работы группы.[21] В особенности доставалось сменовцам (а впоследствии и лично Берггольц) от «неистового» рапповца Михаила Чумандрина, который заявлял: «Теперь настало время, когда нужно говорить о „Кадрах". Между прочим, я один из тех, кто в свое время сделал глупость и дал согласие напечатать этот сборник. Товарищи из „Смены" должны сказать, что мое согласие сыграло в этом деле значительную роль и поэтому мое извинение теперь имеет тем большее значение».[22] Пытаясь защитить группу, в дискуссию вступил молодой поэт из группы «Резец» А. Е. Решетов. «Надо разобрать вопрос о группе, — сказал он. — „Смена" — ничто иное, как молодежная, в большинстве своем комсомольская группа. Большинство из этих комсомольцев работает не на производстве, а ушли из производства в университет. Что же тут страшного? ⟨...⟩ То обстоятельство, что „Смена" больше всего обращает внимание на форму, больше всего внимание обращает на литературное достояние, которое нам осталось от прошлых лет, это только нужно приветствовать. ⟨...⟩ Сейчас на заводе приходится рекомендовать книги Чумандрина, потому что они расхвалены рапповским органом, [таким] как „На посту". И что же оказывается? Прочитают рабочие первые страницы и отказываются, потому что это нехудожественное произведение. Нужно приветствовать формализм как учебу».[23] Против «Смены» выступил и член группы «Стройка» критик З. Штейнман (позднее исключенный из ЛАПП): «...я говорил об этом полтора года тому назад, когда писал о „Кадрах". Я говорил там, что перед нами группа, которая перерождается. Теперь я имею удовольствие видеть, что я был тогда прав».[24]

В 1929 году внимание к «Смене» становится еще более пристальным, и именно она вызывает наибольшее число разногласий и споров, на нее сыплются обвинения в «формализме» и «акмеизме». В одном из апрельских номеров «Резца» Раиса Мессер пишет: «Линия „Смены" — установка на культуру слова, на овладение достижениями „поэтического" прошлого и настоящего. „Смена" увлекалась и сейчас увлекается акмеизмом не как экзотикой, не как самоцелью. ⟨...⟩ Правда, нужно признать, что временами некоторые поэты „Смены" не достигали поставленной цели ⟨...⟩ Так, написанное в 26-м году стихотворение Дм. Левоневского „Флорентийский мастер" или „Академик" О. Берггольц — выглядят, как типичные акмеистические стихи в широком смысле слова, как увлечение экзотикой далеких времен и мест без того философского осознания этих тем, какое свойственно пролетарскому поэту».[25] Критик требует от сменовцев более четкой пролетарской установки, а среди «отсталых элементов» называет имена Б. Корнилова и Ю. Берзина, которые в то время уже перешли из «Смены» в литературную группу «Стройка».

По-прежнему против «Смены» продолжает грубо выступать убежденный рапповец Чумандрин. Между ним и Берггольц возникает устойчивая взаимная антипатия. «Опять, как призрак, встает Миша Чумандрин, — пишет она в дневнике 5 февраля 1929 года. — Он говорит, что мне надо уходить из комсомола, потому что я либералка, органически чуждый элемент и пр. и пр., потому что меня мучат проклятые вопросы о цензуре. Ребята говорят, что Миша туп (как пуп). Миша говорит, что „Смена" — гнойник и сволочи. Я думаю, что „Смена" не гнойник, но скучное сборище. Беспринципное? Пожалуй. Миша туп. Я не приемлю Мишу, хорошего парня».

---

[21] В «Кадрах» были напечатаны стихи О. Берггольц («Астраханская селедка»), Б. Корнилова, Н. Теплова, Б. Звонарева, Б. Лихарева, Д. Левоневского, В. Саянова, И. Авраменко и прозаические произведения Ю. Берзина, И. Скоринко, М. Глухова, М. Вашенцова, М. Останина, В. Заколдаева, Я. Эйдука, С. Михайлова, Н. Петрова, Г. Гора.

[22] Стенограмма собрания ЛАПП от 28 октября 1928 года // ИРЛИ. Ф. 493 (архив ЛАПП; фонд не обработан).

[23] Там же.

[24] Там же.

[25] *Мессер Р.* Группа «Смена» // Резец. 1929. № 14. С. 15.

Весной 1929 года в соответствии с «пролетарским осознанием» программы творчества в Ленинградской ассоциации начинается процесс «оздоровления» ее рядов и чистка от «социально-чужеродных элементов» и «творческого балласта». Комиссию по проверке литературных групп и секций Ассоциации возглавляет приехавший из Москвы «неистовый ревнитель» рапповского движения Юрий Николаевич Либединский. Проверку «Смены» поручают критику Е. Я. Мустанговой. На заключительном заседании 13 апреля 1929 года был заслушан ее доклад, на основании которого Гора, Гитовича, Левоневского и Лихарева предупредили о возможном исключении из ЛАПП. Но действительной «жертвой» пролетарской чистки оказалась именно Берггольц (единственная из «сменовцев», не считая членов группы из рабочих, исключенных как «творческий балласт»). Комиссия вынесла постановление об исключении ее из ЛАПП, заявляя, что ее творчество «ни в какой мере не является творчеством пролетарского писателя».[26]

Итоги «смотра» затем обсуждались (а скорее, утверждались) на второй Областной конференции ленинградских писателей, которая открылась 20 апреля 1929 года. Доклад об «Итогах творческого смотра ЛАПП» В. Саянова вызвал бурные выступления в прениях. «Смена» обвинялась в «формализме», «отрыве от политических задач», отсутствии «классового мировоззрения», «любовании техникой стиха, прозы» и в конечном счете в «отходе от пролетарской литературы». «Вместе с тем эта группа, — говорил Саянов, — выдвинула ряд талантливых массовых писателей ⟨...⟩ Мы, когда надо, их жестоко бьем за их недостатки, и будем бить впредь — это нужно для того, чтобы помочь им понять свои недостатки. В нашей организации не может быть психологии кисейных барышень...»[27] В числе тех, кого было решено «бить», оказалась Ольга Берггольц. Ее имя появилось в резолюции среди имен писателей, предложенных к исключению из ЛАПП. «...Несмотря на страстный характер прений, — писал Ю. Либединский в «Ленинградской правде», — резолюция по докладу Саянова была принята единогласно, хотя в ней помимо суровой критики всех уклонов и шатаний, свойственных как целым груп-

---

[26] В архиве ЛАПП сохранился протокол заседания Комиссии, который приводим ниже в сокращении.

Протокол заседания комиссии по проверке состава ЛАПП
от 13 апреля 1929 г⟨ода⟩.

Присутствовали: Либединский, Садофьев, Эйдук, Саянов, Ефремов.
Председатель: Либединский.
Секретарь: Ефремов.
⟨...⟩
3. Слушали: Доклад т. Мустанговой о проверке гр⟨уппы⟩ «Смена».
Постановили: Исключить из состава группы как творческий балласт — Брусенцова Я., Аршавского И., Малышева Л., Теплова Н., Рывкина Д., Шевелева М.
т. Берггольц О. исключить, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ ее творчество ни в какой мере не является творчеством пролетарского писателя. т. Берггольц может быть принята в ЛАПП вновь только через рабочий кружок.
тт. Гору, Левоневскому, Гитовичу и Лихареву поставить на вид недостаточное осознание ими задач, стоящих перед пролетарской литературой и указать на возможность их исключения из ЛАПП'а, если их творчество не [будет находиться] в соответствии с требованиями, выдвигающимися перед каждым пролетписателем.
т. Друзину предложить изменить курс учебы «Смены» в сторону повышения не только чисто литературного, но и общекультурного и, главным образом, политического уровня сменовцев.
Предложить сменовцам шире втягивать в группу молодежь и не замыкаться в рамках существующей группы.
Поставить доклад комиссии на группе, проработав вопрос предварительно на фракции ВКП(б) «Смена». ⟨...⟩ (ИРЛИ. Ф. 493).

[27] Доклад В. М. Саянова «О творческом лице Ленинградской ассоциации пролетарских писателей» на второй Областной конференции ЛАПП (22 апреля 1929 г⟨ода⟩) / Публ. В. П. Муромского // Из истории литературных объединений Петрограда—Ленинграда 1920—1930-х годов: Исследования и материалы. СПб., 2006. Кн. 2. С. 90.

пам, так и отдельным тт., предлагалось также исключить Штейнмана, Грабаря и Берггольц, с правом возвращения в ЛАПП через низовой кружок».[28]

Краткая запись об исключении появилась в дневнике Берггольц 7 апреля 1929 года. Она сделана как бы мимоходом, без комментария, и удивляет безразличной интонацией: «Да, исключили из ЛАПП'а. Ну, что ж? Пусть». Дневниковые записи Берггольц, касающиеся оценки Ленинградской ассоциации пролетарских писателей, несмотря на их непоследовательный характер, все же помогают понять позицию молодой поэтессы, которая трудно поддавалась воспитанию в «лапповской клети»: ей было там и тесно и душно. Осуждение партийной цензуры, «тематических» ограничений, отрицание «*пролетарской* детской литературы» перемежаются в ее записях с сомнениями, неуверенностью и страхом собственной безыдейности. В ее окружении люди разных художественных идеалов: Анна Ахматова, Николай Тихонов, Владимир Лебедев, Михаил Чумандрин, Юрий Либединский. И Ольгу Берггольц раздирают противоречия. «Вчера была у Ахматовой, — пишет она в дневнике. — Ее собрание сочинений „допустили к печати", выкинув колоссальное количество стихов. Слова — бог, богородица и пр. — запрещены. Подчеркнуты и вычеркнуты. Сколько хороших стихов погибло! Допустим, они не советские, и может быть, антисоветские — но что ж из этого? Контрреволюционного характера они не носят, зачем же запрещать их? Боже мой, какая тупость, какая реакция. Да, реакция». Но, с другой стороны, «мятущаяся» Берггольц попадает, хотя и ненадолго, под обаяние одного из руководителей РАПП Юрия Либединского, несмотря на то что он «о, ужас — напостовец». И тогда в дневнике появляются другие установки: «Надо читать газеты. Надо не поддаваться стонам Ахматовой и пр. Надо работать и писать о работе, трудностях и радостях нашей стройки. Нет, это то, что и раньше во мне было ⟨...⟩» Именно Либединский советует Берггольц возвращаться в ЛАПП и, заглушая обиды и сомнения, она подает 12 февраля 1930 года заявление о восстановлении, после чего ее прикрепляют к рабочему кружку «Красный путиловец».[29] Проходит время, и уже в апреле 1930 года в письме к сестре Марии, ставшей женой Либединского, она возвращается к мысли, что искусство «шире каких бы то ни было теорий и мировоззрений», как бы продолжая когда-то начатый с Либединским спор о соотношении мировоззрения и таланта. «А Борькину (Бориса Корнилова. — *Н. П.*) книгу твой Ю-рочка зарезал зря, — пишет Ольга сестре. — По глупости своей природной... Режут такой талантище, как Борис, а на страницах „Октября" печатают архибездарнейшую поэму Уткина, прикрывая ее именем подлинно пролетарской лит⟨ерату⟩ры. Как люди не понимают, что это вредней и опаснее *всех* Борисовых книг, хотя бы лишь потому, что бездарь выдается за подлинное, что фальшивка — за настоящее искусство».[30] Так, критерием подлинности искусства Берггольц провозглашает талант, фактически повторяя дневниковую запись годичной давности: «Правда, принцип в литературе есть — принцип мастерства».

Если о таланте Корнилова Берггольц изначально отзывалась очень высоко, то свое собственное положение в «Смене» она определяла в дневнике как «только предисловие» к творческому пути. «С каждым новым стихотворением мне кажется, что предисловие кончится, — пишет Берггольц, — но нет». В другой записи аналогичного рода она замечает: «Стихи хочу писать и боюсь. Где же, где же мой голос?».

---

[28] *Либединский Ю.* «Перестройка рядов» (К итогам II обл⟨астной⟩ конференции ЛАППа) // Ленинградская правда. 1929. 28 апр. № 98. С. 3.

[29] Заявление О. Берггольц опубликовано В. П. Муромским в комментариях к публикации доклада В. М. Саянова «О творческом лице Ленинградской ассоциации пролетарских писателей» на второй Областной конференции ЛАПП (22 апреля 1929 г⟨ода⟩). См.: Из истории литературных объединений Петрограда—Ленинграда 1920—1930-х годов. С. 100.

[30] ИРЛИ. Ф. 870.

Борис Корнилов появился в «Смене» позже Берггольц и почти сразу же завоевал лидирующее положение. Он был, по воспоминаниям Г. Гора, «эмоциональным началом, романтической душой, стихией группы», а Берггольц в то время воспринималась в литературном кругу, скорее, как жена популярного поэта.[31] Их личные и творческие отношения переплелись таким образом, что хотя Ольга и принимала во внимание оценку Корниловым своих стихов, но стремление к обретению «своего» голоса было сильнее. В связи с этим интересен следующий ее комментарий: «Рахтанов передал мне отзыв Тихонова обо мне, — пишет Берггольц в дневнике. — Тихонов хвалил (противное слово) меня и как поэта, и как человека... Рахтанов, передавший мне это, никогда не узнает, как *много* он мне передал... Тих⟨онов⟩ сказал, что из меня выйдет большой поэт, если я освобожусь от поэтической тени Корнилова».

Не раз в дневнике встречаются краткие записи Берггольц о творческих планах, и в частности о подготовке к изданию осенью 1929 года первой книжки стихов. С одной стороны, «подбирать» книжку ей советует Ахматова, с другой — не рекомендует торопиться Либединский. И хотя книга так и не вышла, показательно, какое символичное название было выбрано для нее Ольгой Берггольц. В письме к сестре от 23 сентября 1929 года она пишет: «Я придумала, наконец, название для книги — „Тропинка бедствий". А эпиграф к книге такой:

Ходит птичка весело
По тропинке бедствий,
Не предвидя от сего
Никаких последствий.
Вас. Тредьяковский

Как тебе нравится? А книжка будет ведь оригинальной, хотя очень неровной. Ну, для первой книги это простительно. Но вот в чем дело. Борька свою книжку подает в ГИЗ, и я. Придется по очереди — сначала пусть он подаст, если примут — потом я подам. Надеюсь, что примут ⟨...⟩»[32] Похоже, что на выбор названия книги повлияли неустойчивые настроения текущего года, полного для Берггольц разнообразных тревог, как творческих, так и личных. «Зима у меня, Мусенька, прошла бесстишная, — писала Ольга сестре весной 1930 года, — полная какого-то скорее, вернее, более тягостного, чем радостного, *недоумения*. Нет, жизнь сгоряча не схватишь, нужно ждать, пока в самых недрах всего организма она отольется в слово. Нет, литература и поэзия — не плакат. Она и не может целиком поспевать за темпами, потому что она — самая верная и глубокая сущность происходящего».[33]

Вторая, не менее важная тема публикуемого дневника касается последнего года недолгой семейной жизни с Корниловым. История их взаимоотношений биографами Берггольц обычно очерчена скупо (и, как правило, быстро сменяется описанием более счастливого замужества с литературоведом Николаем Молчановым[34]). Недостаточность сведений о «ярком» и «недолгом» браке (как его обычно определяют) двух поэтов таит в себе опасность привнесения в историю их взаимоотношений вымысла и желание «улучшить» его. Вот почему публикуемый дневник, охватывающий полностью 1929-й решающий для семьи год, как бы заново «открывает» тему отношений поэтов в хронологически прерывистых дневниковых записях.

[31] См., например, дневниковую запись П. Н. Лукницкого от 11 июня 1928 года о том, как Берггольц была у него в гостях: «Дома. У меня Ольга Берггольц (жена Б. Корнилова). Показываю ей книги Н. Г. Чай. Читаю „Гондлу"» (*Лукницкий П. Н.* Дневник 1928 года. Acumiana. 1928—1929 / Публ. и комм. Т. М. Двинятиной // Лица: Биографический альманах. СПб., 2002. Вып. 9. С. 424; в цитируемом тексте: Н. Г. — Н. С. Гумилев).

[32] ИРЛИ. Ф. 870. Первая книга стихов Берггольц появилась позднее и называлась нейтрально: «Стихотворения» (Л., 1934).

[33] ИРЛИ. Ф. 870.

[34] Имя Молчанова появляется лишь один раз в конце дневника.

С первым мужем Ольга встретилась в феврале 1926 года на литературном собрании «Смены», где Корнилов, недавно приехавший из провинциального города Семенова Нижегородской губернии, читал стихи. «Глаза у него были узкого разреза, — вспоминала Берггольц, — он был слегка скуласт и читал с такой уверенностью в том, что читает, что я сразу подумала: „Это ОН". Это был Борис Корнилов — мой первый муж, отец моей первой дочери».[35] Они поженились в 1928 году, и первая вышедшая книга стихов Корнилова «Молодость» (Л., 1928) была посвящена жене.

Две яркие личности трудно уживались в браке. По словам Гора, «женитьба не остепенила» поэта: «Он по-прежнему шел по Земле, как по палубе во время сильной качки».[36] Публикуемые дневниковые записи относятся к той поре семейных отношений, когда Берггольц нуждается в фиксации своих переживаний, пользуясь дневником как психотерапевтическим инструментом: записи «выдают» эмоционально неустойчивый характер автора, в них много недовольства собой. По существу, рефлексия Берггольц по поводу отношений с мужем — самая больная тема дневника. Любовь к Корнилову в это время «разъедена» взаимной и обоснованной ревностью, являющейся постоянным источником противоречивых эмоций. Встречи Корнилова с его школьной подругой и юношеской любовью, Татьяной Степениной, летом 1927 года и переписка с нею, продолжающаяся и после рождения Ирины, превращаются для Ольги Берггольц в навязчивую идею. Это приводит ее к отчаянному желанию «познакомиться с кем-нибудь новым, сильным», и тогда в дневнике появляются имена друзей и поклонников — художника В. В. Лебедева и писателя Ю. Н. Либединского.

Письма к сестре Марии, отправленные Ольгой летом 1929 года из Семенова, где семья находилась на летнем отдыхе, восполняют пропуск летних записей — в это время Берггольц не вела дневника. В письмах она часто делилась переживаниями с сестрой и невозможностью «вытравить» из себя ревность. Там, в Семенове, состоялась встреча Берггольц с Т. Степениной, к тому времени вышедшей замуж и переехавшей жить в Нижний Новгород. «А у меня такие дела; познакомилась с Таней, — пишет Ольга 4 августа сестре. — Т⟨о⟩ е⟨сть⟩ просто подали друг другу руки, и она враждебно сказала: „Шишогина". И все. В те 3 минуты, пока она говорила с Борькой о том, чтобы он отдал ее кольцо, а она ему — его письма, я всеми силами смотрела на нее — и молчала. Знаешь, она хороша; я мучительно забываю ее лицо, бывает так — ни за что не восстановить лица в памяти. Она превращалась в мою манию. Я была точно влюблена в нее. Увы, ничего не вышло, она уехала на другой день утром; одевается она хорошо; по-моему, она обаятельна. Очень может быть, что я преувеличиваю ее достоинства и мои недостатки. Неужели, Муська, *все,* все это у меня только ... от *ревности?* ⟨...⟩ Но странный я человек. Я не то что „прощаю", но как-то примиряюсь. Стараюсь уверить себя, что все это — прошлое, что вообще, не стоит мучить себя из-за „всяких сволочей"... И, конечно, я этого НИКОГДА не прощу. Понимаешь, есть такие болезни, которые залечиваются, но не вылечиваются. В данном случае — лишь залечивание. Я хочу его любить, ведь я его очень много любила, насколько помнится... А в общем... стараюсь залечить пока...»[37] «Залечить раны» Берггольц не удалось. В июне 1930 года Ольга и

---

[35] *Берггольц О. Ф.* Попытка автобиографии. С. 35. Вот, собственно, почти все, что позволила себе написать Ольга Федоровна о своей первой любви в автобиографии 1972 года. В ее предисловии «Продолжение жизни» к первому посмертному изданию произведений Корнилова (Стихотворения и поэмы. Л., 1957) личная тема вообще не затронута. В автобиографии, написанной для врача-психиатра Я. Л. Шрайбера, она писала: «В литгруппе „Смена" в меня влюбился один молодой поэт, Борис К. Он был некрасив, невысок ростом, малокультурен, но стихийно, органически талантлив. ⟨...⟩ Был очень настойчив, ревнив чудовищно, через год примерно после первого объяснения я стала его женой, ушла из дома» (*Берггольц О. Ф.* Автобиография // Берггольц О. Ф. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 483).

[36] *Гор Г.* Замедление времени. С. 176.

[37] ИРЛИ. Ф. 870.

Борис Корнилов расстались, дочь Ирина осталась с матерью; официальный развод был оформлен позже, в марте 1932 года.[38]

Дневник заканчивается «горестным удивлением» Берггольц, перечитавшей его год спустя: «Ужасно! И это была я?». Однако критическое отношение к дневнику не мешает ей бережно сохранять его, как, впрочем, и все предыдущие и последующие свои дневники. Склонность Берггольц к ведению дневниковых записей усиливается и дополнительными внешними импульсами. Во-первых, необычайной популярностью психоанализа в середине 1920-х годов, как среди партийной, так и беспартийной интеллигенции. Психоанализ пропагандируется и рассматривается на официальном уровне «как метод изучения и воспитания человека в его социальной среде».[39] Во-вторых, в студенческой среде бурно обсуждаются только что опубликованные повести Н. Огнева «Дневник Кости Рябцева» и «Три измерения», в которых затронуты вопросы пола. Молодая Берггольц оказывается погруженной в атмосферу литературных и психологических дискуссий, многочасовых диспутов о «половом вопросе», чем отчасти и объясняются ее записи «из области подсознательного», пронизывающие весь дневник. Параллельно с дневником Калерии Липской, героини повести «Три измерения», Берггольц знакомится и со знаменитым «Дневником» Марии Башкирцевой. Собственный дневник становится для нее предметом рассмотрения, сопоставления и особого пристрастия.[40] Уезжая на летний отдых, Ольга прощается с ним как со старым другом, а по возвращении записывает: «Встреча с этой тетрадью взволновала меня более всего». Обращает на себя внимание то, что приписка к дневнику, сделанная Ольгой Берггольц, перекликается с постскриптумом Липской. Калерия Липская, перечитавшая свой дневник, записывает: «Какая я тогда была дура!.. Не все ли равно? Правда, иногда на этих страницах я обнажалась до полного неприличия, но теперь-то для меня уже не существует таких понятий, как „приличие" и „неприличие" — не в смысле внешних форм, а в смысле излияний на страницах дневника. И если бы теперь кто-нибудь попросил у меня все эти вещи для чтения, я, не задумавшись, дала бы... Может быть, впрочем, вырвала бы одну-две страницы...»[41]

* * *

Дневник публикуется по рукописной тетради, хранящейся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в фонде 870 (О. Ф. Берггольц). Рукопись находится в неудовлетворительном состоянии: не-

[38] Предположительно, развод состоялся в первых числах марта 1932 года. Сохранилось письмо Берггольц к сестре, по содержанию датируемое 1932 годом, которое Ольга Федоровна писала несколько дней подряд; дата — 4 марта указана ею в середине текста. Письмо начинается сообщением: «Милая Мария. Сейчас пишу тебе из не вполне обычного места — из ЗАГСа. 2 события, потрясающие жизнь, должны произойти сейчас: мой развод с Б⟨орисом⟩ и свадьба с Ник⟨олаем⟩. Он уезжает через 3 дня, и возможно, что если будет у него документ о женитьбе и удостоверение, что я беременна, ему дадут отсрочку. А может, и не дадут. Тогда я останусь одна» (ИРЛИ. Ф. 870). Письмо датируется нами 1932 годом в связи с тем, что именно в это время Николай Степанович Молчанов был призван в РККА. См.: *Башурова О. А.* Молчанов Николай Степанович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь. Т. 3: Государственная Публичная библиотека в Ленинграде — Государственная Публичная Библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1931—1945. СПб., 2003. С. 398.

[39] Психоаналитическое движение поддерживается Наркомпросом, создается Государственный психоаналитический институт (1923), действует Русское психоаналитическое общество, выходит сборник «Психология и марксизм» (1925), в котором большевики предпринимают попытки связать марксизм с идеями Фрейда (фрейдомарксизм). См. об этом главу «Психоанализ в стране большевиков» в кн.: *Эткинд А. М.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 213—268.

[40] Показателен в этой связи читательский вопрос на страницах «Резца»: «Нужно ли вести дневник и что в него записывать», заданный Ю. Либединскому, и его ответ: «Дневник или записную книжку вести очень хорошо» (Резец. 1930. № 12. С. 15).

[41] *Огнев Н.* Три измерения. М., 1933. С. 6.

сколько листов дневника оборваны по правому краю и часть текста утрачена. Утраченный текст отмечен прямыми скобками, восстановленный текст дан в угловых скобках. Записи, сделанные в дневнике Б. П. Корниловым, пояснены в сносках. Подчеркнутые в тексте слова выделены курсивом. Завершают дневник три стихотворения О. Берггольц: «И я осталася одна...», «От тебя, мой друг единственный...», «Что мне сделать, скажи, скажи...», которые были опубликованы под заголовком «⟨Стихи из дневника⟩» с датировкой, не совпадающей с автографом.[42] Для воспроизведения дат подлинника и сохранения целостности дневниковой тетради стихотворения включены в настоящую публикацию. На последнем листе дневника рукой Ольги Федоровны сделана запись заключительной строфы стихотворения С. Есенина «Край любимый! Сердцу снятся...»

[42] См. прим. 135 к тексту дневника.

3/XII — 28. Декабрь 1928 г⟨ода⟩[1]

Мне так тяжело и тоскливо. Но не могу не вести дневника... Пусть глупо и смешно. Буду. Но сегодня — сейчас — надо покороче, — столько дела, и кажется, просыпается Ирка.[2]

Была в «Смене»[3] 2 раза. Прошлый раз читала. Ругали. Да, знаю, что много плохого. Но не хуже Лихарева,[4] Гитовича[5] и Левоневского.[6] Почему же они так самодовольны? Какая духота, можно ли так дольше? Как они сами не понимают этого, что таким образом ничего не создашь, что это теплица, что нельзя никого вести на узде. Вот мне говорили о «тематической опасности»... Какая ерунда? Что такое «тематическая опасность»? «Сапожник», «Кузнец»? Почему так ограничивают? «Случай в истории небывалый». Эти ссорки, речи, эта вода в ступе. Нет, мне душно, я не могу больше. Надо уходить из ЛАПП'а скорее, и не [текст утрачен] ⟨лич⟩ности своей... Пусть я чуждый элемент [текст утрачен] ⟨не⟩вмоготу.

[текст утрачен] ⟨ст⟩рашно, чувствую себя в стихах смутно [текст утрачен] ⟨с⟩трочки неорганизованы. Наверно [текст утрачен] илась с Данько.[7] Женщины, умные [текст утрачен] говорили о той же небывалой [текст утрачен] ливой жизни.

[1] В правом верхнем углу листа рукой неустановленного лица сделана надпись карандашом: «3.12.1928—11.4.1930 + запись 17.10.1931 г⟨ода⟩».

[2] Ирина, дочь Б. П. Корнилова и О. Ф. Берггольц, родилась 13 октября 1928 года, умерла 14 марта 1936 года от порока сердца, возникшего как осложнение после ангины. «Выволакивала ее из гроба несколько раз, — писала Берггольц, — наняла ей комнату в Детском Селе, где она жила с мамой и няней, и целыми периодами бывала она почти здоровым ребенком. Девочка была изумительная, рано стала читать, и читала много, трудолюбивая, общительная, фантазерка, любила рисовать и... тоже стишки сочиняла» (*Берггольц О. Ф.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 486).

[3] О литературной группе «Смена» см. во вступительной статье.

[4] Лихарев Борис Михайлович (1906—1962) вошел в литературную группу «Смена» в 1925 году. Учился в Литературном институте им. В. Я. Брюсова и ЛГУ. Автор десяти сборников стихов. В послевоенное время был редактором журналов «Ленинград», «Ленинградский альманах», главным редактором ЛО издательства «Советский писатель».

[5] О Гитовиче Александре Ильиче (1909—1966), который пришел в «Смену» в 1927 году, Геннадий Гор писал: «Гитович был типичным сменовцем. Он остался юношей и в пятьдесят лет, по-прежнему был влюблен в Багрицкого, Заболоцкого, Хемингуэя. В сущности, сменовцы мало менялись, и, встречаясь сейчас с Ольгой Берггольц, Рахмановым и другими, я каждый раз с их помощью снова обретаю утерянное время...» (*Гор Г.* Замедление времени. С. 188).

[6] Левоневский Дмитрий Анатольевич (1907—1988) окончил филологический факультет ЛГУ в 1930 году. Начинал как поэт, работал редактором в Ленрадиокомитете (1933—1938), был заместителем редактора журнала «Звезда» (1946—1952), занимался переводами, писал документальную прозу.

[7] Речь идет о сестрах Данько: Данько Елена Яковлевна (1898—1942) — писательница, художник по росписи фарфора, драматург; Данько-Алексеенко Наталья Яковлевна (1892—1942) — скульптор-керамист.

Если я чувствую с ними тоже, это значит (ли), что я чуждый человек строительству. Леса мне лезут в глаза... Здания не вижу. Ною. Нет, надо в гущу жизни, мы просто оторвавшиеся. Но Ефремов?[8] Но зарезанный рассказ Бориса?[9] И много.

Теперь о моем плене, о доме. Сторож мой, Ирка, растет, улыбается и гукает. Как, как люблю ее... Какая радость — улыбка ее...

Борис прочитал мои дневники. Сказал — уйду. Я поверила и почувствовала житейское горе и жизнь. Я плакала. Конечно, он не ушел. Но получил 2 письма от Татьяны.[10] Он переписывается с ней. Второе ее письмо заканчивалось — «целую. Твоя Танюрка». Я повторяю сотни раз это и страдаю. Она спрашивала, любит ли он ее... И всякое. Насчет того, что она ждет его приезда. Что мечты о совместной жизни, очевидно, не сбудутся. Каждая фраза мучит [текст утрачен] из-за них письмо Бориса, исполненное любв⟨и⟩ [текст утрачен] Расстояние делает свое дело... А мне х [текст утрачен] перечитывать это взволнованное, нежно⟨е⟩ [текст утрачен] Чтобы убедиться, как он обманыв [текст утрачен] отчаянно. Чтобы не любить его с [текст утрачен] глухое, тяжелое раздраж⟨ение⟩ [текст утрачен] порывы нежности и жалости. Я верю тому, что он любит меня и никуда не денется. Мне хочется мучить его, говорить колкости. Наверно, это ревность, хотя мне кажется, что не люблю его. Зачем, зачем он так? Когда он в тот день бился и плакал около меня, и уверял, что много, единственно любит, — у меня было одно тоскливое желание: никого, никого не любить, ни его, ни дочь, никого. Ну вот, Ирка проснулась...

6/XII

Все еще тянется тоскливость, точно вода подо льдом и иногда прорывается. Она ни к чему и не нужна. Ведь мне хорошо жить. Но как хочется заниматься. О, зеленые лампы Публички! О, бюсты в пыли, запах книг, преходящие мысли — свои и чужие.

13/XII

Юлька[11] вчера была. Она говорит — надо жить легко и весело. И я хочу жить легко и весело. Она говорит, что мы слишком серьезно ко всему относимся. Это верно... Надо легче ко всему относиться, хотя бы к этому несчастному письму, тяжелый осадок которого до сих пор бродит во мне. Почему мне не дает жить эта провинциалка, даже само имя облеклось в какую-то смутную тяжесть? Мне жаль ее до отчаяния, до тоски. Хочется даже дружбы с ней. Господи! Представляю ее — и сердце становится маленьким. Хотела написать ей тепло и много. Нет, ей будет еще больнее. Какая скотина Борис... Сволочь. Не люблю! Безденежье. На мать[12] прямо смотреть не могу. Борис бегает, «устраивается». Сапоги у него рваные. Много пи-

[8] Имеется в виду Ефремов Евгений Л., автор передовиц в журнале «Резец», активный рапповец, секретарь ЛАПП. См., например, его статьи: За укрепление рядов ЛАПП // Резец. 1929. № 11. С. 1; На путях роста (К Ленинградской областной конференции пролетписателей) // Там же. № 16. С. 1; Сплоченными рядами (К итогам 2-й Ленинградской областной конференции пролетписателей) // Там же. № 19. С. 1—2.

[9] Здесь и далее Борис — поэт Корнилов Борис Петрович (1907—1938).

[10] Школьная подруга Бориса Корнилова, Степенина (Шишогина) Татьяна Александровна (Федоровна; 1906 — после 1985) выросла в приемной семье, закончила семеновскую школу с педагогическим уклоном, дающую право работать учительницей младших классов. Жила сначала в Нижнем Новгороде, а затем в Краснодаре. С конца 1950-х годов была связана с историко-художественным музеем в Семенове, в котором перед портретом Корнилова ежегодно возлагались цветы от ее имени в день его рождения. По сообщению семеновского краеведа К. В. Ефимова, в ноябре 1985 года она посещала музей и оставила благодарственную запись в Книге посетителей.

[11] Возможно, Ю. Сеткова. Ей посвящено стихотворение Берггольц «Академик», опубл.: Смена. 1927. 13 нояб. № 259. С. 3.

[12] О Берггольц Марии Тимофеевне (1884—1957) см. прим. 28.

шет. Не учится. Кажется, исключили. А родители его[13] спят и видят, как он кончает «высшее образование». Надо бы написать им, но боюсь лицемерия и фальши.

Юлька и Нолька дурят, пишут чужим людям — Ульриху — глупые письма. Я придумала разыграть их. Написать ответ «от Ульриха». Ха-ха-ха! Обязательно. Ю⟨лька⟩ и Н⟨олька⟩ говорят: «Скучно», — и развлекаются таким образом. Еще много врут «ухажерам». Мне кажется это диким, — и я чувствую себя старомодной. Мне кажется, что если б я была свободной, я сумела бы израсходовать свое время, «скучно» было бы исключено... Но чувствую, как накопляется во мне электричество: хочется дурить, бузить, флиртовать, хочется авантюры, много веселости. Борис однообразен и порою нуден: он больше всего боится моих измен, поэтому исключает веселые минуты с другими. Но видеть только друг друга... Нет, я люблю его, но одно и то же в течение N'ого срока?

Боря сказал бы грустно: «Какая ты гадкая, Лялька...»

Милый, глупый Борька...

Надо, наконец, посещать лекции. Буду — Томашевского,[14] Энгельгардта.[15] Надо нынче поработать над стихами, столько хороших замыслов, так нужно их оформить, но чувствую, что именно нужно упорство, и радостно станет, и как-то скучно, и страшно, что испорчу, — хочется торопиться, но боюсь торопиться. Да, «Цирк» и «Радио»[16] надо исправить. Ведь много хороших строк.

Юля говорит, в дневнике надо записывать события, но не мысли, — да, пора прекратить духовный онанизм. Но мне хочется быть циничной здесь, до того откровенной, записывая самые скрытные мысли.

Сознание «временности» моей жизни — не покидает меня. Это временно, это не то, говорю я...

Пойду укачивать Ируню.

7/XII[17]

Лежу, прихворнула. Денег нет, матери должны 150 или больше. Это прямо угнетает меня. Надо работать. В среду пристану к Горелову,[18] да в «Ю⟨ный⟩ П⟨ролетарий⟩»[19] можно то, новое стихотворение. В «Л⟨енинские⟩ И⟨скры⟩»[20] надо писать

---

[13] Корнилов Петр Тарасович (1884—1939) и Корнилова (урожд. Остроумова) Таисия Михайловна (1884—1979) — сельские учителя. См. также прим. 82.

[14] Томашевский Борис Викторович (1890—1957) работал в Государственном институте истории искусств (ГИИИ) в 1921—1930 годах, на Высших государственных курсах искусствоведения (ВГКИ) читал курсы по метрике, поэтике и текстологии.

[15] Энгельгардт Борис Михайлович (1887—1942) служил в ГИИИ с 1920 года, на ВГКИ вел семинар по методологии истории литературы и читал курс по истории русской критики.

[16] Среди опубликованных стихотворений Берггольц «Цирк» и «Радио» не обнаружены.

[17] Возможно, описка. Вероятно: 17/XII.

[18] Горелов Анатолий Ефимович (1904—1991) — критик, журналист, литературовед, редактор журналов «Резец» (1929—1937), «Звезда» (1934—1937), в 1920-е годы — активный приверженец РАПП. Отдельные стихотворения Берггольц печатались в «Резце» начиная с 1926 года, а в 1928 году был помещен блок стихотворений («Кузня», «Сапожник», «Тянет предыюньскою травою...», «Улов») с ее портретом (Резец. 1928. № 45. С. 9). Общение Ольги Федоровны с Гореловым прервалось в 1937 году, когда он был арестован и приговорен к пятнадцати годам исправительно-трудовых лагерей. См. об этом в воспоминаниях его сестры: *Лилина М.* По эту сторону колючей проволоки // Звезда. 1998. № 11. С. 59—89. После возвращения Горелова в Ленинград в 1954 году дружеские отношения с Берггольц возобновились. См. главу «Про Олю» в кн.: *Горелов А.* Тропою совести. Л., 1987. С. 96—105.

[19] Первые стихотворения, появившиеся в молодежном литературно-художественном журнале «Юный пролетарий» после декабрьской записи Берггольц, — «Запевала» («Ты бахвалишься, что — запевала...») (1929. № 12. С. 17) и «Война» («Синее холеры, чернее чумы...») (1929. № 13. С. 10).

[20] В детской и юношеской газете «Ленинские искры» (1924—1991) в начале 1929 года были напечатаны стихотворения Берггольц «Зима» («Ну, как не верить сказкам...») (1929. 3 янв. № 1. С. 1) и «В хлеву» («В хлеве пахло пряным навозом...») (1929. 20 марта. № 23. С. 4).

рассказец и очерки. Но ребенок поглощает все мое время. Я связана по рукам и ногам. Если б еще была хорошая нянька! Так она очень спокойная...

Да, связана... Но ведь не на век же!? Терпение, терпение. За что боролась. А Ирка такая прелесть, да и Борис так любит меня. Все впереди. Впереди целая жизнь.

Борису не понравились «Сосны».[21] Разумеется, это не плохо, но отдает версификацией... «Куница»[22] — хорошо. По-настоящему. Но сменовцы скажут, что это «ахматовщина», точно женщина не имеет право говорить о себе, о своей любви. Конечно, в мире 2 начала — мужское и женское. Оба они есть и будут. Они не враждебны и не всегда параллельны.

Отчего же так презрительно относятся к «ахматовским» стихам? Благодаря тупости своей? Ну, тема — женщина-строительница. Но ведь, кроме того, она и «просто женщина».

Ольга Волкова.[23] В ближайшее же время посещу ее косой, как будто готовый свалиться, дом; ее комната с сомнительной постелью, с массой дешевых открыток и картинок, развешанных симметрично и безвкусно. Когда-то я «любила» ее. Я читала «Жизнь Тарханова»,[24] места о «страсти», о том, как «мы забылись», о «жене-девушке» перечитывала много раз со странным волнением, стараясь проникнуть в не совсем понятный смысл, и страдания Ольги возбуждали во мне трепет и уважение, так они были похожи на книгу, на жизнь Тарханова. Ей было, кажется, 18 лет, мне 14.

Потом говорили, что Ольга «гуляет» и мажется. На унылой свадьбе Поли Власовой мне тоже казалось, что Ольга «гуляет», тем более, что она говорила: «Моя цель — иметь ребенка». Она казалась мне еще несчастнее, чем раньше. В то время ко мне ходил январскими вечерами Борис, я уже знала, что такое «любовь», или мне казалось, что знаю, потому что Борис ревновал меня, целовал и наваливался, и мне было очень страшно и стыдно от его большого, тяжелого и горячего тела. Я была маленькая еще, но уже испытывала тяжесть любви.

Да, завтра-послезавтра отыщу Ольгу.

Был Яшка Шведов. У него плохие стихи и омерзительная проза.[25] Он живет хорошо.

Литература здесь фигурирует как служба. Во мне старая интеллигентщина, мне этого стыдно. Это глупо. Обо мне «говорят» в Москве. Ив⟨ан⟩ Молчанов[26] (боже!) цитирует, Алтаузен[27] хвалит... Мне же это неприятно. Мои стихи не нра-

---

[21] Возможно, имеется в виду стихотворение «Мой путь» («Я так давно не верю в сосны...») (1928).

[22] Имеется в виду стихотворение «Может быть, я к тебе и приеду...» (1928).

[23] Знакомая школьных лет.

[24] Имеется в виду автобиографический роман из четырех книг Е. Н. Чирикова «Жизнь Тарханова»: «Юность» (1911), «Изгнание» (1913), «Возвращение» (1914), «Семья» (1925).

[25] Отрицательная оценка Шведова Якова Захаровича (1905—1985) как прозаика относится, скорее всего, к роману «Юр-Базар», который печатался в это время в журнале «Октябрь» (1928. № 9—12). Берггольц могли быть также знакомы поэтические сборники Шведова: «Шестеренные перезвоны» ([М.,] 1924), «Разлив» ([М.,] 1925), «Вьюги» ([М.,] 1925), «Березовые окраины» ([М.,] 1928). Позднее были популярны стихи Шведова «Орленок» и «Смуглянка», положенные на музыку В. Беловым и А. Новиковым.

[26] Уроженец архангельского края, Молчанов Иван Никанорович (1903—1984) начал печататься с 1920 года в архангельских, а затем в московских газетах. Окончил Государственный институт журналистики в Москве, был членом литературной группы «Молодая гвардия». После публикации стихотворения «Свидание» стал объектом критики А. Безыменского, Л. Авербаха и В. Маяковского, написавшего стихи: «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им, как о том сообщается в № 219 „Комсомольской правды" в стихе по имени „Свидание"» (1927) и «Размышление о Молчанове Иване и поэзии» (1927). Особенной популярностью пользовалась песня «Прокати нас, Петруша, на тракторе...» на стихи Молчанова из поэмы «Петр Дьяков», опубликованной в 1930 году. Был автором нескольких поэтических сборников, занимался переводами поэтов коми.

[27] Алтаузен Яков (Джек) Моисеевич (1907—1942) — комсомольский поэт. Учился в Москве в Высшем литературно-художественном институте, а затем на факультете общественных наук Московского университета. Печатался в «Комсомольской правде», «Звезде», «Красной

вятся мне. Но я буду расти. Борис не пишет ничего, и я беспокоюсь. Какой нудный, гадкий отец, как нужны деньги, как мамку жаль.[28]

Иринка «говорит». Милый мой, радость моя...

21/XII

Да, конечно, я хочу наряжаться, и не хочу думать ⟨хорошо⟩ это или плохо, мещанство или нет.

22/XII—28

Правда, я занята, но я и обленилась изрядно. Дов [текст утрачен] Правда, в инст⟨итут⟩[29] нынче ехать не могу — денег нет [текст утрачен] ⟨глаз⟩ болит, Ирку не с кем оставить. Неужели глаз [текст утрачен] ⟨не⟩ пройдет ко вторнику? Это будет прост⟨о⟩ [текст утрачен] мы хотим идти с Борисом на [текст утрачен] меня премиленькое, я хочу вес [текст утрачен] жить более «бездумно». Я хочу [текст утрачен] плохо? Хочу веселиться. Хочу [текст утрачен] свое сильное тело. Хочу [текст утрачен] 18 лет и 19 будет через [текст утрачен] III к⟨урс⟩ не перешла, а чере⟨з⟩ [текст утрачен] позвоню Оське... Напишу [текст утрачен] Денег много надо. Сейча⟨с⟩ [текст утрачен] Все-таки, купив на дня⟨х⟩ [текст утрачен] книгу. Надо А. А.[30] позвони⟨ть⟩ [текст утрачен] читать. Борис пишет [текст утрачен] Мой факир ничег⟨о⟩ [текст утрачен]

[текст утрачен] /XII

⟨Ир⟩а привыкла к рукам. Но я люблю ее убаюкивать. [текст утрачен] ⟨песн⟩и что пели мне. Одну я люблю и сейчас.

Баю-баюшки-баю,
⟨Не⟩ ложися на краю,

ниве», «Красной нови» и др. Был дружен с И. Уткиным, которому посвятил поэму «Баллада о четырех братьях» (1928). Автор 17 поэтических сборников.

[28] Семейная жизнь родителей Ольги Федоровны — Марии Тимофеевны и Федора Христофоровича (1885—1948) — не сложилась, с начала 1930-х годов они жили раздельно. «Были они, конечно, совсем неподходящей парой, — писала Берггольц. — Отец был жизнелюбив, обладал огромным чувством юмора (а мать лишена этого чувства абсолютно), в бабку вспыльчив и ревнив, прям и совершенно непосредственен (а мама, бедняга, все время кого-то изображала), был он влюбчив, любил женщин, вино, веселье, песни, искусство. А главное — он любил свое дело ⟨...⟩ Но все это я поняла много позднее, тогда же отца только осуждала, томилась семейной обстановкой, всей — как „сплошным мещанством"» (*Берггольц О. Ф.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 481—482). О Ф. Х. Берггольце см. также прим. 32.

[29] Государственный институт истории искусств. В тексте дневника — ИИИ. Возник в 1912 году по инициативе и на средства графа В. П. Зубова (неофициальное название — Зубовский институт) с целью изучения изобразительных искусств. С этого же времени начали работать искусствоведческие курсы, которым с 1924 года было присвоено наименование Высших государственных курсов искусствоведения (ВГКИ). Институт менял свое название несколько раз: Институт истории искусств (1912—1920), Российский институт истории искусств (1920—1924), Государственный институт истории искусств (1924—1931) и др.

[30] Имеется в виду А. А. Ахматова. Они познакомились в 1928 году. «Кланяюсь Анне Андреевне Ахматовой, — писала Берггольц, — я имела счастье быть ее другом — с того дня, когда девчонкой с косами пришла к ней, до дня ее смерти» (*Берггольц О. Ф.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 39). Ольга Федоровна устраивала выезд Ахматовой из блокадного Ленинграда в Москву, где Анна Андреевна остановилась в квартире ее сестры, Марии Федоровны. Позднее хлопотала о возвращении Ахматовой из Ташкента в Ленинград и прописке в городе. Осенью 1946 года после известного Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» она бесстрашно выступала в защиту Ахматовой. «И в Ленинграде не все смирились с постановлением. Больше всех, рискуя всем, открыто помогала Ольга Федоровна Берггольц» (*Пунина И. Н.* Сорок шестой год // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. М., 1991. С. 470). По воспоминаниям Л. К. Чуковской, в 1956 году, когда Берггольц выступила за отмену ждановского постановления, Ахматова сказала: «Относительно меня Оля всегда вела себя безупречно...» (*Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 222).

⟨Прид⟩ет серенький волчок,
⟨Тебя схва⟩тит за бочок
⟨И утащит во⟩ лесок
⟨Под ракитовый куст⟩ ок
⟨Там птички пою⟩т,
⟨Тебе спать не дадут.⟩[31]

[текст утрачен] а меня страхом и трепетом. [текст утрачен] на своей кровати, подклады [текст утрачен] хшую коровами и темным [текст утрачен] из-за шкапа медленно [текст утрачен] ⟨с⟩начала огненно-красный, [текст утрачен] верила, что они живут [текст утрачен] грустью и жалостью [текст утрачен] волчок, схватит меня [текст утрачен] о волчок притащит меня [текст утрачен] ок, и зайчики отгрызут сначала ноги, потом руки, и мне хочется этого.

29/XII—28

Мне очень мать жалко. Человек прожил жизнь тускло, зная о других радостях и не изведав их. Я хотела бы доставить их ей, о, как хотела бы. Она отдала жизнь отцу и нам. Теперь отец опустился, он пьет и хулиганит в «обществе». «Общество» собирается, закусывает и пьет, говорят о [текст утрачен] том, что ничего нет, о хвостах, о сволочах к [текст утрачен] случаи из практики. Потом чаевничают [текст утрачен] начинает блаженствовать, кричать [текст утрачен] могу делать аборты», потом [текст утрачен] придираться. Иногда все ж⟨е⟩ [текст утрачен] песни. Славное море, св⟨ященный Байкал⟩ [текст утрачен] печально под пьяными [текст утрачен] ратурная лирика. Мне [текст утрачен] Я мечтаю о сберегате [текст утрачен] данной матери «на Кр [текст утрачен] мамы, о заграничной [текст утрачен] нее — «везде поездить [текст утрачен] ее «повозить всюду». [текст утрачен] на себя. Я люб [текст утрачен] тесный дружеский контакт. А я не могу не презирать и не жалеть моего жалкого, опустившегося, грубого и глупого отца, я жалею его до любви, и люблю его традиционно, по-обывательски, твердо зная, что общее между нами найти невозможно.[32]

Я не пишу пока. Мне нравится Браун.[33] Он хотел поговорить [текст утрачен] ⟨по⟩ поводу моих стихов. Мне совестно. Мне надо быть [текст утрачен] ельной. Сегодня поеду к Ахматовой. Я держу [текст утрачен] а. Иногда нечего говорить, а мне хочется [текст утрачен] ой, а сказать так много.

[текст утрачен] ⟨н⟩о любить ее, какая она — радость. [текст утрачен] ⟨отн⟩осительно ИИИ, запишусь в [текст утрачен]

[текст утрачен]ьку?! Он пишет роман [текст утрачен] умственного и культур [текст утрачен] примитив, в Тверяков [текст утрачен] ⟨сейч⟩ас нужна проблематич [текст утрачен] не органическая, но [текст утрачен] я снова зарыться в [текст утра-

---

[31] Восстановленный текст колыбельной «Придет серенький волчок» может иметь другие варианты. См.: Детский поэтический фольклор: Антология // Вступ. статья, сост. А. Н. Мартыновой. СПб., 1997. С. 76—79.

[32] Последние слова не следует воспринимать буквально. Отношения с отцом у Ольги действительно были неровными. В детстве и юности сочувствие дочери было на стороне страдающей от ревности матери, но в зрелые годы духовная связь с Федором Христофоровичем укрепилась. О биографии Ф. Х. Берггольца и его отношениях с Ольгой Берггольц см.: Письма О. Ф. Берггольц к отцу Ф. Х. Берггольцу (1942—1948) / Публ. Н. А. Прозоровой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2005—2006 годы (в печати). В 1948 году в последнем письме к отцу, лежавшему тогда в больнице, Ольга Федоровна писала: «Я обязана тебе всем самым лучшим, что есть во мне: жадным жизнелюбием, чувством юмора, упрямством, целомудрием чувств, даже — здоровым цинизмом. Я так хочу, чтоб ты жил!» (Там же).

[33] Поэт Браун Николай Леопольдович (1902—1975) учился одновременно в ЛГПИ им. А. И. Герцена и ГИИИ, участвовал в работе литературного объединения ЛГПИ «Мастерская слова». В 1923 году вошел в литературную группу при газете «Красный студент», затем был членом литературных групп «Содружество» и позднее — «Ленинград».

чен] а, Фейербаха,[34] фран [текст утрачен] ⟨б⟩ыли деньги, я бы стала брать частные уроки. Мне надо умнеть и умнеть. К тому же я отстала от курса...

Буду читать Белинского. А надо убираться. После, после.

4 января 1929 года

Была вчера у Ахматовой. Ее собрание сочинений «допустили к печати», выкинув колоссальное количество стихов.

Слова — бог, богородица и пр. — запрещены. Подчеркнуты и вычеркнуты. Сколько хороших стихов погибло! Допустим, они не советские, и может быть, антисоветские — но что ж из этого? Контрреволюционного характера они не носят, зачем же запрещать их?[35] Боже мой, какая тупость, какая реакция. Да, реакция. Мне стыдно, что я вместе с (пусть умными и талантливыми людьми, но все же) с бывшими людьми произношу это слово, но все же, мне кажется, что можно произнести его...

Уж одна эта цензура чего стоит... Третье отделение какое-то. А репрессии над троцкистами?[36]

Но вот мой «лирический герой» Ермолов[37] прислал письмо, где пишет о большой работе избы-читальни, о культурно-просветительной борьбе за новую жизнь деревни. Значит, реакции нет? Но в ⟨190⟩6, ⟨190⟩7 и т. д. годах была Дума и «конституция»...

14/I—28[38]

Тяжело, тяжело, как камень на груди. Надо писать халтуру в «Л⟨енинские⟩ И⟨скры»⟩ к ленинским дням[39] и переделывать «Турмана»,[40] и читать много, и хочется писать хорошие стихи. Денег нет, должаем. А мне так хочется лыжи. Чтоб кататься с П. Т.[41] и со всей этой компанией. Они милые. Картина у Мити[42] очень хороша, и он будет рисовать меня.

Ночи с Борисом не приносят мне радости. Мать полубольна. За окном пурга, а Борька в осеннем пальтишке, и сердце у меня обмирает... Из-за него, из-за мамы, из-за долга. О, да, мы поторопились. Мы поторопились. А если я опять беременна?

---

[34] Фейербах Людвиг (1804—1872) — философ-материалист.

[35] О так и не вышедшем собрании стихотворений Ахматовой в это же время писал П. Н. Лукницкий Л. В. Горнунгу: «Собрание ее стихотворений разрешено Гублитом на том условии, что из 1-го тома будет выкинуто 18 стихотворений, а из 2-го — 40. Иначе говоря, собрание издаваться не будет (если условия не будут изменены, на что надежды почти нет)» (цит. по: *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества А. А. Ахматовой. М., 2008. С. 258).

[36] Л. Д. Троцкий был активным пропагандистом психоанализа и фрейдомарксизма (см. об этом главу «Между властью и смертью: психоаналитические увлечения Льва Троцкого и других товарищей» в кн.: *Эткинд А. М.* Эрос невозможного. С. 269—310). Полагаем, что появление в дневнике записи, осуждающей репрессии над троцкистами, связано с собственной склонностью Берггольц к психоанализу.

[37] Знакомый Ольги и Марии по их летнему отдыху в Глушино. Ольга Федоровна упоминает о нем в письме к сестре от 15 августа 1929 года: «Муська, помнишь, как мы гуляли с тобой по Барской Ниве, совсем маленькие, играли; помнишь, гать через болото, светлое такое... Потом помнишь, за этим болотом лесок с красными... А Глушино? А прогулки с Ермоловым, с Пашкой, — луна, поля темные... Муська, я вспоминаю все это, и у меня сейчас сердце щемит...» (ИРЛИ. Ф. 870).

[38] Здесь описка: 1929 год.

[39] Имеется в виду день смерти В. И. Ленина 21 января 1924 года, когда отмечались дни его памяти.

[40] В поэтический сборник «Турман» (Л., 1930) Берггольц включила семь стихотворений, написанных в 1928—1929 годах.

[41] Неустановленное лицо.

[42] Неустановленное лицо.

Хотелось бы уснуть. От окна дует. Господи! Как тяжело. Хочу людей. Меня «мечет». Хочу писать Шкловскому[43] — он умный человек. Хочу познакомиться с Тихоновым.[44] Очень! Хочу поговорить, подружиться с Брауном. Жалею и люблю Борьку. Милый. Но он должен работать.

Боже мой! Какой адский холод, а Борька в осеннем пальтишке... Скорее бы он приезжал... Скорее бы... Скорее бы...

21/I—29

Отчаянная тоска. Все, чего так много, просто валится из рук. Опять болит глаз. Это от малокровия. У меня малокровие. И тоска. Безденежье. Упреки. А я раздражительна стала до крайности.

Вот опять пищит Ирка, и ничего нельзя делать. И так идут дни. Но Ирка такая прелесть. Уже знает меня. К черту нуду. Буду сейчас заниматься. Потом писать. Все буду делать. И лыжи, и Митя меня нарисует. Пусть Борька визжит. Эх, если б я была на его месте, то моя жена не переживала бы попреков.

23/I—29

Я изнемогаю от тоски.

Неужели же любовь кончилась... А Бассейная?[45] А эта комнатка, где оставлено столько радости и горя? Неужели Борис идет? Он ушел, нехорошо обругав меня. За мелочь. Мы стали такие раздражительные и злые. А как же Бассейная? А до нее — Детское? А 27—28 г⟨оды⟩? Сухие слезы душат меня. Ирочка, солнце мое... Буду качать и петь тебе... Неужели прошла любовь? О нет же, нет...

27/I

Какая-то тревога, тоскливое беспокойство, сознание, что что-то не сделано. Что? Завтра надо свезти Маршаку[46] «Турманов», а я и не принималась. Прямо не могу.

Ой, как плохо. Лечь спать, что ли... О-о-й...

Эта зима будет не сиротской. Она будет суровой. Она будет такая же, как зима 1919 года, та зима, когда мне было 9 лет, когда мы — я, мать и сестра жили в Угличе.[47] Углич, уже 10 лет, как отцвели твои купола. Волга, не широкая и не глу-

---

[43] Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) работал в ГИИИ в 1920—1922 годах, преподавал на ВГКИ, был участником заседаний Комитета современной литературы.

[44] Тихонов Николай Семенович (1896—1979) участвовал в заседаниях Комитета современной литературы и Общества изучения художественной словесности при ГИИИ, а также вел семинар по поэзии во второй половине 1920-х годов при Комитете современной литературы. См. мемуарную статью Н. Тихонова «Ольга Берггольц» в кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц. Л., 1979. С. 33—49.

[45] На ул. Некрасова (б. Бассейная) д. 14, кв. 5 Корнилов проживал в 1927 году. Его адрес указан в списке действительных членов ЛО Всероссийского Союза поэтов на 10 декабря 1927 года (ИРЛИ. Ф. 172. № 1951. Л. 2).

[46] Поэт, переводчик, драматург Маршак Самуил Яковлевич (1887—1964) был редактором первых книг Берггольц для детей. В архиве поэтессы сохранилась дарительная надпись Ольги Федоровны к Маршаку на книге «Пимокаты с Алтайских» (Л., 1934): «Милому Самуилу Яковлевичу, на строгий суд — с благодарностью за учебу, с желанием работать вместе еще и еще. Ольга ⟨9⟩V—34» (ИРЛИ. Ф. 870). В письме от 31 августа 1929 года к сестре Берггольц писала: «Маршак говорит, что учиться писать надо по библии. Для наших дней это несколько парадоксально, но мысль об учебе — у первоисточников — так сладка...» (Там же).

[47] По обстоятельствам голодного времени весной 1918 года Мария Тимофеевна с дочерьми выехали из Петрограда в Углич, в котором прожили почти два с половиной года. Мария Федоровна Берггольц (1912—2003) — сестра, актриса, мемуарист, хранительница и публикатор материалов архива О. Ф. Берггольц. В дневнике: Мария, Муся, Муська, Мусёша, Мусена.

бокая там, улицы городка широкие и зеленые, в конце которых был непременно или монастырь или лес и поле, или голубые куски Волги, — я вспоминаю все это, как пейзаж, прочитанный в книге очень давно, как пейзаж, увиденный во сне, в детстве.

Улицы были широкие и зеленые, они назывались божественно: Крестовоздвиженская, Благовещенская, Крестопоклонская, Троицкая. В Угличе много монастырей. Монастыри древние. Уже задолго до наших дней князья подменили червонного золота звезды на синем куполе Девичьего монастыря[48] просто позолоченными. Мы жили в Девичьем монастыре.

5/II—29

Чувствую себя плохо. Писать надо о многом, но некогда.

Что случилось «главного»? То, что Борис в воскресенье прибил меня, выход моей книжки,[49] прием другой, — пожалуй, это не главное.

Правда, у меня что-то «оборвалось» по отношению к Боре с того дня; я его жалею. Его родители прислали мне очень хорошее письмо. Они славные люди, моя новая родня. Вот наша любовь и стала бытом. Теперь... что теперь? Чего мне надо?

Мне кажется, главное в том, что у меня настойчивая потребность общения с людьми, стоящими выше меня по уму и таланту, напр⟨имер⟩, с Тихоновым, с Фединым, с Ольгой Форш.[50]

Опять, как призрак, встает Миша Чумандрин.[51] Он говорит, что мне надо уходить из комсомола, потому что я либералка, органически чуждый элемент и пр. и пр., потому что меня мучат проклятые вопросы о цензуре. Ребята говорят, что Миша туп (как пуп). Миша говорит, что «Смена» — гнойник и сволочи. Я думаю, что «Смена» не гнойник, но скучное сборище. Беспринципное? Пожалуй. Миша туп. Я не приемлю Мишу, хорошего парня. В четверг пойду к Тихонову. Всякие разговоры. Дам мои стихи. Не хочу носить в его глазах клейма «поэтесса». Мне немного неловко. Но Т⟨ихонов⟩ — интереснейший человек. Я буду с ним откровенна и объясню ему, что привело меня к нему. Это главное.

Теперь из области подсознательного. Конечно, у меня нет никакого намерения «пленить» Т⟨ихонова⟩ («обжиг бога»), *но в то же время как бы и есть.* И я представляю себе то и другое. Ясно, это то, что называется женской психологией и «сложной женской душой». Теперь, забыв «страдания юности», я не задумываюсь над тем, хорошо это или плохо. Но меня интересует, бывает ли исключен сексуальный момент в близости мужчины и женщины — совершенно или нет. Уверяю вас, что Тихонов привлекает меня исключительно как мастер. Но эти думы? Впрочем, глупо. Копание собственного пупа. Надо много писать и подготовлять максимум.

---

[48] Имеются в виду Богоявленский девичий монастырь и Богоявленский собор в Угличе, построенный в 1843—1853 годах по проекту архитектора К. А. Тона.

[49] Имеется в виду детская книжка стихов «Как Ваня поссорился с баранами» (Л., 1929).

[50] Федин Константин Александрович (1892—1977), входивший в литературную группу «Серапионовы братья», и близкая к «серапионам» Ольга Дмитриевна Форш (1873—1961) играли значительную роль в жизни Ленинградской писательской организации и оказывали влияние на литературную молодежь.

[51] Чумандрин Михаил Федорович (1905—1940) — прозаик, драматург, публицист. Один из руководителей ЛАПП, редактор журнала «Ленинград» и газеты «Наступление». В литературных кругах слыл убежденным рапповцем, не признающим классическую и переводную литературу. Отличался самоуверенным, воинственным нравом. Позднее в февральском письме 1940 года к сестре Ольга Федоровна сообщала о смерти Чумандрина во время советско-финской войны: «Да, убит Мишка Чумандрин, вчера получили подтверждение с фронта. Противный был человек, а все-таки пусть бы жил... И ребята сиротами остались...» (ИРЛИ. Ф. 870. Ксерокопия письма).

Я хотела бы быть «душой общества» в лучшем смысле этого слова. Очень. Я хотела бы быть окруженной особенным каким-то вниманием и, пожалуй, обожанием...

Борька говорит, что очень любит меня. Его родня — тоже. А *мне этого мало. Ма-ло.*

7/II

Чувствую себя отвратительно. Глаз болит, насморк, голова.

Ох. К Тих⟨онову⟩ не поехала. Звонила — говорит, приезжайте. О, конечно, я и не хочу никаких намеков на что-либо. Дура я. Ничего и быть не может. Иринка отнимает все время. Муська такая шваль, такая дрянь. Неужели бы я не помогала ей, будь она на моем месте? Конечно бы, да. А тут что — помощь? Просто бы по-человечески вела себя. Денег все нет и нет. Как неохота писать халтуру в «Кр⟨асную⟩ Пан⟨ораму⟩».[52] Да и не выходит ни хрена. Не могу, с души вон. Стихи хочу писать и боюсь. Где же, где же мой голос?

Тихонов все скажет. Я уверена, что он не будет стесняться. Только бы найти тот тон, простой и хороший. Конечно, я хочу его заинтересовать, как человек, как поэт (шепотом... а... как женщина? Ну что́ это!?) нет, только как первое, второе — глупость. Глупое мое самолюбьице. Есть ли у меня самомненье? Да.

20/II—29

Езжу в ИИИ. Меня охватила дружеская, напряженная, хорошая атмосфера. Хочется работать, учиться — не хуже других. Опять захотелось живой общественной работы, посещения лекций, конспектирования книг и т. д. Насколько сил хватит, буду стараться. Ирка занимает все больше времени, хотя она спокойный ребенок. Она — мое солнышко, мое счастье. Много-много люблю ее. Домашняя жизнь; ненависть к отцу. Он ругает меня, не пропускает случая уколоть «шеей матери», орет о битье морды, о том, что я проститутка (по поводу накрашенных бровей). Из-за того что я должна, я чувствую себя все время виноватой, должной заискивать. С отчаяньем я пью молоко, боюсь взять яйцо, масла. Роковые слова «на шее» горят передо мною, жгут и мучат меня. Господи! Я все, все отдам. Но только бы освободиться от этого чувства виноватости и приниженности. Я знаю, что этого не должно быть, ведь они мне родители, я страдаю от деликатных и неделикатных намеков и попреков, сознание «на шее» не дает мне спокойно учиться и жить. Я так давно ничего не писала. О! Когда я буду помогать Иринке — она не будет так чувствовать себя. Скорее бы деньги, деньги, деньги.

Да, я давно не писала. Все думаю. Это ничего, перерыв необходим. Неужели я бездарь, что так сомневаюсь в себе?

В субботу пойду к Н⟨иколаю⟩ Т⟨ихонову⟩. Как он нравится мне, какой он — по стихам — интересный, большой.

Но я не хочу увлечься. *Нет, не хочу.*

Из «Мол⟨одой⟩ Гвард⟨ии⟩»[53] мне стихи вернули. Это меня обескураживает все-таки.

Я дрожу над каждой соринкою,
Над каждым словом глупца.[54]

---

[52] В иллюстрированном литературном журнале «Красная панорама» (1923—1930) были опубликованы в 1929 году стихотворения Берггольц «Цыгане в городе» («О, табор в городе! О, табор...») (1929. № 33. С. 15) и «Сеятель» («В скважину между землей и небом...») (1929. № 52. С. 4).

[53] Берггольц могла посылать свои стихи в Ленинградское отделение издательства «Молодая гвардия», либо, что вероятнее, в одноименный ежемесячный журнал в Москве, выходивший в 1922—1941 годах.

[54] Цитата из стихотворения Ахматовой «Дал Ты мне молодость трудную...» (1912).

Я тут как-то написала откровенное письмо Ахматовой. О том, как мне хочется говорить с ней о ней, как хочется новых людей, как боюсь их снисходительности и т. п. Она ждет меня к себе, хочет поговорить со мной. Родная! Ну и пусть ты «сволочь», как определяет Миша,[55] но ты чуткая и хорошая. (Либерализм. Ну, а что ж мне делать?)

Но это же глупо, если я боюсь, что я глупа и наивна?! Нет, я не глупа.

Милые девочки у нас на курсе! Люблю их. Хочется собрать их у себя, устроить весело. А отец глупит — «каждый рубль должны экономить, если должны». Господи, что ж за жизнь тогда?

Борьки долго нет. У Тих⟨онова⟩, наверно, или у Фромана.[56] Счастливый. Лодырь только. Наш ВГКИ делают специальным фак⟨ультет⟩ом в ЛГУ. С одной стороны — правовой — это хорошо, с другой — страшновато. Ну, в пятницу узнаем все.

Ай, надо учиться! Надо работать много.

24/II

Была у Тихонова. После, когда уже лежала с Борисом в постели и воспроизводила в памяти день, было отчего-то больно от воспоминаний.

27/II

Устрою себе праздник, попишу до Бориса, отложив рассказ, который мог бы быть интересным, если бы вдумчивость и не спешка, боюсь, что Горелов не примет. Думаю, что д⟨е⟩ л⟨а⟩ Барта[57] проконспектирую завтра, послезавтра сдам книгу. Жизнь мне сегодня положительно нравится. (Проснулась Ирка.)

Нет, жизнь уже не нравится мне. Отец пришел, «не допивши», ругается, хамствует, я ненавижу отца... Да, ненавижу. Отца. К черту эти семейные традиции. Вот он играет с Иркой, а я бы выгнала его. Разгулял ее, наорал, и все зря. Мне теперь возись с ней часов до 3... Нет, как же любить человека, попрекающего тебя ежедневно, оскорбляющего ни за что, плюющего в лицо, ударяющего тебя, обещающего «дать в морду». Нет, уйду, уйду, хоть на гибель уйду, да что, не погибну, уж пусть хоть что, да не это унижение.

Маму только жаль, маму мою.

Не могу ничего писать. Как много хотелось записать нового, хорошего, значительного.

28/II

Жить хорошо. Но я боюсь смерти. А вдруг я умру. Была у Т⟨ихонова⟩. Какой он славный, простой, душевный. Он сказал: «Я рад всякому свежему человеку». Он приглашает бывать у него. Его жена[58] — прелестная женщина, умная, культур-

---

[55] М. Ф. Чумандрин.

[56] С поэтом и переводчиком Фроманом (наст. фам. Фракман) Михаилом Александровичем (1891—1940) и его женой Идой Наппельбаум Берггольц сблизилась, когда они поселились в писательском Доме-коммуне. См. прим. 129.

[57] Имеется в виду граф Фердинанд Георгиевич де Ла Барт (1870—1915) — историк западной литературы. Автор перевода «Песнь о Роланде» (СПб., 1897), книг «Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции» (Киев, 1905), «Разыскания в области романтической поэтики и стиля» (Киев, 1908), учебного пособия «Беседы по истории всеобщей литературы» (ч. 1. Киев, 1903; изд. 2-е. М., 1914). См. о нем: Ф. Г. де Ла Барт / Публ. П. Р. Заборова // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 328—340.

[58] Неслуховская (в замуж. Тихонова) Мария Константиновна (1892—1975) — художница, режиссер кукольного театра. В 1920—1940-е годы квартира Тихоновых была литературным центром Ленинграда. «Тихонов вел у нас в институте семинар по поэзии, — вспоминал И. Рахтанов, — и часто приглашал студентов к себе. Жил он тогда открытым домом на Петроградской стороне, на Зверинской, 2, куда можно было зайти и по надобности и без нее и где

ная. (Уже немолодая... слегка пришепетывает, как и Тихонов). Они, мне кажется, очень дружны. У них совместная жизнь, интересы, много прожитого. Она мне очень нравится. Я хотела бы, чтоб и я ей нравилась... (Как наивно звучит.) Конечно, я увлечена Тих⟨оновым⟩, но так, как, например, Ахматовой (Анн⟨а⟩ Горенко). Хорошо, что всякие «задние мысли» отходят, действительно, на задний план.

Я хочу бывать у него, интересовать его, как всякий по-настоящему *свежий* человек, но Борька напрасно стал бы кричать на меня. Я не увиливаю сама от себя, нет. Я люблю Борьку. Я хочу долгой дружбы с ним, настоящей, какой-то особенной, вживчивой... Душа в душу.

Я хочу тягостно-сладких ночей с ним, пусть порою бесстыдных, сладострастных и мучительных.

Я хочу, чтоб он был культурней. Он, в сущности, очень некультурен. Диапазон его не широк. Какие мы дубины по сравнению с женою Тихонова. Она говорит о своей молодости, о небывалом культурном подъеме 1905—1917 г⟨одов⟩. Т⟨ихонов⟩ показывает мне журналы 1921—⟨19⟩23 г⟨одов⟩. Тогда кипела культурная жизнь, вернее, литературная. Дрались, отстаивали, боролись. Мне очень хочется теперь принимать такое же участие. Попрошусь в редакцию журнала, кот⟨орый⟩ должен выходить при нашем ИИИ.[59] Переведусь из типографии в кол⟨лекти⟩в ИИИ. М⟨ежду⟩ п⟨рочим⟩, нас разгоняют, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ переводят в ЛГУ.[60] Жаль профессуру. Не знаю, что будет.

Боюсь, не исключили бы из КСМ.[61] Борьку-то, наверно, исключили... Ох, только бы остался он в ИИИ. А то его предки будут обвинять меня, что он вылетел.

Мечтаю о лете. О провинциальном городе, пораженном мною. (Мещанство-то сказывается!)[62] О большой академической работе. Люблю Бориса.

Но сегодня чувствую себя плохо. Надо кончать рассказ и кое-что переписать. Пора приниматься за вымогательство денег. Волосы мои падают, как жаль их, надо лечить.

Ируню, радость, солнышко — обожаю...

Хочу много и хорошо писать.

Хотя бы Борька с «Мол⟨одой⟩ Гвард⟨ией⟩» устроился. Вздохнули бы.

Милый Тихонов! Любимый Борюня...

2 марта 1929 г⟨ода⟩

Как тягостно, смутно, нехорошо. Чувствую себя плохо, какая канитель с почками. Борис не придет ночевать, наверно. Я хочу отплатить ему тем же, и не прий-

---

всегда тебе были рады. Превосходный рассказчик, влюбленный в свое искусство, Николай Семенович соперничал в нем с Марией Константиновной Неслуховской, своей женой, богато одаренной этим же талантом. И было совсем не просто решить, кого же из них слушать — его или ее: оба владели устным словом блистательно» (*Рахтанов И.* Рассказы по памяти. М., 1971. С. 60).

[59] В этот период ГИИИ находился в состоянии реорганизации и, возможно, коллектив института предполагал издавать свой журнал.

[60] Дочь директора ГИИИ Ф. И. Шмидта П. Ф. Шмидт вспоминала об этом времени: «Понемногу разваливались и Высшие курсы искусствоведения: постановлением коллегии Наркомпроса от 16 сентября 1929 г⟨ода⟩ были закрыты второй и третий курсы словесного и изобразительного отделов ВГКИ, а пролетарская часть студенчества, не свыше 150 человек, была переведена в ЛГУ на соответствующие отделения. Для студентов четвертого курса ВГКИ были организованы ускоренные занятия с тем, чтобы выпуск четвертого курса был произведен не позже 1 мая 1930 г⟨ода⟩» (*Шмидт П. Ф.* Воспоминания об отце // Российский институт истории искусств в мемуарах. С. 202).

[61] Коммунистический союз молодежи.

[62] Возможно, ремарка Берггольц о мещанстве — реакция на публикацию в журнале «На литературном посту» статьи М. Горького «О мещанстве» (1929. № 4—5. С. 7—13), которая затем вызвала дискуссию о мещанстве в быту и искусстве, продолжавшуюся в подборках «Писатели о мещанстве» (1929. № 6. С. 15—29), «Деятели искусства о мещанстве» (1929. № 11—12. С. 81—91).

ти ночевать 8/III. Пусть помучается. Мне кажется, что я не люблю его. Тягостно. Да скучно.

Читала опять Татьянины письма. Надо забраться к нему в чемодан. Завтра же сделаю это, когда встану кормить Ирку. Гнусность какая. Ну и наплевать. На все наплевать.

3/III

Борька где-то пропадал всю ночь. Пришел пьяный, противный, прямо отвращение. Ирок — скучный, Бубик, не от моего ли молока. Мне кажется, что она похудела. Надо в консультацию ее снести. Я боюсь, что беременна. Мать впадает в амбицию, Борис ходит рвать в уборную. Вот оно, семейное счастье...

Какая, какая тоска... Что-то мутное, тяжелое, точно тошнотный комок, сосет и тянет в груди. Как я ненавижу Борьку! Как я хотела бы быть свободной. О-ох... Ничего в голову не лезет...

4/III

Да, конечно, все кончено. Я не буду много писать. Во мне все мертво, все мертво. Чтó слова? Пусть они будут пошлы и банальны, мне и на слова наплевать. Нет... как же это? Да, что бы я не говорила Борису, — все кончено. По гнусной моей безвольности, или, вернее, потому что нет средств, некуда идти, оставаться в этом гнезде пошлости — одной выносить на себе все попреки, — нет, я не могу.

А ведь один исход — уйти. Самый правильный. Эх, бабья душа. «Жаль, да то, да се». Неужели я еще люблю его? Мне его только жаль. И очень мертво на душе. Мне даже жить неинтересно стало. Эх... что он со мной сделал. Вот и любовь, которой я была так горда. Я холодно удивляюсь, за что он это? Ведь не сама же я на него лезла? Ненавидит он меня, что ли? Нет же, я верю, что любит. Впрочем, я ему ни в чем не верю. Господи, как мертво. Впрочем, дело вот в чем.

Нашла письма Татьяны от августа, сент⟨ября⟩ и октяб⟨ря⟩. Из них ясно, что Борис уверял Т⟨атьяну⟩ в том, что он любит ее и не любит меня, что они «будут вместе», для чего он бросит меня и Ирку, что живет он с нами «из бедности» и пр. и пр.

5/III

Письма Т⟨атьяны⟩ пересыпаны всяческими провинциальными колкостями по моему адресу. Какая она дура и сволочь. Я никогда не позволяла себе по ее адресу ничего подобного. Эх, да что писать. В общем, вчера ночью состоялось «примирение». Борька очень «убивался», грозил самоубийством. Конечно, на самоубийство он не решился бы, по своей тряпичности. А может быть... Ну, ладно, брось это, это все зря. Было мне вчера очень не по себе. И хотя горячо просила о любви (он говорит — я, говорит, твоей любви не замечал, а она ласковые письма писала. М⟨ежду⟩ п⟨рочим⟩, письма — верх пустоты, кроме объяснений в любви и стенаний, ничего нет. Запомнить о Борисе — личности — потом). Да, в общем чтó? И писать-то мне неохота.

Иду стричься...

Господи, косынька моя золотая, прощай.

Но ведь отрастет же, отрастет?

Прощай, косынька, прощай, с тобой уходит многое, лучшее, молодое, любовное. Прощай... господи, как тяжело. А не резать нельзя. Потеряю волосы.

9/III

Когда остаюсь одна, не знаю, что делать от тоски. До одиночества еще держусь, и все как будто бы ничего, а когда одна, то ничего уже не кажется, и только

пусто-пусто и тоскливо. Как сон наяву, как-то смутно думаю обо всем, и о Семенове[63] (запомнить). Ничего не пишу, да и не пишется.

тоске и удушью
Отравительнице любви[64]

10/III

Что мне делать? Тоска и тоска. Неужели я, действительно, не люблю Бориса? Тоска, физически ощутимая. Под ложечкой что-то холодно обмирает, как от страха. И нежелание разобраться во всем отчетливо. Ну, не люблю и не люблю, в чем дело? Господи. Какое-то безразличие, абсолютное безразличие и усталость. Но что же делать? Что делать?

Я ему не верю. Смешно и говорить об этом.

В феврале мы с Юлькой захотели подурить и послали ему невинную анонимку. Анонимка была пошла и глупа. Некая Галина В. хотела с ним познакомиться. Я хотела устроить пробу на Борькином уме. И что же? В тот же день Галина В. получила приглашение Бори на свиданье. Два письма его к Галине (неужели не нарочито?) глупы и самодовольны. Нет, до того не ценить себя, чтобы бежать за каждой встречной?! Это уже... сверх глупость...

И главное, когда я спрашивала у него, уже после того, отвечал ли он, он упорно отказывается. И это после клятв, после таких уверений. Как же ему верить? Как верить, что он не встречается с Дашей Крупкиной? Все перемешалось во мне: зачем мы с Юлькой отправили ему еще анонимку, по пошлости превосходящую первую? И он получил ее, и опять ничего не сказал мне. Как я запуталась во всем этом. Как это нездорово, нехорошо. И мне хочется сказать ему: Боря. Мне тяжело. Я точно не живу сейчас, до того мне все безразлично. Боря, неужели ты не можешь понять, что я пережила с 3 марта. Боря, ведь я тебя любила, ты только пойми это. Мне теперь даже как-то странно говорить — любила, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ я не люблю сейчас, и мне даже трудно восстановить представление, что это такое — любить. Ведь, подумай, это же ужасно, ты только представь, да нет, тебе не представить даже, ты... я не знаю, что ты за человек, ты какой-то неглубокий, нечуткий, ты эгоист, Боря, да. Мне стыдно сказать, что ко мне надо относиться, как к выздоравливающей. Я не преувеличиваю своего горя... Наоборот, я глушу его. Господи, может, я в чем была неправа? «Я, — говоришь, — твоей любви не замечал... а она ласковые письма писала»... Эх, горько, горько. Ей богу, не аффектация.

18/III—29 г⟨ода⟩

Надо бы переменить тему в семинарии Балухатого.[65] Скучная. И надо бы написать сегодня что-нибудь для Маршака. По-моему, я тупа и ограничена в фантазии. У меня как-то никогда не было полосы сознания в том, что я — сила. Союз писателей прислал мне приглашение в Детск⟨ую⟩ секцию.[66] Я вступила, обойдя ЛАПП'овскую секцию. Я сказала, что не может существовать детской *пролетар-*

[63] Город в Горьковской области (Нижегородская губерния), где жила семья Б. Корнилова.

[64] Цитата из стихотворения Ахматовой «Отрывок» («И кто-то, во мраке дерев незримый...») (1912).

[65] Балухатый Сергей Дмитриевич (1893—1945) служил в ГИИИ в 1923—1930 годах, преподавал на ВГКИ. В 1929 году (момент записи Берггольц) Балухатый — декан словесного отделения ВГКИ и заведующий словарно-библиографическим кабинетом отдела истории словесных искусств.

[66] Имеется в виду Детская секция Ленинградского отделения Всероссийского союза писателей (1920—1932).

ской литературы. Пожалуй, это неправда. Ребенок — воск. Литература должна быть педагогичной.[67]

Я не имею никаких традиций, никаких убеждений. Я против какого бы ⟨то⟩ ни было быта. Но это красивая лазейка. Я просто «беспринципна и легкомысленна», как сказал Берман.[68] Это скучно. Я огорчена этим. Более, нежели предупреждением в ЛАПП'е. И тут вот... Если я признаю, что культура надстройка, след⟨овательно⟩, литература классова, след⟨овательно⟩, пролетарская литература — факт непреложный.

Но «Фабрика Рабле»?[69] Но Тверяк?[70] Но Грабарь?[71]

Оказывается, и здесь у меня нет никакого критерия, никакого принципа. А ведь пора бы, и так жить нельзя, и в жизни надо иметь принципы. Правда, принцип в литературе есть — принцип мастерства. Ох, трудно во всем этом разобраться. Жизнь сама подскажет. Ужо?! Эх... Пишу мало, и по-моему, вот именно — необязательно.

Хочу Маршаку сейчас приняться писать. Собрать в памяти детские фантазии. Билибинская манера письма.[72]

Только, пожалуй, не пойдет.

Бориса, кажется, люблю. Приехала золовка — Шура.[73]

Ничего девочка, несколько неразвита. Мне, по моей страшной мнительности, думается, что она втайне враждебна ко мне и была бы более довольна иметь невесткой Т⟨атьяну⟩ С⟨тепенину⟩. (Борис еще не отослал кольца и не написал ничего.) Заметила за собой плохую черту: слова Шуры о Т⟨атьяне⟩ С⟨тепениной⟩, что она «очень умная девочка» — глубоко уязвили меня...

Надо работать. Ведь, конечно, Т⟨атьяна⟩ С⟨тепенина⟩ не глупа и при других условиях была бы еще развитее. Что тоже уязвляет меня. Брр... какая я дура...

---

[67] В записи Берггольц слышится отклик на дискуссию о детской литературе, начавшуюся в литературных группах и секциях в 1929 году и развернувшуюся в периодической печати на страницах «Литературной газеты», «Комсомольской правды» и других изданий под лозунгом «идеологизации» и «социологизации» книг для детей. См. подробнее об этом в главе «Дискуссия о детской литературе 1929—1931 гг.» в кн.: *Путилова Е. О.* Очерки по истории критики советской литературы: 1917—1941. М., 1982. С. 44—61.

[68] Берман Лазарь Васильевич (Вульфович) (1894—1980) — поэт, прозаик, автор поэтических сборников «Неотступная сила» (Пг., 1915), «Новая Троя» (Пб., 1921). После революции писал научно-популярные книжки для детей, работал в редакции газеты «Ленинские искры», с которой сотрудничала Берггольц.

[69] Имеется в виду наиболее известная книга М. Чумандрина «Фабрика Рабле», в которой писатель развивал тему частнособственнической психологии у рабочих фабрики времен НЭПа.

[70] Тверяк (наст. фам. Соловьев) Алексей Артемьевич (1900—1937) — прозаик. Входил в литературную группу «Стройка». Печатался в «Юном пролетарии», «Звезде» (роман «Трактор». 1926. № 5) и др. Автор книг: «Ситец» (Л., 1926), «На отшибе» ([М.], 1926), «Передел» (Харьков, 1927) и др. Был репрессирован и расстрелян.

[71] Грабарь (наст. фам. Шполянский) Леонид Юрьевич (1896—1937) — прозаик. Автор книг: «Лахудрин переулок» (Л., 1926), «Люди-человеки» (Л., 1927), «Коммуна восьми» (М.; Л., 1927), «Записки примазавшегося» (М., 1928), «Жемчуга от Тэт-а-Тэт'а» (М.; Л., 1928), «Запах императрицы» (Рига, 1929) и др. В 1936 году был арестован, в 1937 году расстрелян. См. о нем: Распятые: Писатели — жертвы политических репрессий // Сост. З. Дичаров. СПб., 1993. Вып. 1. С. 176—177.

[72] Живописец, график, художник театра и иллюстратор русских народных сказок Билибин Иван Яковлевич (1876—1942) выработал свой — «билибинский стиль», основанный на системе графических приемов (тщательно прорисованный узорчатый контурный рисунок расцвечивался акварелью) в сочетании со своеобразной трактовкой былинных и сказочных образов.

[73] Козлова (урожд. Корнилова) Александра Петровна (1909?—?) — сестра Б. Корнилова.

19/III—29

Генн⟨адий⟩ Фиш[74] нахваливал сегодня Борьку. «Талантище так и прет». Я хотя, кажется, и завидую, но мне это льстит: вот какой он у меня. Я знаю, что помогаю ему много, он хочет посвятить мне вторую книгу.[75] Я и хочу и не хочу этого. Боюсь, что не искренно... Т⟨о⟩ е⟨сть⟩, что он делает это скрепя сердце... Однако, конечно, приятно.

К осени подготовлю хорошую книгу.[76]

25/III

Мне кажется, что многие страницы моего дневника можно озаглавить «Страдания молодой Вертерши», хотя Вертера[77] еще не читала. Пора бы ехать в город, да Ируня еще спит, надо все-таки накормить и т. п. Ируня — прелесть и радость.

Да, «страдания». Я мечтаю о жизни, здоровой, жадной и хищной до солнца, до радости, до знаний. О людях веселых, умных и здоровых. А получаю все обратное. Люди, окружающие меня (дома) либо нервны, больны, злы, либо тупы, ограничены и затхлы. Они убиты нудной, спешной, безрадостной жизнью, очередями, профобрами, «жидами». Они унылы, и не умеют веселиться, или не знают, как... Скучно на этом свете, граждане![78] Я уйду из этой жизни, я не хочу покрыться ее налетом, не хочу, чтоб меня «потратила моль», эта ядовитая канашка, по выражению одного автора-юмориста. И мне жаль маму.

Денег нет, с книгами дела обстоят куда как плохо, родня косится на Шурку, в общем, я только терплю и стараюсь не размышлять об этом до конца. Мечтаю о лете.

(Какая радость моя Ирочка! Вон она уже сидит, играет, улыбается, солнышко мое.)

Надо — денег.

— " — сдать во что бы то ни стало 2—3 зачета за II курс и начать подготовку по 3.

Борис еще ничего не отправил. Он и не подозревает, как много бы он сделал, если бы *тотчас же* исполнил мою просьбу. Больше просить я не буду. Я не хочу разбираться во всем досконально. Кажется наверняка, что люблю...

Вчера думала о Сашке,[79] хорошо, печально и недолго. Смею ли требовать, чтобы он ни о ком не думал? Но он лжет, а я даже не знаю, где он живет. Писать больше не буду.

Поеду сначала к Тихонову, а потом в Пуб⟨личную⟩ биб⟨лиотеку⟩ и в «Смену». К Тихонову еду, скрепя сердце, только за тетрадкой, зачем он сказал: «Приходите пораньше, а то мне часов в 9 надо уйти». Брр. Меня злость берет. Хочу обязательно наговорить резкостей. Мне поэтому Галя И.[80] нравится.

2/IV—29

Завтра 3 апреля, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ ровно месяц с того дня. Ни письмо, ни кольцо не отправлено. Нет, я не знаю, каких еще доказательств мне надо в том, что со мной

---

[74] Фиш Геннадий Семенович (1903—1971) учился в ГИИИ (1924) и на факультете общественных наук ЛГУ (1925). Начинал как поэт, входил в литературную группу «Стройка», в дальнейшем перешел на документальную прозу, был автором нескольких книг о скандинавских странах.

[75] Корнилов посвятил Берггольц только свою первую книгу: Молодость: Стихи. Л., 1928. С посвящением Ольге Берггольц было опубликовано стихотворение Корнилова «Русалка» (Ленинград. 1930. № 1. С. 12), которое в дальнейшем печаталось без посвящения.

[76] См. об этом во вступительной статье.

[77] Роман И. В. Гете «Страдания молодого Вертера» (1774).

[78] Перифраз последних слов «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834) Н. В. Гоголя.

[79] Неустановленное лицо.

[80] Неустановленное лицо.

ничуть не считаются, что ни мое состояние, ничто — не важно. Бореньке, видите ли, «некогда». Небось, находилось время писать о том, что я ему безразлична и противна. Мне кажется, что это правда. Ну, и наплевать.

Или ему жаль Т⟨атьяну⟩, жаль окончить эту канитель? Господи! Неужели же это недомыслие, а не хамство, вполне сознательное, и подчеркиваемое порой? Каждую минуту он изъясняется мне в любви. Но каждую минуту он может грубо заорать на меня, причинить боль. Я говорю ему: «Люблю, люблю», а сама не могу ни простить, ни забыть ему того, и, главное, не прощаю этого наплевательского отношения.

Мне ничуть не хочется в пику ему закрутить с кем-либо, или что. Это хорошо, это значит, что я выросла. Но что пользы. Нельзя же, чтоб молодость прошла в тоске, в тумане, без престольного праздника?

А у меня редко на сердце нет тягости или заботы, или тоски. Я не рисуюсь. Я хотела бы обратного. Я хотела бы, чтоб меня любили чутко и настороженно и берегли бы меня ото всего этого. Это ведь только в дневнике плохие слова, а в жизни это важно. Я... а я сама отношусь так? Да. Почти так. Но нельзя же, нельзя же со всем смиряться.

Ой... «Воровская, скучная жизнь».

7/IV—29

Такое чувство, что что-то надо сделать, а что — не знаю. Какое-то тревожное. Что же?

Занятий много. Борька еще ничего не сделал. Нет, не то. Хочется забраться к нему в чемодан. Зачем? Как все... ой.

Да, исключили из ЛАПП'а.[81] Ну, что ж? Пусть. Да, хотелось бы отдохнуть часик, два. Да надо заниматься. Скучно как-то.

12/IV

Нет, все-таки как-то надо решить...

«Одно меня мучит — Танька. Наверно скучает, косолапая. Давно ей не писал — запрещено»...

Это из письма Бориса к отцу...[82] И вот уже у меня дрожат руки и колени, обмирает внутри что-то и, какое-то чувство страха, опустошения и конченности. Как бы заглушить, как бы заглушить, что бы сделать? Ну, что́ бы, что́ бы сделать? Ведь ясно же, что Борис не любит меня. Хоть что он говори ночью, — не верится. Я даже не знаю... у меня все изболелось. Неужели этот пустяк мешает мне жить, убивает меня. Или это не пустяк? Ведь гибнет все. Именно из-за этого он кажется мне чужим иногда, совсем чужим. Это грызет меня. Мне кажется, что у меня одна боль. Когда она пройдет, то ничего не останется. Все рассказала вчера Шурке, и как бы увидала себя и все это со стороны. Не говорил обо мне до рождения Иринки

[81] Об исключении из ЛАПП см. во вступительной статье.

[82] Об отношениях в семье Таисия Михайловна вспоминала: «Дети считали его (Петра Тарасовича. — *Н. П.*) старшим товарищем и другом, всегда были с ним откровенны. Семья была всю жизнь дружной» (ИРЛИ. Ф. 600. № 59. Л. 3). Судьба Петра Тарасовича, как и его сына, была трагична. После окончания педагогических курсов в Нижнем Новгороде в 1902 году он начал педагогическую деятельность. Работал в деревенских школах, заведовал детским домом в Семенове, служил инспектором школ Семеновского РОНО. В ночь с 7 на 8 марта 1938 года был арестован. Умер в тюремной больнице 10 июня 1939 года. Т. М. Корнилова вспоминала: «В 1938 году вместе с 7-ю учителями Семеновских школ был арестован Горьковским НКВД и направлен в г. Горький. Пробыв следственным в продолжении 1 года и 3-х месяцев, он умер в больнице при тюрьме в 1939 год⟨у⟩ 10 июня, а остальные по истечении 2-х лет были оправданы без суда» (Там же. Л. 4).

(кроме, разумеется, Т⟨атьяны⟩ С⟨тепениной⟩), а мне писал, что «все сказал». О, господи... Для чего же это все. Надо что-то сделать. Раз я не могу равнодушно относиться ко всему, ну, раз не могу, какие бы доводы я себе не предоставляла, новобытные ли, философские или иные. Надо вытравить из себя все: любовь, главное, боль, и если есть, ревность. Но что же тогда останется.

Как мать была права. Болеть будешь — болею, связана будешь — связана, материальные заботы задавят — еще бы нет. А я-то говорила, что всего этого не будет, и я припоминаю, и воспроизвожу — я любила Борьку как-то особенно, быть вместе казалось для меня лучшим счастьем — и все это для того, чтобы дать ему возможность потщеславиться этим. Ведь он рассказывал ей, как я плакала в 27 году, узнав о лете 27 г⟨ода⟩, теперь он пишет отцу — «я давно не писал» — значит, собирается писать, и, может быть, с издевкой напишет о том, как «жена устроила ему сцену». Боже мой, а что если это все так и будет. Но что значат его уверения, его ласки? Я не могу еще поверить, что все это только средство. Я — нет, я не считаю его «такой сволочью». Надо вытравить. Что сделать? Всецело уйти в науку? Познакомиться с кем-нибудь новым, сильным? Общественная работа? А! Ребенок!? Ребенок — мое счастье. Но нет, все-таки не преодолеть.

А я знаю одно: если Борис не хочет, а, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, и не может кончить все там, значит, чтобы жить с ним, мне надо самой кончить все это в себе. И тогда увижу...

Рахтанов[83] передал мне отзыв Тихонова обо мне. Тихонов хвалил (противное слово) меня и как поэта, и как человека... Рахтанов, передавший мне это, никогда не узнает, как *много* он мне передал...

Тих⟨онов⟩ сказал, что из меня выйдет большой поэт, если я освобожусь от поэтической тени Корнилова. Стихи Борькины я очень люблю, я люблю хор (sic!).

14/IV—29

Когда это? Да, позавчера ночью был один из тех особенно мучительных скандалов с Борисом, которые стали за последнее время просто регулярными в случае моего отказа... Я переутомляюсь. Дорываясь до постели, чувствую себя разбитой. А он просит. Но чувствовать себя машиной, механически исполняя роль жены — это очень тяжело, я знаю по опыту. В случае отказа Борис злится и (это у него вошло в привычку) рвет на себе волосы, дрожит, стонет и пр. т. п. Это действует на меня не устрашающе, но угнетающе. А тогда он бил меня. Брр. Как мне стыдно писать это. И ведь это не первый раз. Господи, до чего я дошла? Почему взрывы отчаяния и негодования так быстро сменяются тупым равнодушием и безразличием. Привычка? Атрофия. Но последний раз он мне клялся Иринкой (?), что всему этому пришел решительный конец. Гм... Нет, не гм.[84]

Страннее всего то, что сквозь всю эту невозможную накипь я люблю его.

Все это, должно быть... ревность. Как гнусно. Ну, зачем, зачем я так...

Была у Ахматовой. Опять тяжелые рассказы и недоумение — у меня. Сколько лжи и гадости. Говоря о стихах Борьки и хваля их, она сказала «но в них нет какого-то взлета, головокруженья, который я люблю в ваших стихах».

И еще — советуя подбирать книгу: «Изд⟨ательст⟩во писателей[85] очень хочет издавать настоящую, ценную литературу. Они в отчаянии, что им приходится из-

[83] Рахтанов Исай Аркадьевич (1907—1982) — писатель, автор книг для детей и статей по детской литературе. Учился на ВГКИ, занимался в семинаре по поэзии Н. Тихонова. Посещал собрания литературных групп «Смена» и «Резец», о которых писал: «На этих собраниях всегда бывало интересно, как может быть только в юности; литературный процесс там не протекал, не шел, а бежал со стремительностью спринтера...» (*Рахтанов И.* Рассказы по памяти. С. 58).

[84] Слова «нет, не гм» приписаны позже.

[85] «Издательство писателей в Ленинграде» возникло на кооперативных началах в 1927 году и издавало художественную и критическую литературу. В 1938 году на его базе было создано государственное издательство «Советский писатель».

давать халтуру. Т⟨ак⟩ ч⟨то⟩, если им сказать, то они с визгом вырвут ее (книгу) у вас». Господи, неужели же это правда? Нет. Не может быть. Дура.[86]

Еду на «Смену».

Вечер.

Проводила Борьку в Новгород. Скучно... Господи! Как бы много, хорошо, нежно я любила его, если бы не это. А то мысль о том, что он врет, обманывает и т. д. — отравляет мне существование. И любовь, конечно.

Детскосельский вокзал. Как я его провожала в 26 году... А Троицкая улица. Господи, как я его любила. Ведь любовь — это было просто что-то реальное. Ехала к нему, маленькая... боялась. Детское Село все было в снегу.

Скучно. Ведь, наверно, люблю и сейчас. Ой, скучно.

Ну, перепишу кое-что и лягу спать.

Заниматься нынче не смогу. Как неохота завтра выступать в институте — ужас.

К тому же я подурнела, мне кажется, очень.

Надо хорошенько написать «Смерть астронома».[87] Давно не писала. С. ⟨Г⟩.[88] сказал, что «Заставское»[89] — пародия на Борьку. Глупости. «Тень» не так уж велика.

Хочу к Тихоновым съездить. Увлекаюсь Энгельгардтом, хочу делать реферат, но время, время... Неужели Мокульский[90] не примет зачета? Хамство какое...

1 мая 1929 г⟨ода⟩

Первое мая. А я дома все время препираюсь то с матерью, то с Борисом. Как нудно... У Иринки идут зубки, и понос. Попка все не заживает окончательно. Надо лечить детку. Сердце за нее болит.

Чтобы написать обо всем, что думалось и чувствовалось, надо очень много времени — часа два. Я помню, что чувствовалось очень много, и думалось, кажется, интересно.

Из ЛАПП'а исключили. Возврат возможен через низовые кружки. Нет, не гордость (но что же) не позволяет мне идти туда. Нет, полно заноситься. Пойду при первом удобном случае. Буду читать. Может быть, я не права.

Столько зачетов, что боюсь, что не справлюсь. А не могу себя принудить к занятию истпартом.[91] Читаю Ходасевича. Хочу на днях подобрать книгу...

Друзья, друзья! Быть может, скоро...[92]

Люблю это стихотворение. Почему Борису не понравилось «На Памир»?[93] Мне оно пока нравится.

---

[86] Слова «Нет. Не может быть. Дура.» добавлены позже.

[87] Среди опубликованных произведений Берггольц не обнаружено.

[88] Возможно, Александр (в кругу друзей — Саша) Гитович.

[89] Имеется в виду стихотворение «Заставская» («Русые закручивая челки...») (март 1929). Опубл. М. Ф. Берггольц: Огонек. 1987. № 27. С. 15.

[90] Мокульский Стефан Стефанович (1896—1960) читал на ВГКИ курсы по западноевропейской литературе и по истории драмы. С 1929 года возглавлял ВГКИ.

[91] Здесь: учебная дисциплина — история РКП(б).

[92] Начальные строчки стихотворения Владислава Фелициановича Ходасевича (1886—1939) «Друзья, друзья! Быть может, скоро...» (1921).

[93] Из контекста следует, что стихотворение «На Памир» О. Берггольц предполагала включить в книгу, которую она в это время готовила («подбирала»). Среди опубликованных стихотворений Берггольц «На Памир» не обнаружено. В 1920—1930-е годы темой Памира были увлечены многие литераторы. См., например: *Шкапская М.* Человек идет на Памир (1924); *Броневский Б.* На Памире (1919); *Сажин П.* У ворот Памира (1928); *Лукницкий П. Н.* Памир без границ (1932), и др. Советско-германская экспедиция на Памир 1928 года, в которой участвовал известный полярник О. Ю. Шмидт, освещаемая в печати, вероятно, побудила Берггольц обратиться к этой теме.

12 мая

Как редко могу я взяться теперь за перо, а так многое нужно бы, просто нужно записывать, так идут мысли, что только бы на бумагу. Но истпарт ждет меня, и м⟨ожет ⟩ б⟨ыть⟩, — баня. Итак, главное.

Возрождением интереса к мальчишкам это, пожалуй, назвать нельзя, мне всегда нравилось и возбуждало ухаживание за мной, но мне нравится Поляков[94] в институте. Гнусные мыслишки об «ухаживании»!! Неужели нельзя отделаться от них. Стыдно, стыдно!

Знакомство с Николаем Дементьевым.[95] Симпатичный малец. Борька от ревности, как мне думается, уверяет, что он влюблен. Ну, что ж, я не против, но сама я — равнодушна.

Знакомство с Колбасьевым.[96] Интересный тип. Боря, для твоего успокоения, мысли «об чем-либо» исключены. Звал, подарит книг. Интересно.

Письмо от Русановой.[97] Ко мне прикасается чужая жизнь, и мне смутно и больно. Да, это «настоящая жизнь»...

---

[94] Возможно, студент ВГКИ.

[95] Дементьев Николай Иванович (1907—1935) — рано ушедший из жизни комсомольский поэт, развивавший в творчестве темы индустриализации страны и социалистического труда. Автор нескольких сборников: «Шоссе энтузиастов» (М.; Л., 1930), «Овладение техникой» (М.,1933), «Рассказы в стихах» (М., 1934), «Избранные стихотворения» (М., 1936).

[96] Колбасьев Сергей Адамович (1899—1942) — поэт, прозаик. После окончания Петербургского Морского кадетского корпуса состоял на военной морской службе. В 1922 году — уволен в запас, начал заниматься литературой, работал в издательстве «Всемирная литература», был переводчиком в советском посольстве в Кабуле, затем в Хельсинки. В Ленинград он вернулся в 1928 году и вступил в Ленинградско-Балтийское отделение Литературного объединения Красной Армии и Флота (ЛОКАФ). К этому периоду его жизни относится знакомство с О. Берггольц.

[97] Русанова Анна Андреевна (1907—1991) — детский нейрохирург, автор стихов и рассказов, мемуаристка. Внучка Г. А. Русанова, друга и корреспондента Л. Н. Толстого. Жила и работала в Воронеже. В 1928 году приехала в Ленинград на зимние каникулы к А. И. Шингаревой (тете Саше), которая устроила через своих знакомых племяннице встречу с Н. Тихоновым, а затем (при помощи П. Н. Лукницкого) с А. Ахматовой. В гостях у Ахматовой Русанова и познакомилась с Берггольц, причем время их знакомства определяется с точностью до одного дня. В публикуемом дневнике в записи от 4 января 1929 года Берггольц указывает, что она была в гостях у Ахматовой «вчера», т. е. 3 января. Ср. с дневником П. Н. Лукницкого: «*1929. 2-го января* Вечером у А. А. была Ан⟨на⟩ Андр⟨еевна⟩ Русанова — девушка из Витебска, пишущая стихи (которой я устраивал свиданье с А. А., по просьбе Н. Тихонова). Позже к А. А. пришла Ольга Берггольц» (*Лукницкий П. Н.* Дневник 1928 года. Acumiana. 1928—1929. С. 480). (Лукницкий ошибочно указывает местожительство Русановой; она приехала из Воронежа.) Сама Русанова о единственной встрече с Ахматовой оставила короткую мемуарную новеллу «Фонтанный Дом», в которой писала: «Я пришла к ней вечером, как было предложено. ⟨...⟩ Она была не одна. Против нее за круглым столом сидела белокурая, розовощекая девушка с большой золотой косой. Это была Ольга Берггольц, о которой я никогда не слыхала и не знала, что она пишет стихи. Ахматова познакомила нас и сразу предложила мне прочитать какие-либо свои стихи» (*Русанова А. А.* Поэты: Фонтанный Дом // Русановы: Из века в век / Сост. Т. Н. Русанова, А. В. Русанов. Воронеж, 1996. Т. 1. С. 281—282). Встреча прервалась приходом дамы, которая пришла просить Ахматову «похлопотать, походатайствовать за арестованного писателя, кажется, Замятина». «Я поняла, — пишет Русанова, — что мне надо уйти. Вместе со мной встала и Ольга Берггольц. Ахматова еще раз пронзила меня своим взглядом и, прощаясь, сказала: „Будете в Петрограде — заходите. Ваша судьба мне интересна". Мы ушли. Душевного восторга встреча та у меня не вызвала. Ахматова была горда, обособленна и стояла на пьедестале. Это было заметно во всем. В полупоклоне, снисходительном пожатии руки, выражении лица. Она забыла обо мне, как только я переступила порог ее комнаты. И больше я ее никогда не видела. Недолго переписывались мы и с О. Берггольц. Потом я кончила университет, уехала в Глубокую, и дальше жизнь перемешала все события, и я перестала ей писать. ⟨...⟩

Правда, Ольга Берггольц писала мне, что Ахматова несколько раз в разговоре с ней вспоминала „девушку чистых акварельных тонов, напоминающую полянку в лесу", но ни разу речь не заходила о моих стихах. Может быть, она поняла, что цель моей жизни другая, а стихи лишь кипение юности» (Там же. С. 282—283).

Сегодня с детскими писателями выступала у Герцена.[98] Успех. Особенно восторгались «Зима-лето-попугаем».[99] Чуковский[100] прислал восторженную записку. За последнее время меня все время хвалят, это начинает печалить меня. Ругал, верно, сегодня Горелов, но как-то несостоятельно, ведь он приверженец ЛАПП'а. Берман не очень доволен «Пасекой»,[101] это меня печалит. А «Пасеку» принял в «Звезду» Тихонов. Неужели из жалости. Одна эта мысль заставляет меня выходить из себя и не особенно радоваться взятию «Звезды».

Кажется, все. Конечно, безденежье. Мечусь с договором. Борис меня убивает: не учится, теперь запутал дела с воинскими делами. Эх! Чует мое сердце, что не миновать ему принудительных. Для того, чтобы мне его любить, мне необходимы препятствия: после того, как его изругает моя родня, я, несмотря на справедливость всего сказанного — чувствую к нему прилив нежности, вот, дескать, а я его все-таки люблю!

И сейчас очень жду его, очень, а он где-то болтается. Эх... А ведь письма-то он так и НЕ ОТПРАВИЛ. Не знает, что делает этим, не знает, а то бы тотчас же послал, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ почувствовал бы, что теряет меня, ну, да наверно, я ему «не дорогая», несмотря на все его уверения. Горько все же.

Ну, за работу.[102]

18/V

Сегодня иду с Колькой Дем⟨ентьевым⟩ в филармонию.

Боюсь, что его присутствие будет мешать мне слушать. Погода отвратительная, на душе тяжело, дома, как водится, все злы, больны, темны. Ведь так же нельзя жить, так нельзя жить!!

Матери обязательно надо уехать. Обязательно. Мне все надоело. Кропаю про себя стихи, записывать боюсь, кажется, — скверно.

Все равно, надо подбирать книгу.

СКУЧНО.

2 июня 1929 год

Не знаю уж, с чего и начать. Какая-то нудная, тяжелая тревога, даже руки плохо движутся.

---

[98] Речь идет о заседании Детской секции ЛО ВСП, проходившем в Ленинградском государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена.

[99] «Зима-лето-попугай» впервые напечатано: Чиж. 1930. № 2. С. 1—4; отд. изд.: Л., 1930. Второе издание книги в 1933 году вызвало резко отрицательную рецензию: *Яновская Э., Верт В.* Вредная книжка // Критико-библиографический бюллетень: Детская и юношеская литература. 1934. № 5. С. 17—19.

[100] Чуковского Корнея Ивановича (наст. фам. Николай Васильевич Корнейчуков; 1882—1969), как и Маршака, Берггольц считала своими первыми учителями. Историю чтения своего стихотворения «Каменная дудка» на заседании Союза поэтов, которое вел Чуковский, Берггольц описала в «Попытке автобиографии».

[101] Стихотворение «Пасека» впервые напечатано: Звезда. 1929. № 10. С. 133.

[102] Далее следует текст, написанный Б. П. Корниловым:

«Нет, Ляленька, все что-то не то. Не такой уж я пропащий, каким выглядываю из страниц этого дневника. Но все может быть, что эти „Поляковы" (все-таки ты фамилию-то знаешь) лучше меня. Конечно же, тебе с ними интереснее.

Только минуту тому назад я писал тебе записочку и думал о нашем. Мне казалось многое ясным, все было хорошим, а сейчас, прочитав несколько самодовольных и пустых по существу строчек твоего дневника, я беру свои слова обратно. Назови меня мещанином, это лишний раз будет оттенять тебя, как таковую.

Прочитай мою записку, я ее все-таки оставляю.

О Тане вопрос решен — никого мне не надо.

P. S. Прости, что прочел дневник. Что-то на сердце нехорошо. Неспокойно».

Текст записи Корнилова перечеркнут, а после слов «никого мне не надо» рукою Берггольц приписано: «Гм!!».

Когда же запишу все, все?

Главное: иду на античную завтра, абсолютно не подготовленная, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ прочла и проконспектировала 2 пособия, и ни больше, ни меньше. Если Казанский[103] издевнется, ничего большего я не заслужила.

А ведь какой предмет! Изучать его надо почти что с благоговением, надо проникнуться им, ведь это сокровищница и начало. Конечно, я в будущем все наверстаю, но, но... Господи, иначе же я не могла! Я работаю через силу. Я позорно клюю носом в трамваях, и кондуктора будят меня. Я клюю носом с открытыми глазами, мысль о том, что надо торопиться — не позволяет мне сосредоточиться и отдаться книге...

Тяжело, тяжело...

А как все надоело! Сдать бы, да и дело с концом. Погулять бы перед отплытием на остров Формозу...[104]

Чистка в комсомоле оставила осадок на душе и точно углубила раздвоение. Главные вопросы были о творчестве. Все-таки так нельзя было. Ну, что ж, я ясно вижу, что иначе ребята подойти и не могут, как только, что «из стихов не видно, что она комсомолка». Мне кажется, что здесь я и создаю свою собств⟨енную⟩ теорию о творчестве, о поэте, о художнике и вообще. Т⟨о⟩ е⟨сть⟩ это не моя теория, но и не теория комсомольцев типа проверкома, которые есть правильные, классово выдержанные, те, которые будут хозяевами положения. Зачем же скрывать — в пункте творчества я им противопоставлена. Значит, чужая им, чужая современности, чужая революции? Нет! Да, субъективно нет, а объективно... Да, нет же, почему не права я, а правы они? Только потому, что их теория элементарнее?

Художник должен «отображать», т⟨о⟩ е⟨сть⟩ они требуют от меня отображения рабочего быта... да что тут расписывать! Вздор и все! И ничуть я не считаю себя в чем-то виноватой (подумаешь, — «вина перед народом!») и хныкать нечего.

Просто-напросто искусство шире каких бы то ни было теорий и мировоззрений. А ЛАПП ничего подлинного, рожденного не создаст, если только не окажется талантов сильнее лапповской клети. Прав Лебедев,[105] права Ахматова... ну и пусть это «не наше», это должно стать «нашим».

Лебедев![106] Теперь имя Владимира Васильевича долго не будет сходить с этих страничек.

Он увидал меня в редакции «Ежа»,[107] попросил какого-то сотрудника познакомить меня с ним для того, чтобы писать с меня портрет. В пятницу я была у него... нет, в четверг, 30/V—29. *А теперь только и живу тем, что снова пойду к нему.* В⟨ладимир⟩ В⟨асильевич⟩ в восторге от моей особы. Это радует меня, конечно, и самолюбию, т⟨ак⟩ сказать, льстит. Наверно, и осенью будет писать с меня. Я, конечно, увлечена им, как обыкновенно увлекаюсь талантом и художником; ведь это

---

[103] Казанский Борис Васильевич (1889—1962) служил в ГИИИ в 1921—1930 годах, преподавал на ВГКИ. В 1929 году Берггольц слушала его курс по античной литературе.

[104] Название острова Тайвань, данное ему в XVI веке португальскими моряками.

[105] Лебедев Владимир Васильевич (1891—1967) — архитектор-художник, живописец, график, мастер карикатуры. Был иллюстратором детской книжки Берггольц «Зима-лето-попугай» (1-е изд.: Л., 1930; 2-е изд.: Л.; М., 1933).

[106] В этом месте текста стрелка указывает на два густо зачеркнутых слова.

[107] «Еж» («Ежемесячный журнал») — детский журнал, выходивший в Ленинграде в 1928—1935 годах. Ответственный редактор — Н. М. Олейников. Историю издания журналов «Еж» и «Чиж» и литературные портреты их участников Н. Олейникова, Е. Шварца, Д. Хармса и других см. в воспоминаниях И. Рахтанова «Рассказы по памяти», а также в статьях: *Шатилов Б.* «Еж» // Октябрь. 1929. № 12. С. 184—189; *Исакова Н. Н.* Журнал «Еж» — зачинатель детской публицистики // Ученые записки (Петрозаводский ун-т). Т. XVIII. Вып. 3. 1972. С. 112—130; *Беленькая Л. И.* Роль журналов «Еж» (1928—1935 гг.) и «Чиж» (1930—1941 гг.) в становлении художественной публицистики для детей: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. В 1929—1930 годах в журналах «Еж» и «Чиж» печатались прозаические произведения Берггольц: Пыжик // Еж. 1929. № 9. С. 9—16; Манька-нянька // Чиж. 1930. № 1. С. 1—6; Запруда // Чиж. 1930. № 6. С. 1—3, 6; Нигер // Чиж. 1930. № 7—8. С. 6—7.

радость соприкасаться с художниками, подлинными и творцами. Я уже решаюсь не анализировать, не копаться, на чем основано это увлечение, да хорошо ли это и т. д. Нужна прежде всего цельность, а то это вечное копанье умертвит всякое увлечение. Конечно, я хочу, чтоб Лебедев ценил и меня, и мое творчество, и мою личность. Лебедев будет знакомить меня с миром, мимо которого я все время проходила. Как это хорошо, господи! Интересно, как бы отнесся он к моим стихам? Я так была бы счастлива, если б они понравились ему по-настоящему...

Завтра иду к своему второму увлечению — Тихонову. Подбираю книгу. Недавно мои стихи казались мне такими хорошими, а вчера и сегодня снова, снова[108] посерели и чудится, что ничего особенного, что просто обыкновенные девичьи стишки, которых нынче уйма, до черта... Скучно.

Эх, сдать бы все, да и забота одна с плеч долой. Сейчас прямо не могу ничего делать. Какое-то тревожное состояние.

Ирочка — радость, солнышко, счастье. У нее 4 зуба.

6 июня

Тогда Тихонова не было дома. Он оставил ласковую (вежливо-ласковую)! записку, которая...[109]

20/VI

Хотя очень некогда, но просто невозможно не записать главного, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ в субботу уезжаю в Семенов. Семенов! Город, который столько мучил и томил меня, город, который видела через стихи Бориса, город, где живет она, Татьяна, уже совершенно переставшая мучить меня. Отчего? Ведь я люблю Бориса?

Как он меня любит, неужели так любит, но как много немыслимо тяжелого вынесла я за последние дни, какие дикие, безобразные сцены, разве так можно?

Эта весна будет помниться по Лебедеву. Сколько хороших часов провела я в его мастерской, в желтой кухне. Лакрима-Кристи.[110] Лебединое озеро. *Озерки.* Последние — как нереальность. Все это пища для дикого скандала, но в сущности, безобиднейшие вещи, без тени, без малейшей тени пошлятины.

Все может быть, что Л⟨ебедев⟩ увлекается мною, я слышала о нем — «юбочник» — я не особенно доверяю его словам и речам, ласковым, хорошим. Черт его знает. Но хочется думать, что все это подлинно.

Он столько наговорил мне обо мне (что иногда думалось о себе) хорошего, что стыдно записывать здесь — чуткость и т. д. Нет, неудобно. Но я не самодовольничаю. Завтра пойду проститься с ним.

Почему-то немного волнуюсь и уверяю себя, что «ничего нет». Да, да, пожалуй, и это лишнее, да, без фальши.

А как хороши его рисунки.[111]

---

[108] Далее следует текст: «Я требую, чтобы мое имя сошло со страниц этого документа, характеризующего тебя очень плохо». Приписка сделана в нижней части листов дневника. При сравнении почерков Б. П. Корнилова и В. В. Лебедева, а также учитывая то, что обращение на «ты» более характерно для мужа (уже неоднократно читавшего дневник), предполагаем, что надпись сделана Борисом Корниловым. В течение лета 1929 года Берггольц переписывалась с Лебедевым, и в ее архиве сохранились три письма художника, который обращения на «ты» не допускал.

[109] Запись не окончена.

[110] Лакрима-Кристи — известное итальянское красное вино; в буквальном переводе «слезы Христа» (*лат.*).

[111] Один из своих рисунков Лебедев прислал Берггольц, когда она отдыхала летом в Семенове. Ольга Федоровна писала сестре 27 августа 1929 года: «Вл⟨адимир⟩ Вас⟨ильевич⟩ прислал мне картинку, изображающую, по-видимому, меня в лесу. Ребята говорят, что ноги очень похожи. Ничего рисунок...» (ИРЛИ. Ф. 870).

Портрет же остался не окончен. И он очень недоволен им...

Стоит запомнить день с Либединским,[112] — солнце, залив, крышу, барзак.[113] Остальное все, как со стороны Чум⟨андрина⟩, так и его, — считаю просто трепотней. С ним можно дружить. Он — коммунист. Но — о, ужас — напостовец...[114]

Борька похудел, милый, один ведь любимый, один, один. Болезный мой. Еще весна запомнится по твоему сумасшествию и горю от тебя...

В Семенове писать не придется.[115]

Как-то доедем?

Что-то сосет сердце...

И хорошо, и тревожно, и смутно.

До осени... до осени... до осени...

20 октября 1929 г⟨ода⟩. Ленинград

А вот и осень...

Сюда я вкладываю несколько страничек, которые удалось записать в Семенове.[116]

Встреча с этой тетрадью взволновала меня более всего. Нет, дневник вести я буду и не хочу стыдиться этого.

Писать подробно? Хворала. Очень тяжело, вылежала 5 недель. Болезнь связала нас с Борисом. Теперь навсегда, наверно.

10 ноября 1929 года

Ну... прямо не знаю, с чего начать... Событий так много. Университет. Когда поступала, то думала: вот начинается та самая самоотверженная работа, о которой все время думалось. Но надо сказать, что ничего еще такого не начиналось из-за всяких причин (кстати, надо сегодня расписание в порядок привести).

Завтра понедельник, с которого я хочу начать работу как следует. Расхлябанности надо положить конец. Комсомольская работа. Тоже ни фига пока не двинулось. Но в этом, конечно, стыдно сознаться, но я чувствую возрождение энтузиазма и желания плотно включиться в стройку. Обывательщина плотно обволокла меня. Всякие уверения и сведения, получаемые мною от Леб⟨едева⟩, Ахматовой и др., все-таки действовали на меня. А во мне много элементов чеховской «Душечки»...[117] да, да, я говорю это, ничуть не кокетничая. Это я тщательно скрываю...

Но это пакость, которой названья нет. И — довольно.

Но ведь есть же доля правоты в их словах? Да, есть. Но только доля. (Компромисс.)

---

112 См. прим. 114.

113 Здесь: бордоское вино из окрестностей Барзака (Франция).

114 Писатель и критик Либединский Юрий Николаевич (1898—1959) являлся активным сотрудником критическо-теоретических литературных журналов «На посту» (1923—1925) и «На литературном посту» (1926—1932) и был членом редакции последнего (наряду с Л. Авербахом, Б. Волиным, М. Ольминским и Ф. Раскольниковым). Напостовство — литературно-критическое движение, толкующее литературу в духе вульгарного социологизма. О литературной политике напостовцев, их притязаниях на гегемонию пролетарской литературы, жестком противостоянии писателям-попутчикам, отрицании опыта классического наследия и др. см.: *Шешуков С. Н.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1970; *Кларк К.* РАПП и институализация советского культурного поля в 1920-х—начале 1930-х годов // Социалистический канон. СПб., 2000. С. 209—224.

115 Причину, по которой Берггольц не вела летом дневника, она поясняла в письме от 31 августа 1929 года к сестре: «Я уже писала тебе, что этим летом не веду дневника. Причины — невозможность вести его без контроля Бориса. Но дневник я люблю; и вести его буду, только надо устроить так, чтобы он помогал самоорганизации, а не дезорганизации» (ИРЛИ. Ф. 870).

116 Дневниковых записей в виде отдельных вложений в дневнике не обнаружено.

117 Рассказа А. П. Чехова «Душечка» (1898).

Жизнь тяжела, тревожна и радостна.

Пятилетка — и почти голод. Коллективизация — и расправа с хлебозаготовителями. Но последнее объяснимо. Надо читать газеты. Надо не поддаваться стонам Ахматовой и пр. Надо работать и писать о работе, трудностях и радостях нашей стройки. Нет, это то, что и раньше во мне было и лишь заглохло под тиной обывательщины. Быть может, это был кризис... Теперь такого не будет... Но закрывать глаза на прорехи — нельзя. Надо ко всему прислушиваться.

Быть может, я вернусь в ЛАПП...

Вернусь не потому, чтобы писать в известных границах, нет, работать я буду по-старому, ведь я и не была враждебна ни тематике, рекомендуемой ЛАПП'ом, только этот зажим и узость, — они угнетали меня. Да, и примкну к «Раб⟨очей⟩ Окраине», меня пугают, что там дураки, неучи и т. д.[118] Ну, и что ж, все же они лучше Гитовичей, Левоневских, Фишей, — людей беспочвенных и, по-моему, пустоватых.

Итак, с понедельника — новая жизнь, и *не ренегатствовать*. (Это — о, как я хочу, чтобы это не звучало иронией!)

А ехидное нашептывает мне: «Душечка! Да ведь все же это Ю-ри-й!».[119] Нет, нет, нет!

Ну, что же, конечно, влияние Юрия несомненно, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ то влияние, которого я давно желала. Быть может, я идеализирую Юрия, но он представляется мне, ну, что ли, идеалом коммуниста, хотя это «сильно сказано». Мерка и принципы моего подхода к людям невыяснены для меня самой. Вернее, я думаю, что нельзя подходить к людям с одинаковой меркой... А принципы? Тоже разные? (Господи! Познай самого себя.) От спокойных разъяснений Юрия («ведь реконструктивный период»!?), даже от его присутствия я находила не находившиеся объяснения, чувствовала, в чем обывательщина. Юрий как-то сказал — «скептик!». А скепсис мой больше, чем он думает. Я даже к словам Юрия о себе, как о коммунисте, о человеке, о своих поступках и т. д., отношусь с крупицей скепсиса — по-хожего на фразу: «Рассказывай! Будто бы уж ты и вправду такой...» Это нехорошая черта. Надо верить людям, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ надо уметь верить.

А к *другим* словам Юрия я отношусь... гм, гм, неужели *тоже* скептически? А между тем они заслуживают более недоверчивого отношения. Но почему же, почему, почему не поверить им просто и радостно? «Ага, — говорит ехидное, — тебе *хочется* верить словам, этим *другим* словам и поступкам Юрия, потому что они тебе *приятны, льстят* тебе. Здесь-то и вся разгадка, мисс! Те слова неприятны тебе, а эти приятны».

Лирическое отступление. (Зачем эта гримаса. И дура же я.) А ведь, что́, если бы поверить словам Юрия, поверить самой себе, — т⟨о⟩ е⟨сть⟩ тому, что ты предполагаешь за всем этим... Когда последний раз я была у него, и мы говорили — он об Урале, а я о нижегородском просторе, и когда он сказал, что хочет со мной ездить всюду, и на Урале, и везде, и я представила себе это, и Россию, и меня с ним, и все, все, мне стало темно и страшно от могущего быть какого-то нового... счастья...

---

[118] «Рабочая окраина» — литературный рабочий кружок, организованный в 1924 году при клубе им. К. Самойловой. Первый год кружком руководил И. Авраменко, позднее — М. Чумандрин. Участник «Рабочей окраины», рабочий Евсеев рассказывал о ней на заседании 24 ноября 1929 года: «Я принадлежу к числу тех четырех ребят-фабзайчат, которые в 1925 году стали ходить в литературную группу „Смена". ⟨...⟩ В „Смене" большинство ребят были студенты и, благодаря этому, мы там заниматься в дальнейшем не могли. Уровень знаний у студентов был довольно высок, нам трудно было там заниматься, и порой мы были в кружке „Смена" пешками. Когда „Смену" начал „завоевывать" формализм, мы решили, что необходимо организовать свою собственную группу. ⟨...⟩ С этой целью здесь, в клубе им. Самойловой, была организована группа, в которую в качестве руковода был прислан Ильюша Авраменко» (ИРЛИ. Ф. 453. Оп. 3. № 19. Л. 14).

[119] Здесь и далее имеется в виду Ю. Н. Либединский.

Но попробуем разобраться тезисно. 1. *Что есть в наличности?* Я Юрию нравлюсь, я «мила ему». Ему приятно и хорошо быть со мной. Он целует меня. Я обороняюсь от поцелуев и ласк его, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ хочу их и боюсь, и не хочу сойтись с ним. Мне хорошо с ним... Ему нравятся мои стихи, и те стихи, которые мне самой дороги.

2. *Чего я боюсь.* Боюсь сойтись с ним, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ это очень легко. Он — товарищ Либединский, известный писатель, человек, свободно распоряжающийся деньгами, он интересный, не глупый. Так что влюбиться в него, сойтись с ним — есть явление общее, и желающих найдется много. Это общее явление и, может быть, он это ощущает и знает. Но именно вышеуказанное заставляет меня скептически относиться к его поведению, удерживать его и себя и — противиться возникающему чувству своему.

Да, любовь или влюбленность могут быть.

Чувствую, что закрутит, если полюблю, выбьет из колеи, скомкает работу, а я хочу работать и учиться.

И — главное: ребенок, и Борис, которого я обманываю, который меня любит, которого и я люблю...

Юрий приедет скоро. Наверное, в пятницу увижу его. Я рада, что не скучаю, что нет тоски. Значит, и ничего нет.

Я хочу, чтобы он полюбил меня так, как говорит, как умеет любить. Эх, а все-таки все как-то смутно.

16/XI—29

А все-таки нынче тосковала и очень. Звонила и вчера, и позавчера, и сегодня, и он еще не вернулся.

Эх! Нет, я не люблю его, а скучаю просто так. Я мечтаю о встрече, о словах, которые скажу ему. Кажется, большего писать не нужно... Приедет ли он завтра, в понедельник, наконец, к среде...

Это тщеславие, но в среду я хочу пойти в Капеллу, и чтобы он ухаживал за мной, и чтоб все это видели. Да, это так, и в этом надо сознаться. Тщеславие! Что если одно только тщеславие? Нет, не только...

Скорее бы, скорее бы приехал Юрий... И я не хочу, чтоб он уезжал в Германию. Даже в Детское. Да, я соскучилась. Я хочу, чтоб он целовал меня, я до конца откровенна.

Господи! Если б завтра он приехал...

А люблю я все-таки Борьку; правда, подчас он надоедает мне своими чрезмерными ласками и брюзжанием по поводу отсутствия у меня таковых, но вчера я целовала его, мне показалось, что я, действительно, чересчур суха с ним, что «отучу» его от себя, а другой такой хорошей любви — мне не сыскать уже...

Эгоистка я, сволочь, занимаюсь самолюбованием и филистерством, ах, сволочь, сволочь, самовлюбленная. Нет же, я люблю Борьку, а Л⟨ибединский⟩ — только тщеславие... нет... не только... Эх! Я просто кисель какой-то, ничего до конца не выясняю, не решаю. А, пожалуй, и все люди так... Человек — такое противоречивое существо. (Страшная банальность!) Читала дневник Башкирцевой.[120]

Героиня повести Огнева,[121] сравнивая себя с Башкирцевой, восклицает: «Но я глубже ее!». Увы, я чувствую себя на ее положении, потому что при сравнении ее с

[120] Башкирцева Мария Константиновна (1860?—1884) — художница, автор «Дневника» (СПб., 1893), в котором жизнь женщины записана «изо дня в день, безо всякой рисовки, как будто бы никто в мире не должен был читать написанного, и в то же время с страстным желанием, чтобы оно было прочитано» (Дневник Марии Башкирцевой. М., 1991. С. 20).

[121] Огнев Н. (наст. фам. Розанов Михаил Григорьевич; 1888—1938) — писатель. Особенной популярностью пользовались его книги: «Дневник Кости Рябцева: Картины из жизни школы второй ступени» (М.; Л., 1927) и «Исход Никпетожа: Дневник Кости Рябцева» (М., 1929).

собой, я чувствую зависть к ее уму, и невольно приходит аналогия моего дневника с дневником Калерии.[122] Такая поверхностность и, в сущности, пустота, заполненная вопросительными и восклицательными знаками... А ведь мог бы быть интересный документ. Только лень моя мешает мне. И отсталость. В сущности, разве я передовой человек? Разве я слежу за жизнью? Даже за газетами не слежу, а за такими органами, как «На лит⟨ературном⟩ посту», «Печать и революция»[123] — и подавно нет. Это стыдно, и я так многого не знаю...

В этом смысле студенчество дореволюционное было «передовей». Учиться, читать, заниматься, работать — вполне сознательно, а не к зачетам. Библиотека — мое любимое убежище. Завтра или в понедельник приведу в порядок свои дела. Писать ⟨не охота⟩.

20/XI—29

Послала Юрию письмо, по-моему, не очень удачное, и, конечно, не такое, как хотелось. Да почему-то и вообще «отлегло», и в частности, постеснялась лирики, расторопности в объяснении и т. п. На дело смотрю проще и будничней. Ну уедет, ну не приедет, в конце концов, нельзя же так из-за каждого «обратившего на тебя внимание» — так разоряться. Я даже не буду звонить ему 29, вообще, до встречи не позвоню...

Одно место письма заслуживает одобрения, это там, где я пишу, что «я очень хорошо, и надо сознаться, много думаю о тебе, и мне хочется верить чему-то, исходящему от тебя, но я все время обуздываю свою фантазию и веру, и направляю мысли мои в более отвлеченное русло».

30/XI—29

Юрий — Лебедев. Люди, около которых вертится мысль моя. И я уже начинаю досадовать и никому из них не верить. Верю одному только Борьке, несмотря на его желание «вызвать у меня ревность». Увы, я не ревную! Совсем не ревную как раньше. Может быть, оттого, что уверена слишком, или же оттого, что разлюбила. Нет, я люблю его. Этим я доказываю свою слабость и свою беспринципность. Исключение Бориса из комсомола, его безыдейность — должны были бы оттолкнуть меня от него, не говоря уже о других свойствах его... Но последнее время он так мучит меня, что его присутствие становится для меня тягостным. Его чрезмерная нежность и потенция раздражают меня. Неужели же я не люблю его...

Мне нехорошо как-то сегодня, и физически и душевно. Волосы лезут у меня как во сне. Я бы все отдала за густые волосы. Очень скучно и как-то опустошенно. Стихи хочется писать, а все не удается... Да и то, что написано раньше — кажется таким общим, серым, невесомым. Моя лапповская совесть опять начинает заедать меня, я обнаруживаю у себя отсутствие идейности, созвучности и т. д. Юрий говорит, чтобы я подавала заявление в ЛАПП, но я не хочу делать этого. Опять ощущение вины своей, тогда как я совершенно не виновна. В чем можно упрекнуть меня с точки зрения «пролетарской»?

Юрию нравятся, даже очень, мои стихи. Он говорит, что в них нет ничего враждебного, но и своего нет ничего. Что ж, верно... Верно и то, что все это пока

---

[122] Калерия Александровна Липская — героиня повести Н. Огнева «Три измерения». Берггольц неточно цитирует ее дневник. Ср.: «Иногда я плачу над дневником Марии Башкирцевой. Но я не так заносчива, как она. Она во много раз бедней меня...» (*Огнев Н.* Три измерения. М., 1933. С. 29). Берггольц знакомилась с повестью, скорее всего, по журнальной публикации под названием «Три измерения Калерии Липской», помещенной в «Молодой гвардии» (1929. № 7—10, 19—22).

[123] Ежемесячный журнал марксистской критики «Печать и революция» (1921—1930) был справочным изданием для читателей, в котором помимо обширного массива обзоров книжных новинок печатались сообщения о литературных вечерах, деятельности издательств и т. д.

«предисловие». С каждым новым стихотворением мне кажется, что предисловие кончится, но нет.

14/XII—29

За окном страшная метелица. Как я мечтаю об отдельной комнате, где можно расставить свои книги, рукописи... Все еще Грустилины,[124] адовище, клоака.

Мне кажется, что пора начинать книгу, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ накопилось сказать о многом. Но я не успеваю писать, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ идут все новые и новые ощущения, и надо их записывать. Получилась бы книга-дневник. Пожалуй, я и буду писать книгу так, пользуясь своими материалами. Но сначала надо выпустить книгу стихов, до выпуска книги я считаю какой-то изменой писать «взрослую прозу». Время летит. Я занимаюсь все-таки спрохвала.[125] Этот неграмотный... С января я брошу его. Надо войти в «Путиловец».[126] Как я мечтаю об этом. А неграмотный — самый 100 % рабочий, Рабочий, член кооперации и союза. Что-то тут во мне неверно. Чего же мне надо — показа? Нет, я, пожалуй, наговариваю на себя. Может быть, я перешагнула представление «Рабочий»? Но жизнь я буду сличать с книгами, вероятно... Господи, как это томительно, не знать, чем же ты, в конце концов, будешь? Что дашь? Вот интеллигентщина-то. И силу в себе чувствуешь и расслабленность какую-то? Или этого нет? Т⟨о⟩ е⟨сть⟩, в чем расслабленность? В неорганизованном моем житье? А объективные обстоятельства, — тотчас же начинаю оправдывать я себя.

Нет, надо распределить день. (Нов⟨ая⟩ жизнь с люб⟨ого⟩ понед⟨ельника⟩.)

Борька у ребят, ночевать не приехал. Господи, если бы приехал! Скучно как-то, и метель такая...

Юрочке писала, а сейчас уже отлегло. Хотя нет... Хочу его видеть, такого большого и чужого. А В⟨ладимира⟩ В⟨асильевича⟩ — нет. А Борьку — да, да, ДА!

Сейчас надо начать работать. А спешка эта тоже должна быть ликвидирована. Делаешь одно, а в думах стоит другое, прямо издергаешься.

Посижу сегодня подольше... Попишу.

Когда-нибудь целый вечер уделю только писанию, или, вернее, описанию, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩, мне кажется, что мое настоящее есть уже прошлое, и скоро начнется что-то очень новое и значительное. Смешновато, но мне кажется, что это будет связано с моим вхождением в «Кр⟨асный⟩ Путиловец». Только бы Борис не разлюбил, не расхворались бы мама и Мусёна моя.

5/I—1930. *Тридцатые годы*

Буду как бы писать Юрию письмо, легче и охотнее как-то пишется.

Юрий, я похожа на Пенелопу, то, что навяжу у тебя в комнате, распускаю по выходе. Два раза я почувствовала сильное отчуждение, и затем отрешение, отказ от тебя. Первый раз, когда ты сказал, что у тебя будет ребенок.

9/II—30

Больше месяца не садилась за тетрадь.

Сейчас чувствую невозможность записывать что-нибудь хоть немного логично.

I. Юрий ухаживает за Мусей. Она нравится ему, быть может, он любит ее...

Я — в отставке. Да, да, в отставке. Юрий не зовет меня больше к себе, не спрашивает, почему не звоню. Живу провалами. То, как третьего дня, решила — «сой-

---

[124] Родственники по материнской линии.

[125] Спрохвала — исподволь, полегоньку, невдруг (*нареч. вост.-юж.*).

[126] О вхождении Берггольц в рабочий кружок «Красный путиловец» см. во вступительной статье.

дусь с ним», то холодно пожимаю плечами, и как сейчас, абсолютно равнодушна. «Ты умерла, ну что ж, ну что ж».

Эх, да на кляп!

Юрочкиной «влюбленности» хватило ровно настолько, пока не подвернулась девчушка красивей меня. Но иногда мне кажется, что все-таки «побежу» я. Как это глупо, мелко и гадко.

Что я теряю? Его общение? В конце концов — нет. Его поцелуи? С болью я отказалась от них еще «до Муси». Да что там судить. Неладно тут что-то со мной!

Увижу ль его сегодня?

А в общем, ни он, ни В⟨ладимир⟩ В⟨асильевич⟩ — не то, не то... Быть может, Борис? Или я уже окончательно не люблю его?

Как все запутано, как я много теряю времени и энергии на все это. Учусь с трудом, пишу с натяжкой. Плохо. Бываю у В⟨ладимира⟩ В⟨асильевича⟩, после чувствую отвращение к нему и к себе за то, что допускаю лапать себя. Недавно была тоска, словно воспоминание.

Сегодня все противны.

28 февраля 1930 года

Прошло. Юрий прошел. Любить некого. Не В⟨ладимира⟩ В⟨асильевича⟩ же любить. На любовь к Борьке смотрю как на дело прошедшее. Перечитываю его письма к Т⟨атьяне⟩ С⟨тепениной⟩, боли как будто нет. Целую, живу с ним, иногда чувствую нежность и жалость, иногда верю. Ведь это нечестно, зачем я живу с ним? Что меня удерживает? Боязнь остаться одной, совсем одной, привычка, «бытовая инерция»? Да, пожалуй. Нудно мы с ним живем, безрадостно, гадко, — а живем! Жду, когда все придет и сделается само собой.

Раньше, в 29 г⟨оду⟩, весной и зимой каждый день ждала радости от любого явления, а теперь ведь радости-то прибавилось, — такая Ирочка прелестная, интересная учеба, работа... А просыпаюсь с сознанием тяготы, что-то сосет, чего-то не хватает. Не любви, пожалуй... Не пишу ничего, чувствую, что надо как-то перестроиться, как-то громко заговорить. И не могу пока.

Юрий не советует издавать книгу. Что ж, верно. Да, не стоит, не стоит, хотя и тяжело от нее отказаться.

Юрий мне безразличен. И не скучаю. И почему-то не хочу, чтоб Муся и он сходились. Не из-за себя! Марию я люблю ужасно, она красавица, она какая-то особенная, я «обожаю» ее. А сейчас такая усталость, и так много, так много дела...

Поссорилась с В⟨ладимиром⟩ В⟨асильевичем⟩. Обойдется.

И думать об этом сейчас не охота почему-то.

Бориса нет.

7/III

Такое нервное состояние — схватишься за одно, над тобою висит другое, третье, — до бесконечности.

Сколько я дел нахватала. И вечно не распределить времени. И между тем, более чем когда-либо ощущаю необходимость дневника. Я чувствую, что поворот уже есть, что нужны еще какие-то сложные, стремительные наступления на себя. Первым наступлением был бы развод с Борисом. Мне кажется, что та вакуоль, образовавшаяся в густой протоплазме внутреннего бытия, происходит именно из-за этого. Вот, работаю, думаю, охватывает то радость, то гордость за страну, думы о будущей работе, любви (!) и вдруг ощущаю какую-то ненужную, позорную, сосущую пустоту, ведущую неведомо куда. Переутомление, неврастения, должно быть — это неудовлетворение.

Хожу на Путиловский,[127] как в страну чудес, с некоторым трепетом. Прихожу в мастерские, жмусь к стенам, все время боюсь приближения крана, боюсь, что мешаю, боюсь, что чуждая. И это неправильно. Ведь я тоже прихожу работать, и труд мой тяжел и сложен.

Я взялась за большую, за ответственнейшую задачу, я хочу выполнить ее, вооружившись всеми творческими возможностями и научными запасами.

Но если б это единственная работа! Увы! Сколько недоделанного, ждущего меня — и доклад «теория творческого метода», который хочу сделать очень значительным, и несчастный Лермонтов, и консультация, и ⟨Пантя?⟩ — инженер, которому надо уделить окончательно — день, и крейсер «Аврора» и т. д. и т. д.

А совхоз? А свои стихи? А поэма? А хвосты, волочащиеся позади меня?! Я...[128]

9/III

Муся и Юрий сидят, хохочут...

Я почти жалею, что не сошлась с ним, хотя бы один раз. Что это? Как скверно.

19/III

Муся ушла к Юрию. Она жена его.

Странные чувства бродят во мне.

Какая-то истерическая нежность, чуть ли не заискивание перед ними. Они кажутся мне счастливыми, а я себе — несчастной...

Когда я подумаю, что Муська может в любое время подойти, поцеловать его, что она ему дороже всего, я чувствую себя совершенно одинокой. На набережной, как тогда, когда мы шли одни, и — наступила зима. Мы шли все глубже и глубже в зиму...

Я ревную Юрия к Мусе, а Мусю к нему.

Но ведь все, все отрезано?! Господи, все отрезано... Ну, ну и пусть. Что мне, действительно, хочется «великих людей»?

Странное у меня состояние. Ласки Бориса воспринимаю тяжело и нехорошо. Не оттого, что *он* любимый, а из-за того, что хочется испытать «то». Я возбуждаю себя совершенно искусственно. Когда он трогает меня, я нарочно называю про себя все это самыми подлыми именами или представляю себе, что я — ни я, и он — ни он, в общем, это, конечно, если и не разврат, то уже глубоко искусственное, ложное, гадкое.

Отчего? Оттого, что приелось? Оттого, что не люблю я его уже? Тогда, какого же черта я живу с ним? Расчет? Привычка? *Крохи* чувства? Жалость? Да, все это заставляет меня жить с ним. Но с осени я перееду в Дом-коммуну, там будет Юрий, Муська...[129] Борька не хочет переезжать туда. Ну и пусть. Пусть это только совершится более или менее безболезненно.

Да, да, я человек компромиссный, я сволочь по натуришке.

Иногда мне кажется, что я просто приспособляюсь. К кому? К чему? Опять Бог и Мамона. Нет, нет, уже не Мамона и не Бог, а я сама. О, против меня прошлогодней — я теперешняя — большая разница. Но все же многое.

---

[127] Путиловский машиностроительный и металлургический завод в годы, о которых пишет Берггольц, освоил и выпускал отечественные тракторы.

[128] Запись не окончена.

[129] Писательский Дом-коммуна под шуточным названием «слеза социализма» находился на углу ул. Рубинштейна и Пролетарского (ныне — Графского) переулка и был построен архитектором А. А. Олем. Там жили Берггольц со вторым мужем Н. С. Молчановым и Мария Берггольц с Ю. Н. Либединским, М. Фроман, И. Наппельбаум, А. Штейн, М. Чумандрин и др. О своеобразном быте Дома-коммуны см. в воспоминаниях: *Наппельбаум И.* Угол отражения: Краткие встречи долгой жизни. СПб., 1995.

С В⟨ладимиром⟩ В⟨асильевичем⟩ «помирилась», но яснее ясного для меня теперь то, что мы чужие в основе. Смешно, когда он произносит «это против исторического материализма» или еще «не искажайте исторический материализм» — получается смешно, и немного жалко — за старческое.

Все страшно сбивчиво. Но боюсь я самоанализов.

Скоро, скоро хорошая, честная жизнь? Но когда же? Уже 20 мне. Или когда встречу «его»? Или никого сейчас не надо? А ведь пока останусь с Борькой, и может, даже и летом поеду с ним...

Эх, не дело все это, не дело. Они правы, не уважая меня за нерешительность.

Ну, надо поработать.

А — я забыла приписать — несмотря на холодность к Б⟨орису⟩ я все время нахожусь во власти чувственных переживаний. Я вижу чувственные сны. Я видела недавно Кольку Молч⟨анова⟩.[130] Как мы поцеловались с ним, горячо, захватывающе. Я хочу так целоваться. Эх, что-то не так.

Я хочу жизни — много, много...

А вот не пишется и не пишется.

11 апреля 1930 г⟨ода⟩

Наконец-то могу писать много-много. Но все не то, не то я пишу. Все копаюсь в своих мелких переживаньицах, наверняка мещанских.

Отчего так часто чувствую подавленность? Чего же мне не хватает? Кажется, все прекрасно. Или мне надо похвал, надо тешить свое тщеславие? Или, черт знает чего...

Вот — В⟨ладимир⟩ В⟨асильевич⟩ — разлюбил меня. Я это чувствую. И мне так неприятно, так больно это... Ведь ясно, из-за тщеславия. Как же? Европейский художник *бегал* за мной!! Теперь, говорят, он влюбился в какую-то молоденькую художницу. Неужели же мне не вернуть его? Попробуем.

Я последнее время понемногу, но почти каждый день выпиваю. И вот сейчас. Как-то так выходит.

Ну, да эх, ладно. Почитаю лучше про сплавы... Чувственный прилив не проходит. Как-то чуть не к каждому — сексуальное отношение, нет, не в прямом смысле, и, конечно, не со всеми. Вот, хочу, чтоб меня целовал и, быть может, взял В⟨ладимир⟩ В⟨асильевич⟩, только: не по-стариковски, а по-настоящему, меня очень возбуждает его сила, ой...

11/IV—30 г⟨ода⟩[131]

Владимир Васильевич, если б Вы знали до чего мне нехорошо сейчас. Знаете, я живу-живу, работаю, читаю и все такое, да все выходит как-то ни шатко ни валко.

Чего-то не хватает. Сама удивляюсь, — то, что происходит у нас, меня — не как Вас — больше радует и поднимает, работой я увлечена, да черт ее знает, что!

Нет, это не то, как говорят, «личной жизни нет», у меня все, что кругом «личная жизнь», т⟨о⟩ е⟨сть⟩ моя, правда, не пишу я ничего месяца 3, ну, это пройдет, только зима эта была ужасно быстрая, и, как я теперь вижу, какая-то смутная, с самой осени...

Ведь Вы правы оказались, у меня, действительно, неврастения, и немаленькая. Может, все это оттого только и есть, просто так. Скорей бы лето... Скорей бы лето... Муж уезжает до августа в Баку, и я уеду куда-нибудь, где еще совсем не была...

---

[130] Молчанов Николай Степанович (1910—1942) — филолог, второй муж Ольги Федоровны, отец ее второй дочери Майи (1932—1933). Родился в Новочеркасске в семье учителей. В 1930 году окончил факультет языкознания и материальной культуры Ленинградского государственного университета, работал в издательской сфере, Публичной библиотеке и др. Подробнее о Молчанове см.: *Башурова О. А.* Молчанов Николай Степанович. С. 397—398.

[131] Дата написана еще раз.

Хоть бы сестра поскорей приехала. Я не так буду чувствовать себя одной, как сейчас. Ведь никому ж об этом не скажешь, ведь это стыдно сознаваться в этом, хоть и ненадолго такое состояние приходит, все равно стыдно...

Вот я не понимаю, зачем я *Вам* говорю это, особенно после того, как мы с Вами поругались. Ведь я отлично знаю, что по самым основным линиям мы расходимся, хотя Вы и «не против Советской Власти», и может быть, любая из Ваших «тетенек» в 100 раз ближе Вам, чем я... А все-таки меня как-то тянет к Вам...[132]

Ну, да пусть. Раз Вам писалось, Вы и должны это знать. А мне — вот сейчас, сию минуту нехорошо, очень! Только не думайте, что это мое основное. Это какая-то боковая линия, *временная,* но болезненная...

А написала я к Вам по всему вышеизложенному и по многому другому.

[Подпись] Ольга Берггольц

Как пошло! Инженер Ларин из мартеновской нравится мне потому, что у него угловатое, некрасивое лицо, но неужели он — Иван Иваныч? Костырев[133] верно говорит, что теперь уж коммунист с балериной спокойно спать не может, как в 25 году, так далеко и глубоко все пошло! Вот-вот именно эта чуждость отталкивала меня от В⟨ладимира⟩ В⟨асильевича⟩, и сейчас — просто спорт. Э, да все это гадость, блядство.

Работать. Распределить время. Мобилизовать себя. Завтра, т⟨о⟩ е⟨сть⟩, 12/IV

до 3 — практика

с 3—6 — Путил⟨овский⟩

с 6—...9 — собрание, распределение квартир, ура, ура, неужели мечта претворяется в жизнь?

с 9 — или занятия или вечер «Резца».[134] Вернее, второе, а, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, приедет Мусёша, как я рада, очень рада ей.

Лягу спать.

1931 г⟨од⟩ 17 октября

Ужасно!

И это была я?

Как еврей в анекдоте, я смотрю на себя и говорю — не может быть...

Но это была я.

Просматривая свои теперешние записи в каком-нибудь 35 году — опять, наверное, тяжело и горестно удивлюсь.

Нет, это не рост. Нужен скачок.

1[135]

И я осталася одна.
Одна, как перст во лбу.

---

[132] Далее две строчки зачеркнуты.

[133] Возможно, описка. Вероятно, речь идет о поэте и писателе-очеркисте Костареве Николае Константиновиче (1893—1941?), первые книги которого вышли в Перми и Владивостоке. В дальнейшем он работал в Москве, был специальным корреспондентом в Китае. По возвращении из Китая в Ленинграде была издана книга его очерков «Мои китайские дневники» (1928), выдержавшая несколько изданий. С 1930 года Костарев мог встречаться с Берггольц в литературных кругах, а затем и в писательском Доме-коммуне, в котором жил. См. о нем: *Крившенко С.* Возвращение Николая Костарева // Дальний Восток. 1991. № 1. С. 145—156.

[134] Имеется в виду творческий вечер литературной группы «Резец», в которую входили Я. Калнынь (председатель), И. Дмитроченко, А. Решетов, Ю. Инге, Д. Остров, Г. Файвилович и др. См. заметки о группе: *Калнынь Я.* 1) На ступеньках роста (Литгруппа «Резец») // Резец. 1929. № 7. С. 14; 2) Пять лет «Резца» // Резец. 1929. № 22. С. 1. Литературные вечера проходили на фабриках, заводах, в районных клубах Ленинграда и близлежащих городов.

[135] Стихотворения записаны на последних листах дневника рукой О. Берггольц, а затем перечеркнуты ею. В первых публикациях стихотворений допущены неточности; датировки не

Я от рассвета до темна
Вершу свою судьбу.

И не жива, и не мертва
По городу брожу,
Одни разлучные слова
Я наизусть твержу.

Скупой, частушечный напев,
Нехитрая тоска —
Мне греет сердце нараспев
И холодит слегка...

Я душу темную твою,
Чтоб стала не мила,
Уж как-нибудь, да запою,
С разлуки и со зла.

И лишь не будет, — как не пой,
Как не гляди назад,
До встречи ласковой с тобой
Синь-пороху в глазах...

Осень ⟨19⟩29. ноябрь

2

От тебя, мой друг единственный,
Скоро-скоро убегу,
След мой легкий и таинственный
Не заметишь на снегу,

Не ходи и не выслеживай
Во сыром бору лисиц,
И дорогой прямоезжею
Не расспрашивай возниц,

Перед людом, перед зверем
От тебя я отрекусь,
Чтобы новый друг поверил
В мою горькую тоску...

ноябрь

3

Что мне сделать, скажи, скажи,
Чтобы стать тебе дорогой?
Если хочешь, возьми мою жизнь,
Постепенно согни дугой...

Если надо, то я с тобой
От бесславья не отступлю,
Только — недруг, товарищ мой,
Только слышать твое — люблю.

Только знать бы, что ты — без сна,
Если рук не найдешь моих,
Только знать бы, что я — одна,
В самых лучших думах твоих...

соответствуют автографу. Ср.: *Берггольц О.* Из литературного наследия / Публ. М. Ф. Берггольц // Октябрь. 1983. № 6. С. 163; *Берггольц О. Ф.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 102—104; *Берггольц О.* Прошлого — нет! / Сост. М. Ф. Берггольц. М., 1999. С. 223.

© *Ю. Е. Галанина*

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНАРИИ Л. Д. БЛОК

В фонде А. А. Блока в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН хранятся сценарии (либретто) оригинальных балетов, написанные вдовой Александра Блока Л. Д. Блок[1] в конце 1920—1930-х годах. Наиболее ранние из этих текстов датируются первыми годами ее обращения к изучению истории классического танца, выдающимся исследователем которого Любовь Дмитриевна стала в 1930-е годы. В них легко обнаруживается недостаточный профессионализм, неопытность и наивность, неизбежные для любого начинающего автора в период его постепенного «вхождения» в тему. Последний сценарий написан в мае 1938 года, т. е. за полтора года до кончины Л. Д. Блок. Эти балетные либретто не получили сценического воплощения и, очевидно, были известны лишь узкому кругу знакомых.

Тем не менее данные материалы нельзя исключить из поля зрения историков балета и литературы первой трети XX века, так как они имеют безусловный историко-культурный интерес, не только отражая один из ранних эпизодов становления советского балета, но и демонстрируя теснейшую связь искусства танца с русской классической литературой, в значительной степени благодаря которой оно получило мировое признание.

16 февраля 1928 года Л. Д. Блок писала Е. И. Замятину: «...в прошлом году я еще „погибала", ничего не читала, ничего не смотрела ⟨...⟩. С этой осени я как-то неожиданно вернулась к русской литературе, — она стала опять дорога мне, „писателей" стала чувствовать близкими и милыми — одного безумия — как бы ни далеки были внешние расстояния. И следа не осталось от того „зуба", который я имела многократно и многопричинно против русской литературы, порядочно-таки поковеркавшей жизнь Ал⟨ександра⟩ Ал⟨ександровича⟩, и мою, между нами будет сказано».[2]

Как известно, жена часто была первым слушателем или читателем произведений Блока, и ее мнением поэт дорожил. По совету Любови Дмитриевны он внес изменения в текст поэмы «Двенадцать», она принимала участие в многообразной литературной деятельности мужа, помогая ему и в переводах Г. Гейне, и в редактировании стенографических отчетов Чрезвычайной следственной комиссии. В сложные периоды их совместной жизни Любовь Дмитриевна обращалась к Блоку в стихотворной форме, стремясь на наиболее внятном ему языке объяснить свои переживания. Эти стихи, адресованные мужу, оставались неизвестными даже самым близким.[3]

После кончины Блока она не переставала заниматься литературной работой. На Л. Д. Блок лежала забота о публикации творческого наследия поэта, она редактировала сборник его стихотворений, вышедший в 1924 году,[4] написала предисловие к другому изданию произведений Блока в 1925 году.[5] Сохранилось свидетельство о том, что годом раньше Любовь Дмитриевна намеревалась заняться переводами.[6] По-прежнему сохранялись контакты с литературным окружением поэта.

---

[1] Блок (урожд. Менделеева) Любовь Дмитриевна (1881—1939) — жена А. А. Блока, драматическая актриса, антрепренер, режиссер, историк и теоретик балета. Подробнее о ней см.: *Галанина Ю. Е.* Любовь Дмитриевна Блок: Судьба и сцена. М., 2009.

[2] Цит. по: Две любви, две судьбы: Воспоминания о Блоке и Белом. М., 2000. С. 125.

[3] См.: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 521. Значительная часть подобных стихотворений опубликована в вышеназванной монографии о Л. Д. Блок.

[4] *Блок А.* Избр. стихотворения: Посмертное издание, подготовленное автором / Ред. Л. Д. Блок. Л.; М.; Петроград, 1924.

[5] *Блок А.* Стихи (1898—1921 гг.): Не вошедшие в собр. соч. / [Предисл. Л. Блок]. Л.; М.; Петроград, 1925.

[6] 23 августа 1924 года Л. Д. Блок заключила договор с Ленинградским отделением Госиздата на перевод сборника новелл немецкого писателя Пауля Цеха «Черный Ваал» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8. Ед. хр. 88. Л. 6).

Но собственного дела, которое могло захватить ее, как ранее сцена,[7] у нее не было. Это ощущение пустоты доставляло тяжелые мучения.

Прежний интерес к театру не оставил ее, но именно в конце 1920-х годов произошло определенное смещение ориентиров. Все больше внимания стал привлекать не драматический театр, а балет.

В послеоктябрьской России классический танец, благодаря своей отвлеченности и аллегорической «зашифрованности», оставался практически последним и единственным прибежищем высокой классики, сохранявшей свои художественные завоевания.[8] В отличие от других областей искусства музыкальный театр продолжал питаться старыми соками. Основу репертуара по-прежнему составлял классический балет, напоминавший сентиментально-романтические постановки бывшей императорской сцены.

Театральная периодика 1920-х — начала 1930-х годов была наполнена статьями, требовавшими реформирования балета, приближения его к современным задачам советского искусства, к актуальным темам, понятным новому зрителю.[9]

Однако соединить злободневную тематику с классической формой балета казалось невозможным. Критики недоумевали: «...как же увязать пируэт с „содержанием", скажем, из комсомольского или заводского быта и антраша с реконструкцией тяжелой промышленности?»[10] Попытки освежить балетную технику элементами театрализованной физкультуры, акробатики вели к рождению бессюжетных формальных опусов, непонятных публике. Введение новой тематики, истолкованной аллегорически, оборачивалось той же недоступной зрителю абстрактной символикой.

Необходимо было создать новое искусство балета для широких слоев демократического зрителя, сохранив, однако, старые достижения: пластику классического танца, сценическую выразительность, эмоциональное напряжение, следовало внести в сложившиеся формы актуальное, полнокровное содержание. Для создания ба-

---

[7] В 1908—1923 годах Л. Д. Блок как драматическая актриса выступала на различных сценических площадках Петербурга и провинции. Увлеченная деятельностью В. Э. Мейерхольда, принимала участие в нескольких его театральных начинаниях (гастрольная труппа (1908), «Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов» в Териоках (1912), Студия Мейерхольда на Троицкой (1913—1914)), сотрудничала с режиссером в театре Дома рабочих в бывшем Луна-Парке, в Эрмитажном театре. Выступала и в не связанных с Мейерхольдом антрепризах на сценах других театров: в петроградском Театре Л. Б. Яворской (1915—1916), в труппе З. А. Малиновской в Оренбурге (1916—1917), в антрепризе Н. и Т. Беляевых во Пскове (1917), в Театре народной комедии под руководством С. Э. Радлова в Петрограде (1920—1922) и др. В 1923 году Л. Д. Блок была художественным руководителем петроградского клубного «Молодого театра».

[8] В недатированном письме к А. Я. Вагановой, которое можно отнести к 1933 году, Л. Д. Блок писала: «Для людей, не искушенных в вопросах искусства, а таково большинство „власть предержащих", — танец абсолютная абракадабра. Этим и объясняется тот факт, что балет сохранил исключительно высокий культурный уровень по сравнению с другими искусствами: его непонятность служила ему верной броней. [В то время, как] Литература, живопись, драма, даже опера давно были [обречены на вполне служебное положение] вульгаризованы и обречены на служебную роль „агитки"» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8).

[9] В феврале 1925 года в газете «Жизнь искусства» активно обсуждалась проблема «Что делать с балетом?», публиковались высказывания Е. Гердт, Е. Люком, Л. Леонтьева, А. Я. Вагановой. С особой остротой вопрос о «неблагополучии» в балете и необходимости его «осовременивания» обнажился в 1927—1929 годах. См. об этом в статьях А. А. Гвоздева «Странный театр (Академический балет)» (1925) и «О реформе балета» (1928) (*Гвоздев А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 204—205, 216—225), в выступлениях И. И. Соллертинского «За новый хореографический театр» (1928), «На путях современного танца (Выставка искусства движения в Гос. Институте истории искусств)» (1928), «Пути обновления балетной школы» (1928), «Проблемы балетного сценария» (1928) (*Соллертинский И.* Статьи о балете. Л., 1973. С. 42—47, 47—52, 57—61). См. также: *Соллертинский И.* 1) В спорах о танцевальном театре // Жизнь искусства. 1928. № 27. С. 5; 2) Какой же балет нам в сущности нужен? // Там же. 1929. № 40. С. 5; 3) Влево от шпагата: Кризис танцевальной акробатики // Рабочий и театр. 1930. № 8. С. 8—9, и др.

[10] *Соллертинский И.* Какой же балет нам в сущности нужен?

летного спектакля нового стиля решено было использовать положительный опыт других, более успешных областей искусства, прежде всего драматического театра. Именно в 1920-е годы в балете началось активное сотрудничество балетмейстера с режиссером, и эта «драматизация танца» привела к рождению нового балетного жанра — «драмбалета», в котором действие развивалось по законам драматического произведения, а содержание приобретало идеологическую наполненность.

При этом остро обнажился кризис репертуара, балетный театр нуждался в сюжетах, отражающих современность. Особую актуальность приобрел вопрос о балетном сценарии или либретто — сюжетном плане произведения, содержащем изложение основных событий фабулы. На основе этой схемы строилась музыкальная партитура балета и готовилась постановка спектакля.

В статье 1928 года «О реформе балета» А. Гвоздев писал: «Надо усилить внимание к смыслу происходящего на сцене действия и остерегаться беспредметности, под каким бы лозунгом она ни появлялась. Нужно ясно отграничить эту работу от заданий, связанных с реформой классического театра, зрелищных эффектов и т. п. и заняться самой важной задачей — дать актерам балета содержание действия и отвлечь их от чисто декоративных, абстрактных и беспредметных опытов. Как для оперного, так и для балетного театра сейчас необходим артист — актер, озабоченный в первую очередь смыслом изображаемого им действия, а не чисто формальными ухищрениями».[11]

В результате долгих дебатов об «упадке» балета, сопровождавшихся многочисленными критическими выступлениями в прессе, было решено объявить конкурс на создание современного хореографического спектакля для постановки на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ — б. Мариинский театр). 6 января 1929 года журнал «Жизнь искусства» опубликовал «Условия конкурса на либретто советского балета». Здесь, в частности, говорилось:

«Хореография, бывшая до последнего времени искусством придворно-аристократическим по преимуществу, ныне должна стать — и тематически и формально — **советским искусством**. Старые балеты изжили себя и перестали удовлетворять зрительские массы. Новый зритель предъявляет к хореографическому театру требования осмысленности сценического действия, взятого из близких нам событий. Либретто современного балета — это не только случайная рамка для показа танцев, не связанных между собой и не вытекающих из основного действия, — но хореографическая драма, обязанная удовлетворять всем требованиям, предъявляемым к советской драматургии вообще.

Написать действительно современный сценарий для балета, значит, сделать первый шаг по пути создания советского хореографического театра.

Представленное на конкурс либретто должно удовлетворять следующим требованиям:

1. **Революционная тематика**, преимущественно ориентирующаяся на современность: годы гражданской войны или нашего строительства. Менее желательны исторические сюжеты. Было бы интересно, чтобы либретто охватывало не только деревню, но и темы города (урбанизм, индустриальная культура). Возможны также сценарии, построенные на бытовом материале, в частности на **этнографическом материале быта народностей**, заселяющих СССР. Не возражая против введения в действие элементов **фантастики** (особенно здоровой, «научной» фантастики в духе Жюль Верна, например), ГАТОБ категорически отвергает всякую попытку мистической темы.
2. Разработка темы должна вестись в плане **конкретного восприятия действительности**, а не в плане построения отвлеченных танцевальных форм с нагружением их символическим или аллегорическим смыслом ⟨...⟩.

[11] *Гвоздев А. А.* О реформе балета // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 212.

3. Желательно строить спектакль на **движениях масс** (сходки, демонстрации, бой, вокзальная давка, уличные сцены).
4. Необходимо, чтобы интрига сценария была достаточно несложна, чтобы быть целиком понятой из пантомимы, без злоупотребления поясняющими надписями или словесными репликами, или условными жестами (ср. непонятность длинных «рассказов» в старых балетах).
5. Необходимо, чтобы либреттист учел **достижения современной театральной техники** (быстрая смена декораций, использование радио, кино, световой аппаратуры и т. д.).
6. Не предъявляя никаких категорических требований относительно жанра сценария, ГАТОБ указывает на возможность использования следующих жанров: современное обозрение (советское revue, лирико-героическая поэма, хореографическая комедия и сатира, современная феерия).
7. Желательно, чтобы сценарий балета давал балетмейстеру материал для пантомимо-хореографического эксперимента, т. е. чтобы для сценического воплощения его оказались бы необходимыми не только старые пантомимы и классики, но и новые формы танца: акробатические, физкультурные и другие — и новый пантомимический жест».[12]

Вспоминая результаты конкурса на либретто советского балета, И. И. Соллертинский писал: «Чего тут только не было: вожди революции откалывали трепака, волховские наяды и русалки в балетных тюниках плясали с членами Волховстройского партколлектива, балерина изображала „гения классовой революции" и т. д. Было бы наивно объяснять все эти забавные нелепицы только одним фатальным отсутствием у породы балетных либреттистов чувства юмора. Нет, все дело именно в том, что их рукой все время незримо водил штамп: белогвардеец через несколько минут превращался — незаметно для самих же авторов — в фею Карабосс, комсомолка — в Одетту-Одиллию, комиссар — в принца Дезире. Начатый с похвальнейшими намерениями балет превращался в глупую пародию...»[13]

Избежать этой бессмыслицы, вернуть искусству танца то высокое положение, которое оно занимало на протяжении веков, могло обращение к бесценному и неиссякаемому источнику вечных сюжетов и фабул — классической мировой литературе.

Как уже отмечалось выше, серьезно заниматься историей классического танца Л. Д. Блок начала лишь в конце 1920-х годов. К изучению любого предмета она подходила с основательностью, унаследованной от отца, великого русского химика Д. И. Менделеева, и потому в поразительно короткие сроки смогла усвоить богатейший опыт мастеров хореографии, остро почувствовать проблемы современного балетного искусства. Приобретенные ранее сценические навыки, в особенности штудии у В. Э. Мейерхольда, пробудившие профессиональный интерес к пластике движений, позволили ей глубоко проникнуть в специфику классического танца. Л. Д. Блок подчас удавалось улавливать и определять то, чего не замечали другие исследователи танца. Не случайно она имела авторитет в балетных кругах, к ее оценкам прислушивались многие маститые танцовщики и знатоки балета. Об этом свидетельствует, среди прочего, участие Л. Д. Блок в подготовке учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934).[14]

В статье 1932 года «Схема нового балета» она сформулировала важную особенность литературного источника, необходимую для создания балета: «Сюжет балета

[12] Жизнь искусства. 1929. 6 янв. № 2. С. 2.

[13] *Соллертинский И.* Какой же балет нам в сущности нужен?

[14] К настоящему времени вышло восемь изданий этого первого советского учебника классического танца (последнее — в 2003 году), но только в ранних в предисловии указывалось: «В собирании литературных материалов, а также в оформлении первого издания книги помощь мне оказала Л. Д. Блок» (см., например: *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 3-е испр. изд. Л.; М., 1948. С. 6). Подробнее об этом см.: *Кириллова Г.* Рождение книги // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М., 1958. С. 2—4, 207.

должен быть порядка тех сюжетов, которые в литературе не укладываются в прозаическое изложение и искони требуют и рождают стихотворную форму».[15] Возможно, на эту мысль ее натолкнули воспоминания о работе Блока над набросками к будущей драме «Роза и Крест», которая первоначально замышлялась как либретто балета.[16]

По мнению Л. Д. Блок, выраженному в письме к Н. Д. Волкову, которое можно отнести к 1934 году, «основной и специфической обязанностью либреттиста» является необходимость «найти сюжет и драматическое действие, требующие воплощения именно в танце. Действие должно иметь течение, коллизии и т. д., должно быть содержательно и попросту интересно — что-то будет? Это тем труднее, что оно должно быть и просто до элементарности, чтобы быть понятным без комментариев и предпосылок. Его этапы — переломы, кульминации — совпадают со значительными моментами танца. ⟨...⟩ От либреттиста мы ждем: сюжет, компактное, но яркое и содержательное действие, способное захватить интерес зрителя, все равно в плане комическом или драматическом».

Использование традиционных фабульных ходов Л. Д. Блок предпочитала выдумыванию новых балетных сюжетов. Так, она писала Волкову по поводу содержания сочиненного им сценария: «...горячо рекомендую — поломайте голову над сюжетом. Или проще и традиционней: перечитайте груду либретто, помня, что сюжеты балетных либретто весьма отстоявшееся, крепкое вино — они переходят от одного балетмейстера к другому, это в высшей степени принято. Найдя крепкую, подходящую канву действия, вышивайте по ней свою эпоху, свое ощущение».[17]

Переписка Любови Дмитриевны с Н. Д. Волковым[18] свидетельствует о том, что этот, уже получивший широкую известность балетный сценарист высоко ценил мнение вдовы Блока, что служит лишним подтверждением ее квалификации в области балета.

В архиве Л. Д. Блок сохранились тексты четырех ранее не публиковавшихся сценарных планов балетов, относящихся ко времени рождения новой советской хореографии. Первый из них (при обработке рукописи в архиве ему дали условное название «Балет из жизни кореутов»), как явствует из авторского предисловия, был написан к конкурсу либретто 1929 года. Разработка этого сюжета с внешней стороны посвящена теме освоения отдаленных районов Севера. Балетное либретто Л. Д. Блок — одно из первых обращений к сценарной «модели» революционного преобразования жизни далеких от современной цивилизации народов. Вскоре эта тема стала одной из «модных» и получила широкое развитие в советской литературе. В либретто Л. Д. Блок яркие этнографические детали, обрядовые пляски дикого племени, камлание шамана соединяются с полетом эскадрильи аэропланов, с торжественными проводами авиаторов, выступлениями ораторов и физкультурников. Появление Авиатора среди людей дикого Севера ведет к его пленению и затем побегу. В завершающих сценах среди юрт возникают новые герои — товарищи Авиатора, доктор и сестра милосердия, в быт северного племени входят красные пионерские галстуки. В финале главная героиня и Авиатор на аэроплане покидают Север и устремляются к приближающимся «стенам Кремля».

Ученица В. Э. Мейерхольда, Л. Д. Блок в своих либретто использовала новейшие сценические приемы: проекции на экран кинохроники (полет эскадрильи),

---

[15] ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8. Ед. хр. 121. Л. 3.

[16] Такие же поиски адекватной формы в конце 1950-х — начале 1960-х годов привели А. А. Ахматову к намерению создать либретто «Поэмы без Героя».

[17] *Блок Л. Д.* Письмо Н. Д. Волкову. 16 января [1934?] // Государственный Центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 468. Ед. хр. 116. Л. 1—1 об.

[18] См.: ГЦТМ. Ф. 468; ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8.

яркие световые эффекты (северное сияние, меняющееся по ходу действия), эксцентрику «живой газеты», инсценировку митинга, введение пения в балетный спектакль и др. Сцены игры с одеялом и смены масок пляшущего шамана отдаленно напоминали опыты в духе итальянской комедии масок в мейерхольдовской Студии на Бородинской (1913—1917). В то же время, несмотря на стремление использовать балетную стилистику в построении фабулы и введение специальных танцевальных терминов, либретто Л. Д. Блок строится как драматическое действие, воплощающее в большей степени психологические, чем пластические образы. Это особенно заметно в тексте первого действия (девушки «ждут чуда, как каждая девушка его ждет», интерес к прилетевшему самолету — «любопытство зверушки, рискующей жизнью»).

Наивность сценария не помешала Л. Д. Блок чутко уловить путь к решению сложнейшей задачи нового жанра, к преодолению его главного противоречия: соединению фабулы и танца. Несмотря на отсутствие выраженного литературного источника сюжета этого балета, он, безусловно, опирался на сюжет и поэтику пушкинских поэм «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», ставших спустя несколько лет основой классических советских драмбалетов Н. Д. Волкова.

Подобно оперной Иоланте, для которой весь мир сосредоточен в звуке, подобно лебедям, сильфидам, наядам и другим бессловесным персонажам балетных сценариев, герои этих поэм Пушкина лишены возможности вербального общения. Попавшие в полон русский дворянин и польская княжна в окружении дикого народа могут объясняться лишь с помощью жеста, движения, танца, словесный контакт с иноязычным окружением для них невозможен. Бессловесность пушкинских героев, многократно подчеркнутая в тексте,[19] словно провоцирует на создание балетного двойника поэтических произведений. Таким образом, Л. Д. Блок за несколько лет до Н. Д. Волкова, использовавшего эту особенность поэм Пушкина в своих знаменитых балетах, обратила внимание на скрытые в пушкинском тексте пластические возможности.

Второй сценарий — балет о превращении простой девочки из степного кишлака Фатьмы в балерину, как и первый, посвящен реалиям послеоктябрьской жизни. Набросок этого либретто свидетельствует о знакомстве Л. Д. Блок с бытом и буднями балетного училища, что позволяет отнести его ко времени сближения с А. Я. Вагановой, на занятиях которой она присутствовала.[20]

К середине 1930-х годов все большее значение в советском балете приобретает классика, растет число спектаклей, построенных на основе исторического или литературного сценария.

Черновой набросок еще одного либретто Л. Д. Блок на сюжет сказки о Марье Моревне значительно отличается от ее балетных сценариев на современную тему. Сюжетно и стилистически он намеренно ограничен областью мифологии, вызывает аналогии с дягилевским репертуаром, но в то же время напоминает о русских героических балетах.

Значительно более подробно разработано либретто на тему лермонтовской «Песни про купца Калашникова» (1938). В этом сценарном плане чувствуется уже опыт историка и теоретика балета. Л. Д. Блок широко использует специальную балетную терминологию. Она не ограничивается изложением сюжетных коллизий и, несмотря на декларируемый в предисловии отказ от «разработки танцевальной программы»,[21] уделяет значительное внимание хореографической драматургии,

[19] Ср. в «Кавказском пленнике» «немоту» черкешенки, «очей и знаков разговор» с русским; в «Бахчисарайском фонтане» — прямое указание: «Невинной деве непонятен / Язык мучительных страстей».

[20] См. об этом: *Кириллова Г.* Указ соч. С. 204—207.

[21] См. вступительную статью Л. Д. Блок к указанному либретто.

намечая жанровые разновидности танца: хороводы девушек, русская пляска, «танцевальная сценка „стенка на стенку"», адажио Алены с Кирибеевичем и с Красным петухом, «большое классическое па», которое является не строго каноническим с обязательными пуантами, а «творческим», с использованием других выразительных средств и обращением к пуантам лишь в момент наивысшей экспрессии.

Большой интерес представляет заключительное, третье действие балета, где, опираясь на намек Лермонтова («Смотрят очи мутные, как безумные, уста шепчут речи непонятные»), Л. Д. Блок решается написать собственный финал балета — сцену сумасшествия Алены.

В письме от 10 июля 1932 года она сообщала Н. Д. Волкову: «...теперь я больше всего „болею" балетными либретто».[22] Пометы Л. Д. Блок на хранящихся в ее архиве текстах балетных либретто других авторов позволяют предположить, что она намеревалась серьезно обратиться к их изучению и изданию.

Балетные сценарии Любови Дмитриевны остались невоплощенными на сцене. Однако они содержали талантливые догадки, которые в случае постановки могли бы обогатить новый балет 1930-х годов.

Ниже публикуются следующие тексты, которые хранятся в фонде А. Блока (Ф. 654) в составе описи материалов Л. Д. Блок (Оп. 8): «⟨Балет из жизни кореутов⟩» (Ед. хр. 135), «Тема для балета» (Ед. хр. 136), «Марья Моревна» (Ед. хр. 144), «Песня про купца Калашникова (По Лермонтову)» (Ед. хр. 134).

Сценарии «⟨Балет из жизни кореутов⟩», «Тема для балета», «Песня про купца Калашникова (По Лермонтову)» публикуются по машинописи (с минимальной авторской правкой), набросок либретто «Марья Моревна» — по черновому автографу. Тексты Л. Д. Блок приведены в соответствие с современными языковыми нормами, но с сохранением некоторых особенностей авторских написаний. В квадратных скобках дается текст, зачеркнутый Л. Д. Блок, в угловых — конъектуры публикатора.

⟨БАЛЕТ ИЗ ЖИЗНИ КОРЕУТОВ⟩

Предисловие

Сообразно с требованиями конкурса сюжет балета заимствован из реальной жизни. Это отнюдь не значит, что его надо трактовать реалистически, перегрузить этнографией, сделать нечто среднее между бытовой драмой и кинофильмом. На этом пути никогда не выбиться из роковой двойственности балета: пантомима и танцы, резко негармонирующие друг с другом.

Условия конкурса допускают феерию. Именно чем-то вроде современной феерии представляется автору спектакль, который реалистический сюжет из реального плана перенесет в план иной выразительности. Этот «сдвиг» мог бы быть и для балета таким же благотворным и живительным, каким он был для других искусств.

Путь руководителями нашего балета найден: надо «станцовывать» каждую ситуацию. Этот принцип надо сурово провести от начала до конца. Пусть каждая появившаяся на сцене фигура, хотя бы для простого прохода, будет «танцующей» фигурой. Если с первого же шага каждое движение будет перенесено в танцо-

[22] ГЦТМ. Ф. 468. Ед. хр. 118.

вальный план, сюжет развернется совершенно органически и дойдет без перебоев до вершин классики и отвлеченной танцсимфонии.

Вообще, думается нам, современная тематика останется мертвой в хореографическом спектакле до тех пор, пока быт не будет воспринят создателями спектакля, как фантастика, не будет «отанцован» насквозь.

В поисках наиболее подходящей, острой и мало использованной на сцене среды, не навязывающей привычных ассоциаций, автор натолкнулся на наш азиатский Север, где царит шаманство.

Северный воздух, прозрачный и звонкий, диктует нереалистический уклон. Фантастичность самого быта северных народов — новый ⟨пропуск в тексте. — *Ю. Г.*⟩.

Авиация — сказка наших дней.

Изучая этнографию этих северных азиатских народов, среди которых царит шаманство, очень скоро приходишь к убеждению, что нельзя остановиться ни на одном из них и избрать какую-нибудь определенную локализацию места действия. У одного народа преобладает богатство бытовых колоритных черт, у другого привлекает более сценическая выразительная наружность, у третьего некоторые черты родства с северными индейцами, дающими гораздо более интересный этнографический материал и т. д. Словом, приходишь к убеждению в необходимости перенести действие в некий синтетический, несуществующий северный народ (не только сибирский или камчатский), к неким кореутам. Это дает возможность балетмейстеру, композитору и художнику использовать в общей сложности очень богатый этнографический матерьял и развязать руки фантазии.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Авиатор
Богатый кореут
Даата, Бакыш, Шаман } его дети
4 молодых кореута
Жених
2 свата
Свахи, воины, охотники, шаманы, кореутки, дети

Место действия — северная страна Кореутия, в наши дни

Пролог

Вступление — музыкальная картина и проекция фильма — полет эскадрильи в облаках. Фильм проецируется на декоративную установку, в которой доминирующую роль играет небо. Оно все время живет и участвует в действии игрой различных световых эффектов.

Открывается нижняя часть сцены — аэродром. Отправление Авиатора в экспедицию. Трибуны для публики, для оратора и для выступления живой газеты.

Эта сцена дает матерьял композитору и балетмейстеру для музыкального и танцовального оформления жизни митинга. Приходят с разных сторон шествия с плакатами и знаменами, играют их оркестры, порой в разнобой, молодежь приплясывает в ожидании речей.

На трибуне ораторы приветствуют Авиатора, уже готового к отлету в соответствующей одежде и пр. Речи сменяются живой газетой с ее физкультурно-гротескным оформлением, пародийными танцами и т. д.

После заключительной речи Авиатора провожают с ликованием и фанфарами. Низ сцены скрывается и в небо стремительно взвивается аэроплан.

Музыкальная картина — героический полет и переход к I действию.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Закат зимнего дня. Глухая тундра. Северный воздух прозрачный и звонкий. Суровая и скудная природа. Сцена представляет широкую поляну перед поселком кореутов, справа крайние юрты, слева кусты, ствол упавшего дерева. Небо широко раскинулось и все время живет, меняет цвет, к концу действия горит ярким, пышащим северным сиянием.

Кореуты возвращаются с охоты с богатой добычей. Их встречают женщины, дети и старики, любуются убитыми животными.

Начинается дележ добычи, бросают жребий, ссорятся, мирятся, сговариваются и в ознаменование мирного окончания дележа затевают установленные обычаем пляски.

К их концу посреди поляны собралось несколько кореутских ребятишек во главе с Бакышем; в предельном изумлении, запрокинув головы, они глазеют на небо.

Отдаленный шум пропеллера. Он приближается в течение всей сцены.

Подбежала женщина, другая. Проковыляла старуха. Возбужденно недоумевают парни. Важно проплыл богатей. Стекается поселок — все лицом в небо, поражены, ждут...

Шаман входит с опасливым недоверием — как-то справится его могущество с неведомой силой.

Девушки легким табунком столпились в сторонке; их ожидание другое — они ждут чуда, как всякая девушка его ждет, руки слегка всплескиваются, сердце замирает.

Шум пропеллера совсем близко.

Со стороны, противоположной деревне, вбегает стремительно Даата, несется к девушкам, восторженно жестикулируя — она увидела, что летит человек, белолицый, прекрасный...

Шаман подзывает богатея и других почтенных кореутов и угрожает им всякими несчастьями, если они выйдут из его повиновения, отдадутся во власть новому божеству без его благословения. Он встретит божество первый, один. Все ему покорны.

Вдруг — шум посадки... Вся толпа шарахнулась с криком в противоположную сторону, к юртам. Любопытство задержано. Царит приниженное благоговение, предельное любопытство зверушки, рискующей жизнью — лишь бы взглянуть.

Девушки простерлись, как все. Даата — как птица, готовая вспорхнуть навстречу гостю.

Пауза.

Входит Авиатор.

Шаман отделяется от толпы, простирается ниц с обрядовыми жестами — все ему подражают.

Авиатор хохочет, подходит к шаману, поднимает его. Авиатор весь — прямота, мужество, энергия, доброжелательство. Шаман сначала приниженно, согнувшись, с опаской поднимает лукавый, шныряющий и злой взгляд. Измеряет противника, опасливо дотрагивается, щупает одежды, понимает, что перед ним чело-

век, понемногу вырастает во весь рост и внезапно бросает своих сторонников в обход резким свистом.

Авиатор окружен, на него нависли кореуты, он их стряхивает.

Хореографическая сцена бокса одного с толпой.

В сторонке Бакыш горячо переживает и мимирует всю сцену.

Авиатор все же свален и связан.

Шаман дико торжествует — он победил неведомое божество, он всемогущ. Его славят ритуальной пляской вокруг пленного.

Девушки в стороне окружают Даату. Она в горе подзывает брата и говорит, что поможет пленнику всеми силами; Бакыш обещает и свою помощь. Они стараются подойти, заглянуть на пленника, но уже смерклось, девушкам и женщинам пора домой, их выпроваживают. Потянулись домой и старики, богатеи, за ними и все другие.

Даата с Бакышем задержались.

Шаман с богатеем подзывают четырех молодых кореутов — они будут караулить пленного у костра до утра. Даата бросается к отцу: отчего не внести пленного в юрту? Здесь холодно и он голоден. Шаман строго гонит ее прочь — присутствие врага осквернит дом. Он останется здесь.

Все разошлись.

Авиатора посадили около дерева в стороне, четыре стража разводят костер.

На небе разгорается северное сияние.

Со стороны деревни показываются Даата и Бакыш. Бакыш несет большое оленье одеяло, Даата посуду с едой. Девушка очень боится неудачи своего предприятия, осторожно подходит к костру и кокетливо подсаживается к стражам. Те пленены и польщены редкой возможностью поболтать вечером с самой красивой девушкой деревни, но долг и страх перед шаманом — сильны. Даата просит позволить брату укрыть пленника мехом; они и слышать не хотят. Бакыш старается их рассмешить и выкидывает всякие штуки с одеялом, свернутым и похожим на зверя: дерется с ним, кувыркается, изображает медведя, завернувшись сам в шкуру и т. п. Стражи хохочут, и он, воспользовавшись минутой, укрывает Авиатора и подсаживается, как ни в чем не бывало, к костру. Но надо еще покормить пленного. Стражи опять непреклонны. Даата затевает с своим соседом какую-нибудь игру — кто первый собьется. Все с увлечением смотрят. Бакыш вскочил, мелькает у костра, он то тут, то там, и украдкой успевает по кусочку накормить Авиатора и показать ему нож — они его освободят. Авиатор понял. Даата заметила проделки брата и от радости сбилась первая.

Стражи в восторге: в наказание она должна протанцовать танец тхленя (так в тексте. — *Ю. Г.*). Даата танцует этот очень циничный танец с ребяческой шаловливостью; стражи следят за ней с увлечением. Она постепенно отходит от костра, они за нею. Все четверо вокруг нее стараются перещеголять друг друга — словно какие-то лесные птицы на току. Пляс разгорается.

На небе полыхает, как аккомпанемент, багровое сияние.

Даата, попадая в объятия к одному, манит другого, тот отталкивает соперника — все кончается дикой потасовкой между четырьмя стражами.

Она бросается к Авиатору, с помощью Бакыша разрезает его путы, гонит его скорей уйти, сама занимает его место, закутавшись в мех. Авиатор обещает ей вернуться за ней и убегает с Бакышем.

Разодравшиеся унялись, огляделись, никого нет — убежала домой, — с грустью смотрят вслед, в деревню, упрекают друг друга. Пленник на месте. Усаживаются у костра, продолжая перекоряться, поправляя порванные одежды, взлохмаченные волосы.

Шум пропеллера, как громом, опрокидывает их с места. Даата вскакивает и с возвратившимся Бакышем радостно носится в пляске вокруг сцены.

Северное сияние ослепительно.

Сбегаются кореуты, отец, шаман. Четыре стража, винясь, валяются в ногах. Гнев отца и шамана беспределен. Стражей уводят прочь. Даату и Бакыша вталкивают в одинокую юрту, где они будут сидеть, пока не решится их судьба.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Большая богатая юрта. Посреди ее очаг. Вокруг два яруса нар. Входная дверь прямо. Направо от зрителя в глубине часть юрты отделена занавеской; несколько занавесок-дверей ведут в другие части юрты. Направо от входа (налево от зрителя) на стене бубен и прочие принадлежности культа.

Богатей, при поднятии занавеса, приветствует входящих шамана и богатого кореута, отличающегося по одежде и по виду — он дальний, чужой; с ним двое его родственников с дарами, Шаман привел его и советует отцу выдать за него замуж дочь: муж увезет ее далеко, и ослушница не будет позорить свою деревню. Жених очень богат и предлагает богатый выкуп. Отец доволен исходом дела, согласен и посылает своих домочадцев, копошившихся в глубине, за затворницей.

Жених удаляется из юрты. Даату приводят, с ней Бакыш. Отец говорит ей, что ее сватают, и он желает ее выдать замуж, но она и слышать не хочет, вырывается, убегает в угол. Ее уговаривают, соблазняют богатством, угрожают — ничто не помогает.

Тогда отец приказывает силой ее усадить, накрыть покрывалом, ее держат, пока входит жених с родней и ставит перед ней котел, полный подарков. По ритуалу они удаляются, старухи снимают с Дааты покрывало, но она, не глядя, опрокидывает котел, разбрасывает подарки и садится, насмешливо повернувшись спиной к входу. Ее заставляют силой принять ритуальную позу под покрывалом, которое держат две свахи. Жених входит, видит, что его богатые дары разбросаны, дивится, но по обычаю все собирает, удаляется и сейчас же входит опять с вдвое увеличенным количеством подарков в другом котле, ставит перед Даатой и уходит. Та же история повторяется снова. Свахи и отец уговаривают жениха не обижаться, заискивают. В третий раз Даата начинает рвать и топтать подарки. Вошедший жених поражен, хочет уйти, но тут вмешивается шаман.

Он выходит на середину юрты и торжественно объявляет, что это порча, чужой (Авиатор) наслал злого духа. Надо его изгнать. Отец испуганно просит сейчас же начать камлание.

Начинаются хлопоты. Жениха с почетом просят удалиться во внутреннее отделение юрты — занавеска направо, на первом плане.

Выбегают старухи за народом, юрта понемногу наполняется. Даата в ужасе говорит брату, что боится — шаман овладеет ее волей, и она в беспамятстве даст свое согласие на брак. Бакыш успокаивает ее, обещает, что не даст ей забыться, будет за ней следить. Он исчезает в толпе, а ее окружают старухи и уводят за занавеску налево.

Юрта полна народа. Сидят на нарах в два этажа, начинается однотонное пение. Из-за задней занавески выходят обнаженные кореуты с медными кинжалами в правой руке; часть их усаживается в кружок вокруг огня, другая часть у нар, образуя полукруг. Между ними свободное пространство для танца. Ударяют ногой в бубен, имеющий форму ящика, затянутого кожей, со сжатыми кулаками то приближаются к огню, то отступают, делая ритмические движения и притоптывая. Ритм все более напряжен. Из-за занавески врывается шаман в первой своей мас-

ке — получеловеческой, полузвериной,[23] в сложном шаманском костюме со всеми атрибутами, с развевающимися волосами, и начинает бешено кружиться вокруг огня. Певцы, оставшиеся в центре, ухватившись за кинжалы, стараются задеть и поймать его, но он, извиваясь и подпрыгивая, ловко уклоняется от ударов. Направляя свои мечи то в сторону шамана, то в сторону стоящих, певцы, наконец, ловят его, когда он уже обессилен, подхватывают и уносят. Все участвующие в пляске очищают площадку.

Теперь поют женские голоса. Выводят Даату в праздничном платье, крепко держа за руки, и ставят перед очагом. Шаман появляется во второй маске — тигра — и передает свой танцовальный жезл одной из женщин. Она пускается в пляс, становящийся все более экстатичным. Шаман следует за ней, вырывает у нее жезл и отдает другой и т. д. Вот уже несколько женщин закружено в безумной пляске, пенье и ритм нарастают. Танец эротичен, зрители захвачены им. Шаман зорко следит за Даатой, которую оглушают ритмом бубна у самого уха. Шаман вырывает жезл у пляшущей и властно дает Даате. Но у нее хватает на этот раз силы оттолкнуть его. Тогда шаман бросает свой жезл в толпу женщин — общее неистовое кружение. Шаман изображает тигра, хватает добычу, подбрасывает ее, играет ею как кошка мышью. Все женщины постепенно обессилены и падают. Шаман пляшет над их телами.

Даата задыхается, рвет на себе одежду. Ее члены начинает сводить одержимость волей шамана. Уже безвольный прыжок вынес ее в круг танца. В это время Бакыш прокрадывается на первый план и бросает в Даату снежок, попадая ей прямо в сердце. Она содрогается, опомнилась и бежит, запахивает одежду и твердым взглядом встречает бросившегося к ней шамана. (Старухи схватили Бакыша и вытолкнули его вон из юрты.)

Шаман бросается за занавеску.

Настала тишина, чуть слышно пенье и гуденье бубна.

Из-за занавески врывается вихрь молодых шаманов в костюмах, облегченных для классического танца. Они наполняют сцену сияющей фантастикой. Глаза Дааты расширены. В мыслях — безумие: крыша юрты тает, небо в зловещем, фантастичном пламени северного сияния, все звенит и поет.

Громадным прыжком вылетает на середину круга шаман. Он в третьей своей маске — грозного, но дико прекрасного божества; костюм — бахрома и бусы.

Большой и сложный танец с поддержкой молодых шаманов, весь построенный на классике. Даата не в силах отвести глаз, голова кружится, она теряет самообладание, одежда спадает; она в таком же легком костюме. Вступает в танец: дикие взлеты и падения чередуются, она обессилена и безвольна в руках шамана — все изломы причудливой пластики.

Кончается танец тем, что она у ног шамана, он торжествует над ней, поднимает ее полубессознательную, бросает старухам и сам падает без чувств на руки мужчин, которые его уносят.

Сцена потускнела, снова обычная юрта.

Старухи набрасывают на Даату брачные одежды, охорашивают, снаряжают и под ставшее зловещим тихое пенье ведут ее к жениху, выходящему из внутренней части юрты. Медленная томительная сцена.

Вдруг совсем близко шум пропеллера, посадка. Даата открывает глаза, начинает приходить в себя.

---

[23] Все три маски шамана, хотя и исполняются разными танцовщиками, все же должны быть объединены развитием одной и той же сущности и являть многоликость одного действующего лица. Танец в маске дает возможность в каждом танце выступать новому танцовщику, т. е. каждому расходовать силы до конца. Танец дик и тяжел в противоположность стройному танцу воинов апофеоза (*прим. Л. Д. Блок*).

Врывается Бакыш, за ним Авиатор с товарищами, бросается к Даате среди всеобщего ужаса, подхватывает ее на руки, окруженный своими. Шаман вбегает (в своем житейском виде), видит все и как сноп валится замертво вослед уходящим из юрты.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

КАРТИНА ПЕРВАЯ

Светлая весенняя поляна, громадное голубое небо, посреди поляны — аэроплан.

Проводы улетающих из тайги Авиатора и Дааты. Девушки провожают ⟨ее⟩ как невесту с украшенными деревцами, с хороводами и плясками. Молодежь с остающимися в тайге товарищами Авиатора; среди них доктор, сестра милосердия и т. д. Бакыш с красным пионерским галстуком во главе ребят. Даата в костюме авиатора. Она прощается с родной землей, с каждым кустом — в танце ее боль расставания и радость ухода с женихом.

Авиатор и Даата садятся в аэроплан, пропеллер кружится — сцена обрывается и начинается

ВТОРАЯ КАРТИНА

Она развивается в плане танцсимфонии.

Сцена пуста, весь ее простор ограничен сценически условным подобием облаков. На фоне в течение картины, в соответствии с танцами, проецируется кинофильм — полет аэроплана среди облаков — танец аэроплана.

Танцы рисуют то плавное течение легких облачков, то они закручиваются в вихри, сгущаются в тучи, сцена темнеет. Среди вспыхивающих зарниц из глубины сцены наступает молния — грозный жуткий образ танцовщицы в ослепительно белом блеске среди мрака сцены. Снова клубятся облака — танцы больших масс.

Танец аэроплана — остро современная хореография.

Танец двух — Авиатор и Даата в облике спутницы и товарища. Адажио — он вдохновляет ее к полету. Кордебалет вступает, как враждебная стихия. Ее вариация — беспомощная борьба со стихией. Его вариация — победоносный героический порыв. Кода — их согласный полет над побежденной стихией.

На заднем фоне постепенно выявляются контуры Кремля (может быть, например, задний фон состоял из ряда тюлей; постепенно убираемые они открывают декорацию апофеоза). Авиатор и Даата, ликуя, летят с авансцены в глубину навстречу открывающемуся Кремлю и исчезают.

Апофеоз

Все формы и все танцы вполне стилизованы. Вся сцена в плане, поднимающем реальные образы до чистых классических форм. Танцуют одни ансамбли, без солистов — хоровое начало, коллективность.

На фоне Кремля, яркое белое освещение, все небо в огне — сказочное северное сияние.

Праздник авиации. Оформление сцены дает на это указание.

Шествие и танцы.

1. Буденовцы — пиррический танец.

2. Пролетарки — интернациональная фарандола. Каждый начинающийся мотив национального танца разрешается в другой национальный танец, опять не доведенный до конца, и т. д.

3. Летчики — классический танец восьми кавалеров.

4. Пионеры — выход и общие танцы; пионерки мелькают высоко в воздухе на руках кавалеров.

ТЕМА ДЛЯ БАЛЕТА

(Сюжет легко усложнить какой-нибудь интригой, романом и т. п. Основное задание было — ввести в современный репертуар какой-нибудь из забывающихся ценных одноактных балетов, не находящих себе в нем места. «Шопениана»[24] не обязательна, можно взять другой балет Фокина, даже акт из старого балета, напр⟨имер⟩, 3-й акт «Пахиты»,[25] и т. д.).

⟨I⟩

КАРТИНА 1⟨-Я⟩

В степном кишлаке, перед сельсоветом. Улица полна жителями, занятыми своими домашними работами, детьми, играющими и дерущимися. Среди них — Фатьма.

Гудок автомобиля за сценой. Общее внимание. Выходят двое-трое артистов из центра, направляются к сельсовету. На крыльце встречаются с председателем, который их усаживает тут же, в тени, велит подать питье и незамысловатое угощение. Артисты показывают ему бумагу, указывают на детей — они должны выбрать кого-нибудь для хореографической школы и увезти с собой.

Председатель дает распоряжение; детей собирают; приходят музыканты. Пляски детей.

Последней танцует соло Фатьма. Она дика, но легка, пластична и наивно кокетлива. Выбор падает на нее. Она поражена, взволнована, выбегает на середину сцены, пляшет свои чувства, под конец хватается за голову, зажмуривает глаза и делает большой прыжок вперед...

Темнота, пока он незакончен.

КАРТИНА 2-Я

Темнота. Когда вспыхивает свет, та же Фатьма с косичками и вплетенными в них монетами стоит на том же месте, где оказалась после прыжка, и удивленно озирается: она посреди пустого танцовального плана хореографической школы. Звонок. Входят ученицы одного из старших классов, осматривают Фатьму, пробуют с ней заговорить, она ничего не понимает. Показывают ее входящей учительнице. Та, посмеиваясь, указывает Фатьме на стул возле себя. Фатьма осматривает его со всех сторон, садится на краешек, но скоро не выдерживает и предпочитает сесть

---

[24] «Шопениана» — балет на музыку Ф. Шопена, поставлен М. Фокиным в 1908 году в Мариинском театре, возобновлен там же в 1931 году.

[25] «Пахита» — балет Э. Дельдевеза. В Петербурге поставлен в 1847 году; балетмейстеры Ж. Петипа и Маловерн, художники Вагнер и Журдель. Новая постановка 1881 года на музыку Дельдевеза и Л. Ф. Минкуса; балетмейстер М. Петипа, художники Егоров и Лупанов.

прямо на пол, подвернув ноги. Урок. Фатьма бурно его переживает. Когда дело доходит до адажио и аллегро, она от восторга покатывается от хохота, бьет ладонями пол около себя и т. д.

КАРТИНА 3-ЬЯ

Дортуар, вечер. Фатьма просыпается, садится на кровать калачиком ⟨Так!⟩ и начинает вспоминать виденные танцы, делает движения рук. Она продолжает сидеть, а по сцене вьются воображаемые ею танцы (подмена артистки) — классический танец в преломлении наивного, дикарского ума.

II

КАРТИНА 4-Я

Зал Эрмитажа. Античная скульптура. Экскурсия учеников школы. Фатьма уже пионерка, пострижена, в красном галстуке, короткой юбочке. Перебегает от статуи к статуе, изображает их, увлечена.

КАРТИНА 5-АЯ

Опять класс, вечер. Ученицы и ученики вспоминают Эрмитаж. Фатьма прибегает в репетиционной туничке, несет кусок ткани, завертывается в нее и изображает статуи. Все следят за ней, наперебой делают то же. Переходят к танцам, и импровизируют архаические греческие танцы.

КАРТИНА 6-АЯ

Фатьма летом в своем кишлаке. Та же улица, что и в 1-й картине. Фатьма собрала ребят и организует пионерский отряд. Игры, маршировка, пляски. Пионерский танец Фатьмы.

III

КАРТИНА 7-АЯ

У входа в театр стоит большой плакат: «Экзаменационный спектакль Хореографической школы

„Шопениана"

балет в I действии»
для ученицы выпускного класса Фатьмы?

и т. д. — неясно.

Проходит публика. Фатьма взрослая девушка с чемоданчиком подходит со своими родичами в национальном платье, читает им. Она убегает в одну сторону — они идут в театр.

КАРТИНА 8-АЯ

«Шопениана». Темнота.

КАРТИНА 9-АЯ

Темнота. Зажигается свет — необъятный простор степей, над которыми восходит солнце. Вдали родной кишлак.

Фатьма стоит еще в заключительной позе «Шопенианы», поворачивается, простирает руки и бежит навстречу родине и солнцу.

МАРЬЯ МОРЕВНА

⟨I⟩

Лагерь Марьи Моревны. В глубине ее шатер. Празднуется ее победа, она уложила три рати. Воинственные танцы. Среди девушек — две сестры М⟨арьи⟩ М⟨оревны⟩. Их танцы.

Налетает буря, небо темнеет, среди молний прилетает большой черный ворон, ударяется оземь и превращается в витязя. Сватается за старшую сестру. Танец сватовства. Она согласна. Снова буря и гроза. Прилетает орел, ударяется оземь. Второй витязь сватается за вторую сестру. Их танец. Согласие.

[Марья Моревна с поспешностью берет оружие и уходит в палатку].

Солнечный вихрь и гроза среди бела дня, прилетает сокол, ударяется оземь, превращается в Ивана-царевича.

Появление Марьи Моревны — воинственное entrée.

Ив⟨ан⟩-ц⟨аревич⟩ сватается за Марью Моревну. Она предлагает сразиться, если он победит, она пойдет за него. Им подают копья и щиты. Копья у обоих одновременно ломаются. Подают мечи — то же. Они бросаются в рукопашную; она переходит в любовное адажио. Аккомпанемент двух других пар и всего ансамбля — большой классический танец.

II

⟨1⟩

Дворец Марьи Моревны. [Она уезжает на охоту] Отдаленный покой. Они осматривают дворец. Мар⟨ья⟩ Мор⟨евна⟩ уже простая женщина, не воин. [Оставляет] Отдает все ключи Ивану-царевичу — «везде ходи, только этой двери не открывай». Уходит.

Иван-царевич не может преодолеть любопытства, открывает дверь — в большой нише висит на двенадцати цепях Кащей. Просит напиться. Ив⟨ан⟩-цар⟨евич⟩ подает ведро — три раза. Цепи спадают, Кащей выскакивает. Иван-царевич безоружен, старается его поймать (танец). Вбегает Марья Моревна — входит в танец. Кащей в конце концов улетает в окно, похищая Марью Моревну.[26] Иван-царевич собирается в путь за ней.

2

На берегу синя-моря. Идти дальше некуда.

Прилетают двенадцать голубок, ударяются оземь, превращаются в двенадцать девушек. Сбрасывают фаты (здесь и далее так! — *Ю. Г.*); игры и танцы (купанье).

---

[26] На обороте листа фрагмент первоначальной редакции: «Приходит Марья Моревна — pas de trois — похищение. Поиски.

III

Kampf mit dem Drachen». Kampf mit dem Drachen — битва с драконом (*нем.*).

Иван-царевич прячет их фаты. Когда они хотят улететь, они в ужасе — не находят фаты, не могут опять превратиться в голубиц. Иван-царевич показывается — фаты у него и требует за них выкуп. Они обещают, что угодно. Ему надо за сине-море, победить Кащея. Они вызывают с моря лодочку, которую везут чудесные рыбы, [дают ему] в ней чудесный щит и меч. Он едет за море. Голубицы летят над ним.

III

На берегу моря, на острове хрустальная гора [Дворец Кащея].

[Вход] Ее стережет семиглавый змей — сам Кащей.

Битва с драконом — большой классический танец.

Кащей убит, [двери замка сами растворяются, выбегает] гора рассыпается, освобождая Марь⟨ю⟩ Моревн⟨у⟩ и всех других пленниц и витязей.

Прилетают ворон и орел с женами.

Заключительные танцы.

ПЕСНЯ ПРО КУПЦА КАЛАШНИКОВА

(ПО ЛЕРМОНТОВУ)

Название, вероятно, громоздко для балета и придется придумать другое, напр⟨имер⟩, «Песня про Алену», «Алена Дмитриевна», «Купец и опричник» и т. д.

Ниже мы предлагаем лишь схематический план для либретто балета. Разработка танцовальной программы может быть предоставлена балетмейстеру или уточнена автором либретто. Автор стремится дать канву для богатого танцем спектакля, с некоторым упрощением игровой, пантомимной стороны. Танцы всех жанров — характерные, мимико-пластические и пластические — могут создать насыщенный смысловым содержанием спектакль, с начала до конца протанцованный. Таковы особенно первое и третье действия.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Кирибеевич, молодой опричник
Купец Калашников
Алена Дмитриевна, его жена
Два брата Калашникова
Старуха работница
Царь Иван Грозный

ДЕЙСТВИЕ I

Москва, XVI век

Осеннее гулянье на Ивана Постного возле Гостиного Двора. Площадь уставлена возами с яблоками и завалена грудами других плодов и овощей. — Жизнь праздничной народной толпы:

1) Хороводы девушек («Научи мя мати» или «Как на горе калина»).

2) Представление заморских скоморохов с виртуозными и комическими плясками. Между прочим, скоморохи танцуют сценку, в которой комический персо-

наж, вроде Ганса Вурста,[27] убивает в кулачном бою «славного воина», вроде капитана последующей итальянской комедии, после того, как тот ухаживает за «служанкой».

3) Пляски молодух.

«Статный молодец Степан Парамонович, по прозванию Калашников» у своей лавки «шелковые товары раскладывает, речью ласковой гостей заманивает». С ним два его младших брата, которые могли принимать участие в предшествующих плясках.

Выход Алены. «Молода жена» Калашникова выходит из лавки. Общее внимание переносится к ней, вызывающей всегда восхищение скромнице и красавице, к тому же мастерице сплясать.

Молодухи зовут ее в свою пляску. Она отнекивается. Но Калашников весело ее подталкивает и вызывается сам с ней сплясать.

Их русская пляска — несколько забытая сейчас разновидность певучей, поэтичной и мимически насыщенной пляски, которую было бы полезно воскресить и влить в богатство нашего танца, создав на ее основе нечто вроде русского адажио (конечно, без поддержек на тему «белая лебедушка»).

Шумный выход с бубнами и музыкантами молодых опричников во главе с Кирибеевичем — красивым хищником: смуглый, гладкие черные волосы, ястребиный взгляд, в ухе золотая серьга.

Танец прерван, в толпе пугливый переполох, который тщательно скрывается под напускной приветливостью и веселостью.

«Удалой боец, буйный молодец» Кирибеевич с первого же взгляда пленен и восхищен Аленой. Он вкрадчиво и ласково просит порадовать его и товарищей и продолжать пляску. Подталкиваемая подругами, Алена нехотя, не смея отказать знатному опричнику, пляшет скромную, очаровательную, легкую московскую пляску. (В XIX веке она плясалась на песню «Во саду ли в огороде». Описание ее есть в матерьалах нашей работы по истории танца. Кроме того, у автора много личных наблюдений над русскими народными танцами начала XX века.)

По окончании, робко ответив на поклон Кирибеевича, Алена спешит на крыльцо своей лавки и жмется к мужу. Кирибеевич, окинув его презрительным знаком ⟨надо: взглядом. — *Ю. Г.*⟩, дает знак товарищам.

Пляска опричников.

Кирибеевич обращает весь свой танец к Алене, она стремится спрятаться в лавку, но молодухи с хохотом ее удерживают и ей приходится принять участие в общей коде. Глаза ее по-прежнему потуплены, она отчуждена и робка.

Кирибеевич вьется возле нее, как коршун над «белой лебедушкой».

ДЕЙСТВИЕ II

1-Я КАРТИНА

Глухой переулок Замоскворечья. Зимние сумерки, снег, «отзвонили вечерню» в близкой церквушке, расходится народ, проходит «поп с молодой попадьей». Пусто.

Укрывшись фатой, спешит домой Алена. За ней следит и настигает ее Кирибеевич. Начинается их адажио с того, что он хочет лаской с ней заговорить, предлагает ей жемчуг и самоцветные камни. Она пытается уйти. Тогда он хватает ее, силой обнимает, и «живым пламенем разливаются поцелуи его окаянные»... Она рвется, в руках его остается сначала ее фата, потом головной платок, косы рассыпаются и расплетаются, шугай сорван.

[27] Ганс Вурст (нем. Wurst — колбаса) — герой немецких фольклорных представлений, простолюдин, простак и хитрец, аналогичный русскому Петрушке, французскому Полишинелю, итальянскому Пульчинелле и др.

Из калиток начинают выглядывать и пересмеиваться соседки. Тогда Алена последним усилием вырывается и убегает.

2-Я КАРТИНА

В доме у купца Калашникова. В большой горнице стол накрыт для ужина. Калашников ходит взад и вперед, старая работница у окна всматривается в темноту сгустившихся сумерек и, ахая, говорит, что ничего не видно. Томительное ожидание.

В сенях хлопает дверь. Оба оборачиваются к входной двери. Долгая пауза. Дверь отворяется, у порога стоит Алена, «сама бледная, простоволосая, косы русые, расплетенные, снегом-инеем пересыпаны, смотрят очи мутные, как безумные». Наконец, подымает глаза на мужа, бросается к нему и валится ему в ноги. Он мрачно подымает за косы ее голову и впивается в глаза. Не отводя глаз, Алена медленно отрицательно качает головой. «Вот те крест»... Калашников посылает старуху за братьями. Входят оба брата. Он им указывает на лежащую на полу жену. Она вскакивает.

В большой танцовальной сцене Алена рассказывает о случившемся, а Калашников и его братья выражают нарастающее чувство негодования, мести и жалости к бедной женщине. К концу рассказа по улице за окном с бубнами и посвистом проезжают опричники. Алена бросается к окну и украдкой смотрит, затем выпрямляется и указывает — он. Калашников и братья жадно прильнули к оконцам и впиваются в ненавистный образ.

Алена опять обессилила и рыдает у стола. Калашников кличет старуху и велит увести Алену.

Оставшись с братьями, говорит, что надо мстить. Велит вынуть из поставца боевые рукавицы. Выбирает себе пару и дает по паре каждому брату. Надо идти на кулачный бой и уложить обидчика. Если он сам поляжет в бою, братья должны довершить дело и «постоять за правду-матушку». Братья принимают боевые рукавицы, становятся на колени, клянутся и целуют землю.

3-Я КАРТИНА

На Москве-реке. Приготовления к кулачному бою. Царское место, огороженный цепью четырехугольник для бойцов. Выход царя Ивана Грозного с опричниками и музыкантами. Возле царя Кирибеевич. По другую сторону площадки Калашников. На предложение царя начать бой — троекратные трубы — Кирибеевич вызывается начать бой первым. Прохаживается по площадке, вызывает сразиться. Калашников так полон чувств, что волнение не сразу позволяет ему выйти. Рядом его братья. Наконец он скидывает шубу и выходит на площадку.

Хореографический кулачный бой. Кирибеевич убит. Всеобщее оцепенение.

Царь лицом к лицу со стоящим на другой стороне Калашниковым. Тот спокоен, как совершивший правое дело. Царь велит подойти; Калашников идет медленно вплотную к царю. Царь вонзает свой посох в ногу Калашникова, опирается на посох и спрашивает «волею» ли убил. Утвердительный ответ. Царь отдает Калашникова палачам. Грозно приказывает продолжать забаву.

Танцевальная сцена «стенка на стенку».

ДЕЙСТВИЕ III

Безумие Алены

Этот акт предлагаем трактовать как большое классическое па, обогащенное русскими фольклорными образами и танцевальными приемами и все нанизанное

вокруг игры безумной Алены. Образ безумия Алены будет упрощен и банален, если его не построить насквозь танцовально. С первого ее шага — это все классические па; конечно, не классика тюников, жеманных ручек и обязательных пуантов. А классика творческая, с учетом выразительности прыжка, аккомпанемента одежды, свободных рук и пуантов лишь в необходимый для экспрессии момент.

Безумие Алены предрешено в стихах поэмы: «Смотрят очи мутные, как безумные, уста шепчут речи непонятные»...

Площадь перед Гостиным Двором. — Ночь, луна, весна.

Крадется безумная Алена. Волосы ее причудливо убраны весенними цветами. — Узнает Гостиный Двор, подбегает к своей запертой лавке, радостно стучит, прислушивается. Тишина. Только далекий вой собаки. Алена шутливо, укоризненно качает головой. Стучит опять. Из-под двери вылезает страшная рожа — домовой. За ним другие домовые по всей сцене из-за углов и из-под половиц крылечек. Алена выбегает на середину сцены. Перед ней стоит Кирибеевич. Пятится, закрывается локтем, бежит в глубину сцены к колодцу. Из колодца выходят русалки; манят Алену заглянуть в него. Она склоняется над водой и отшатывается — из колодца подымается фигура Кирибеевича. Русалки хохочут и кружат Алену в своем мягком, певучем танце.

Все пространство сцены постепенно наполнилось лешими, кикиморами и прочими кошмарными образами русского фольклора.

Алена с закружившейся головой останавливается посреди сцены.

В глазах ее мелькают фигуры бесчисленных Кирибеевичей — трюк вращающейся двери во всех лавках справа и слева сцены. Алена валится ничком на землю. Над ней пляски домовых, кикимор и пр.

Когда они рассеиваются, Алена, несколько успокоенная, подымается, оборачивается назад — перед ней справа Калашников, слева — Кирибеевич. Она бросается к мужу, но это уже Кирибеевич. Поворачивается — муж на другой стороне; бежит к нему — лешие и домовые окружают его и увлекают с собой. Кирибеевич в это время подошел к ней сзади и начинает с ней танец. Алена не смеет обернуться, тянется и рвется к мужу, протягивающему ей руки, но его удерживают лешие.

Начало адажио с невидимым Алене Кирибеевичем. Алена вырывается и несется в безумном кружении; фигура Кирибеевича подменяется фигурой Красного петуха, с которым она сталкивается лицом к лицу. Она понимает, чего от нее требует этот оборотень Кирибеевича — Красный петух. В последующем продолжительном адажио Алена пытается еще остатком разума его не пускать, удерживает его, но Красный петух стремится ее закружить и вырваться на свободу.

Вариация может быть одновременной для кавалера и дамы. Красный петух уже взял верх, танцует ⟨в⟩ свое раздолье, а Алена, подчиненная, повторяет с ним все движения. При наличии обладающей прыжком танцовщицы, такая двойная вариация, освоение танцовщицей мужских па — может быть выразительной. Перед кодой Алена теряет остатки самообладания, вырывает пук соломы с какой-нибудь крыши, зажигает его об лампадку образа, висящего над кружкой для подаяния, и сует под крыльцо ближайшей лавки.

Петух вырывается на свободу (кода) и начинает прыгать с крыльца на крыльцо, с крыши на крышу. Где он ни побывает, вспыхивают огни. Восторг Алены при занимающемся пожаре (ее кода).

Вихрь кошмаров.

Под конец Алена огромным жгте (трюковым) бросается в огонь.

Кошмары исчезают. — Сцена пылает. Набат.

Май 1938

© *Агата Кшихилькевич (ЮАР)*

ГОГОЛЕВСКИЕ МОТИВЫ В ПЬЕСЕ БРУНО ЯСЕНСКОГО «БАЛ МАНЕКЕНОВ»*

Бруно Ясенский — не единственный среди писателей начала двадцатого века, которые чувствовали родство с Гоголем, поскольку, как пишет С. Карлинский, «творческая фантазия Гоголя была настолько богатой, что она позволила ему предчувствовать методы такого изображения действительности, которые ассоциируем с искусством позднейших периодов».[1] Хотя Ясенский никогда по этому вопросу не высказывался, есть основания считать, что творчество Гоголя было ему не только хорошо знакомо, но и особенно близко. Об этом свидетельствует наличие в его произведениях элементов, которые аналогичны с теми, которые существуют в произведениях Гоголя, например черты характера героев, описание городского пейзажа, изображение женских персонажей. Это подтверждает все творчество Ясенского, начиная с ранних произведений и заканчивая рассказом «Нос»,[2] опубликованным за год до его преждевременной трагической смерти.[3] В данной статье остановимся на анализе гоголевских мотивов в одном из самых загадочных произведений Ясенского, каким является «Бал манекенов» — его первое произведение на русском языке.

«Бал манекенов» был впервые опубликован тиражом 5 тысяч экземпляров в 1931 году.[4] Публикацию сопровождало следующее пояснение его автора: «Написал ⟨...⟩ пьесу — гротеск на современную западную социал-демократию... Побудило меня к этому отсутствие в нашем революционном репертуаре веселых спектаклей, которые давали бы пролетарскому зрителю возможность два часа посмеяться над своими врагами здоровым, беззаботным смехом, дающим революционную зарядку».[5] Однако, невзирая на одобрительную рецензию А. Луначарского, «Бал манекенов» в СССР не ставили. Известно, что у Мейерхольда было намерение пьесу поставить, и это стало добавочной уликой против него во время ареста и суда.[6] Предлагаемый разбор пьесы, опирающийся на анализ наличия в ней гоголевских мотивов, ставит своей целью ответить на вопрос, совпадает ли восприятие этого произведения читателем с оценкой, высказанной самим автором.

Ясенский всегда считал, что литература — это «изысканная игра»; тех, кто этого не понимает, назвал «варварами».[7] Дух Гоголя в его произведениях, сходство и различие с миром произведений автора «Мертвых душ» являются важным компонентом этой игры. Влияние Гоголя в «Бале манекенов» обнаруживается в элементах его композиции, в структуре отдельных сцен, в развитии действия, в при-

* Автор с благодарностью признает финансовую поддержку Университета Южной Африки (UNISA), благодаря которой возможным стало участие в гоголевской конференции в Нежине (май 2009), где был представлен доклад, который лежит в основе данной статьи.

[1] *Karlinsky S.* The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge; London, 1976. С. 115.

[2] *Ясенский Б.* Нос // Известия. 1936. № 36—39. В рассказе, кроме заглавия, заимствованного у русского классика, в эпиграф Ясенский вставил также цитату из гоголевского «Носа».

[3] Как враг народа и национал-большевик, он был приговорен к смертной казни 17 сентября 1938 года и в тот же день расстрелян (*Jaworski K.* Bruno Jasieński w sowieckim wiezieniu: Aresztowanie, wyrok, śmierć. Kielce, 1995. С. 195—204. В книге — фотокопия «Справки» об исполнении приговора, находящейся в Архиве НКВД).

[4] См.: *Мацуев И.* Три года советской литературы. М., 1934. С. 83.

[5] *Ясенский Б.* Что-то вроде автобиографии // Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice. Wrocław, 1972. С. 253—254.

[6] См. статью: *Керженцев П.* Чужой театр // Правда. 1937. 17 дек. Полностью приведена в «Дневнике моих встреч: цикл трагедий» Ю. Анненкова (Нью-Йорк, 1966. Т. 2. С. 91—97).

[7] *Ясенский Б.* Экспозе к «Ногам Изольды Морган» // «Nogi Izoldy Morgan» i inne opowiadania. Wybór i wstęp Grzegorz Lasota. Warszawa, 1966. С. 15; см. также: *Zechenter W.* Z poetyckich wspomnień: Bruno Jasieński // Życie Literackie. 1965. № 7.

роде комического и в характеристике действующих лиц. Гоголевские мотивы в пьесе Ясенского трудно отнести к одному произведению русского классика или к одному уровню ее драматической структуры, так как композиционно она неоднородна, видимо, потому, что идея пьесы возникла, когда Ясенский предполагал связать свое будущее с Францией,[8] а окончил ее только в Советском Союзе, что произошло в мае 1929 года. Этим объясняется то, что в первом акте находим аналогии с гоголевскими повестями из цикла «Арабески», особенно с «Невским проспектом»; акты второй и третий развиваются по модели «Ревизора».

В первом акте «Бала манекенов» действие происходит в салоне «одного из первоклассных домов мод в Париже» (ремарка),[9] хотя само действие — результат того, что случилось раньше, на парижской улице. Во втором и третьем актах действие происходит во дворце парижского фабриканта Арно. Сюжет первого акта определяется заманчивой и обманчивой природой жизни в большом городе. Человек/Рибандель/Лидер в «Бале манекенов» — это синтез Пискарева и Пирогова. На такой генезис героя Ясенского указывают три имени, которыми автор его наделяет: сначала он обозначен как «Человек», и в нем звучит мотив Пискарева, позже — как «Рибандель» и «Лидер», изображение которого больше напоминает Пирогова.[10]

Действие пьесы происходит поздно вечером. По парижской улице, освещенной «обманчивым» светом уличных фонарей, бежит Дамский манекен в манто. За ним бежит Человек и, как объясняет Манекен, «на ходу мелет всякий вздор, что у нее чудесные ножки, что он в жизни таких не видел» (акт 1, явление 5). На вечерней улице Петербурга происходит похожая сцена: следуя за брюнеткой, Пискарев несется «не слыша, не видя, не внимая... по легким следам прекрасных ножек».[11] Впрочем, и в «Записках сумасшедшего» есть похожее место: «...нет, голубчик, ты не в департамент идешь, ты спешишь вон за тою... и глядишь на ее ножки» (III, 194). Пискарев «не был разогрет пламенем земной страсти»; у него одно желание — прикоснуться к прекрасному, но красавица пренебрегает его эстетическими стремлениями. В отличие от Пискарева, но ближе к Пирогову, Человек/Рибандель пылает именно земной страстью и даже уверен в легком успехе. Но, как героям Гоголя, герою Ясенского тоже не повезет. Его намерения вообще не могут быть поняты, так как объект его интереса — деревянный безголовый манекен, который завернулся в шарф, «чтобы не отличаться от женщин на улице» (акт 1, явление 5). Очевидно, что Ясенский «разыгрывает» сцену, словно бы следуя словам из «Невского проспекта»: «Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним» (III, 18—19).

В интерпретации Гоголя ночная улица большого города становится фоном философских размышлений. Сам факт обмана имеет логическое и реалистическое оправдание, поскольку наружность обманчива.[12] Влияние гротеска проявляется

[8] Об этом свидетельствуют слова из письма другу: «Кажется, что „совершу" кое-что для театра и, пользуясь некоторыми связями, возможно, смогу сунуть на сцену, сначала здесь, по-французски. Потом, в Польше доступ к сцене будет у меня открыт...» (см.: *Jaworski K.* Bruno Jasieński w Paryżu (1925—1929). Kielce, 2003. C. 170).

[9] *Ясенский Б.* Бал манекенов // http://oldsf.ru/predtechi/bruna-yasenskü/bal-manekenov.html. В дальнейшем все цитаты из этого произведения по этой публикации.

[10] Эти имена могут быть объяснены и иначе. Как Человек, он никто, один из миллионов таких, как он. Когда манекены его узнают, он приобретет индивидуальность. Затем из партийного билета становится понятным, что он Лидер партии, тогда он перестает быть человеком, теряет индивидуальность и становится лишь партийцем.

[11] *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1938. Т. 3. С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте: том обозначен римской цифрой, страница — арабской.

[12] Отметим, что этот феномен обманчивой природы наружности типичен для произведений реалистического гротеска, в основе которого — разрыв формы и содержания. Примеры обманчивой природы наружности есть во многих произведениях Ясенского, особенно раннего и позднего периодов, где они служат особым средством разоблачения расовых и, следовательно, идеологических предрассудков.

позже, в изображении переживаний Пискарева, потерпевшего крушение своих идеалов. Гротеск появляется в результате переживаний героя, в которых происходит объединение состояний действительности и сна при полном отсутствии логического объяснения ситуации.[13] В интерпретации Ясенского вечерняя парижская улица лежит в основе гротескного изображения, разоблачающего не только причудливость жизни в многолюдной столице, но и ее негуманную (и дегуманизованную) природу. Преследуя сатирическую цель осмеяния буржуазного общества, Ясенский делает объектом интереса Человека деревянную куклу, которой даже в абсурдно-гротескном мире пьесы непонятны человеческие чувства и страсти (акт 1, явление 5).[14] Разделяя гоголевскую настороженность по отношению к женскому полу, Ясенский словно бы наказывает Человека за то, что тот не внял предостережению русского классика: нужно меньше верить дамам и «боже сохрани, заглядывать дамам под шляпки» (III, 46).[15]

Душевное состояние Человека при виде танцующих манекенов напоминает сон Пискарева: когда красавица приглашает его к себе, он испытывает недоумение и предполагает, что произошло недоразумение («Нет, здесь, верно, есть какая-нибудь ошибка...» — III, 23); зрелище бала вызывает замешательство и растерянность «от ужасного многолюдства» и «необыкновенной пестроты лиц» (там же).

Мир, расколовшийся на куски в сонном сознании Пискарева («...ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» — III, 24), в сюрреалистической картине Ясенского предстает в буквальном смысле: Человек видит некомплектные человеческие тела, куски, фрагменты тел. Из разговора манекенов узнаем, что на бале присутствуют отдельно руки, на которых показывают модели перчаток, головы, демонстрирующие шляпы (они самый низший класс, так как не могут танцевать).[16]

Сходство Человека пьесы Ясенского с Пироговым проявляется в том, что оба оказываются в роли «непрошеного гостя». Войдя в комнату немки, Пирогов становится «посторонним свидетелем» пьянства. Шиллер огорчен визитами Пирогова не столько из-за ревности («...поступки Пирогова возбудили в нем что-то похожее на ревность» — III, 42), сколько тем, что он «любил пить совершенно без свидетелей... и запирался на это время даже от своих работников» (III, 39). Манекены решили отрезать голову попавшему нечаянно на их бал Человеку не совсем потому, что «он портит им музыку», а больше из-за опасения, что он разгласит их секрет (акт 1, явление 6).

Столкновение с неожиданной действительностью изменяет судьбу только Пискарева: оно стоит ему жизни. Будучи не в состоянии принять действительность, Пискарев кончит жизнь самоубийством, перерезав себе горло бритвой. Таковы же последствия ошибки Человека: ему ножницами отрежут голову манекены. То, что в герое Ясенского отмечено как человеческое и связано с Пискаревым, должно умереть. Но так как Человек — это также и Лидер, и Рибандель, родственный Пи-

[13] Этим любимым приемом Гоголя Ясенский пользуется в своих повестях «Главный виновник» и «Нос».

[14] Так как сатира Ясенского подавлена гротескной природой мира его пьесы, ее мишени размываются. Изображение Человека и философия манекенов свидетельствуют о мизантропизме Ясенского. Эта черта может быть отмечена также и в других произведениях автора, в том числе в романе «Я жгу Париж».

[15] Такое отношение к женскому полу уже намечается в повести «Ноги Изольды Морган», где ноги продолжают жить после ампутации и вместо самой Изольды становятся объектом увлечения Берга. Исходный пункт развития действия в «Я жгу Париж» — тщеславие женщины. Примеры отрицательной характеристики женского пола находим также в его рассказах тридцатых годов.

[16] Я не обращаю здесь внимания на жанровое различие между повестью Гоголя и пьесой Ясенского, в которой трансформация повествования и его адаптация в драматические структуры кажется очевидной.

рогову (который неудачу с немкой запил чашкой чаю и закусил печением), он не умирает, потому что ему отрезали не человеческую, а «министерскую» голову (акт 1, явление 8).[17] В пьесе Ясенского голова — это прием, это метафора тщеславия и карьеризма, которые характеризуют Пирогова и многих других гоголевских персонажей. Это такое же контекстуальное объяснение понятия «головы», как например в «Майской ночи» (особенно в разделе «Голова»), и такой же прием, как в «Носе», где нос — не нос в смысле части лица. Как и Гоголь, Ясенский пародирует выражение «вот голова», являющееся аллегорией благоразумия и ума, и применяет его в качестве обозначения статуса, социального положения. Поэтому в мире манекенов голова — это не часть человеческого тела и орган мышления. Семантическое поле понятия «голова» в мире манекенов широкое, что и выдает их прирожденное лицемерие. Сначала это «бесформенные пустые дыни», это «шишка» и «ненужный нарост». Позже оказывается, что голова — это знак классового превосходства, а выигравший голову Человека манекен считает, что она для него «ключ, который откроет все двери», что это «паспорт, с которым [он] сможет разгуливать по всему миру» (финал акта 1).

Действие актов второго и третьего в «Бале манекенов» построено по схеме гоголевского «Ревизора». Возможно, что интерес Ясенского к пьесе Гоголя вызвала постановка «Ревизора» Мейерхольдом, о которой в советской прессе писалось много. Причем, отмечает Юрий Анненков, «писалось недружелюбно». Критиковалось наличие «формальных приемов», но мейерхольдовская трактовка, которую Анненков характеризует как «вполне современную, не отражавшую никакой определенной, замкнутой в себе эпохи», беспокоила многих слишком очевидными намеками.[18]

Сходство между «Ревизором» и «Балом манекенов» можно проиллюстрировать многими примерами; обратим внимание на несколько самых интересных. У Гоголя вся «комедия» разыгрывается в течение одного дня, у Ясенского в течение одной ночи. Как упомянуто выше, место действия во втором и третьем актах — дворец фабриканта Арно. На бал людей вместо ожидаемого Лидера приходит манекен с человеческой головой, т. е. Манекен-лидер. Он создан по модели Хлестакова, который, как определяет В. Сечкарев, «совершенное ничтожество, кукла, лишенная какого-либо центра тяжести, для которой граница между действительностью и фантазией легко затемняется».[19] Похоже, как и в случае с Хлестаковым, у Манекена-лидера нет намерения никого обманывать. Обманывают сами себя те, кто видит только «чин», т. е. статус, не обращая внимания на то, что он скрывает. Хлестаков получает взятки от городских чиновников, которые, принимая его за высокопоставленное лицо, доносят друг на друга, надеясь на личную выгоду. Такое же происходит в «Бале манекенов», где Арно и Левазен дают взятки, обвиняя друг друга перед Манекеном-лидером, плетут интриги, чтобы получить его покровительство, причем, как и Городничий, и другие чиновники, и простые жители, они тоже прикрывают свое взяточничество мнимым патриотизмом и желанием выполнить общественный долг. Слова Городничего в «Ревизоре»: «Лучше ж я употреблю это время на пользу государственную» (IV, 46), — напоминают в «Бале манекенов» заявление Арно: «Как благодарный член этого общества ⟨...⟩ по-

[17] Когда один из манекенов распознает Человека как лидера, он называется в пьесе Лидером до момента, когда ему отрезают голову. Когда это происходит, он уже не Лидер, а просто Рибандель, т. е. никто, и, как таковой, больше неопасен. Манекены считают, что ему никто не поверит, подумав, что «он спился и потерял голову».

[18] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: цикл трагедий. Т. 2. С. 21—100. «Ревизор» был поставлен в Москве 9 декабря 1926 года, в Париже спектакль был показан в июле 1929 года, когда Ясенский был уже в СССР. С. Карлинский, ссылаясь на суждения Маяковского и Белого, пишет, что постановка Мейерхольда была «первой истинно гоголевской интерпретацией» «Ревизора» (*Karlinsky S.* Op. cit. C. 165).

[19] *Setchkarev V.* Gogol. His life and works. London, 1965. C. 169.

зволю себе передать в ваше распоряжение эту скромную сумму» (акт 2, явление 4). Левазен, пользуясь главным образом риторическими фигурами, говорит о «рациональном развитии страны» и своем желании «способствовать» тем, кто «общественному благу посвящает все свое время» (акт 2, явление 7). Герой «Ревизора» все-таки человек; он довольно быстро разбирается в обстановке. Манекен-лидер, напротив, крайне взволнован вниманием людей и тем, что их собственные дела отвлекают его от главного, т. е. от танца. Будучи верен своей кукольной натуре, Манекен-лидер совершенно пассивен: его не привлекают ни деньги, ни ласки женщин. Эти женщины — дочь Арно Анжелика и жена Левазена Соланж — похожи на гоголевских кокеток Анну Андреевну и Марью Антоновну. Разница заключается в интенсивности сатирического разоблачения женской ветрености, которое в «Бале манекенов» отличается особо злой иронией, вызванной тем, что объект интереса кокеток — марионетка. Соланж и Анжелика созданы по принципу контраста с этимологическим генезисом их имен: их имена происходят от слова «ангел» — «ange» (*фр.*). Они соперницы не только по отношению к Манекену-лидеру. Соланж — любовница Арно, Анжелика — любовница Левазена. Факт, что Манекен-лидер пойман *in flagrante* по очереди с одной и другой, не огорчает ни мужей, ни любовников, ни самих женщин, поскольку у каждого персонажа свой интерес в покровительстве Лидера. Но так как есть свидетели, честь женщин, невзирая на то что это чисто абстрактное понятие, требует сатисфакции, что приводит к дуэли.

Разница между «Ревизором» и «Балом манекенов» — в характере сатиры: смех Ясенского язвительнее, так как в его пьесе не человек является причиной недоразумения, а — буквально — деревянная кукла,[20] которая не разбирается в тонкостях мира людей, не в состоянии воспринимать их языковые «экивоки».

Главная причина нелепого положения Манекена-лидера в том, что он не понимает природы языка людей и принимает дословно то, что люди говорят метафорически. Люди, наоборот, дословность его речи интерпретируют как метафору и принимают за свидетельство особенно в качестве тонкого ума.[21] Даже его весьма грубые высказывания в отношении женщин воспринимаются как суждения знатока женского пола. Похожее непонимание мы наблюдаем и в «Ревизоре», хотя Гоголь разыгрывает это по-другому. Вспомним сцену, в которой Хлестаков с наивной откровенностью объясняет свое положение. Рассказывая об этом своей жене, Городничий говорит: «А ведь долго крепился давеча в трактире. Заламливал такие аллегории и экивоки, что, кажись, век бы не добился толку» (IV, 53). Городничий толкует признание Хлестакова по-своему: он слышит, но не слушает, ибо уже создал себе желанный образ Хлестакова, согласно собственной философии жизни, основанной на убеждении, что «не прилгнувши, не говорится никакая речь» (IV, 52).

Прием введения манекена в мир людей дает такой же эффект, как появление Хлестакова в провинциальном городке в пьесе русского классика. Социальный характер «сатирической комедии» Гоголя отрицают многие гоголеведы. Высказыва-

---

[20] Отметим, что в гротеске буквальное постоянно сливается с метафорическим, подобно тому как реальное с нереальным и, интерпретируя текст, выполненный в духе гротеска, нельзя этого упускать с виду.

[21] Об убогости языка Ясенского в «Бале манекенов» писали некоторые исследователи, объясняя это незнанием русского языка (например: *Stern A.* Bruno Jasienski. Warszawa, 1969). С этим нельзя согласиться. У Гоголя сказано: «...как мухи, выздоравливают», — не потому, что Гоголь плохо знает русский язык. Следовательно, если у Ясенского диалоги между Манекеном, Соланж и Анжеликой, а позже у Арно и Левазена почти одинаковы, то это не убогость языка автора, а прием, которому находится полное оправдание в том, что его цель — подчеркнуть марионеточные черты в человеческих персонажах. Можем добавить, что язык партийных делегатов в «Бале манекенов» похож на язык городских чиновников Гоголя, особенно Луки Лукича.

ясь по поводу «Ревизора», В. Сечкарев пишет, что навязчивый перевод «Ревизора» в категорию социальной сатиры, социального памфлета не прекращается с момента его первой постановки до сих пор, хотя никак не отражает истинного смысла этого произведения.[22] Пьеса, продолжает ученый, это отражение мира, а не жизни в каком-нибудь русском городке в исторически конкретное время. Некомпетентность, коррупция, несправедливость или даже преступность — лишь символы, не имеющие никакой функции в ее структуре, замечает он, считая, что и речи быть не может о социальном сочувствии, поскольку угнетенные такие же мошенники, как их угнетатели.

Все сказанное В. Сечкаревым о «Ревизоре» относится и к «Балу манекенов». Если действительно разоблачение негодяев невозможно в мире, в котором все негодяи, можно отвергнуть пояснение Ясенского, данное им в 1931 году в статье «Что-то вроде автобиографии», что в пьесе осмеяна лишь «современная западная социал-демократия». Он, как автор, не прилагает никаких усилий, чтобы убедить в этом зрителя. Создается впечатление, что сатира направлена против номенклатурных партийных деятелей и на человеческий род вообще. Ясенский не воспользовался гибкостью границы между реальным и нереальным, на которой основан всякий гротескный мир, и не наделил манекена с человеческой головой ни одной положительной чертой, ни каплей понимания справедливых требований «реального» пролетариата. Изображение партийных делегатов в его пьесе настолько обобщенно, что под ними легко подразумеваются члены любой партии. Политическая сатира, особенно с желательной идеологической подоплекой, как уверяет автор, совершенно теряет свою остроту, приобретая какое-то нелепо сюрреалистическое измерение, если учесть, что манекены считают себя «пролетариатом» и, присвоив лозунги классовой борьбы, обезглавливают все-таки человека. Ведь бал, который они организуют ежегодно, — это проявление их бунта против угнетателей-людей, но он не наделен амбивалентностью, которая, например, характеризует танец в поэме Ясенского «Слово о Якове Шеле» (1926), где кровавый бой крестьян с дворянами изображен как танец.[23] Идея классовой борьбы, в которой пролетариат — деревянные куклы, так же семантически опасна, как и победа, которую в пьесе одержали коммунисты, благодаря лишь тому, что судьбу забастовки решил Манекен-лидер, не понимающий их требований, в руки которого случайно первой попала декларация коммунистов.[24] Трудно себе представить, что Ясенский, опытный и талантливый художник, этого не понимал. А если понимал, тогда возникает вопрос, почему допустил такие серьезные промахи в своем первом советском произведении?[25] Пытаясь ответить на этот вопрос, еще раз обратимся к аналогии с «Ревизором» и сравним его завершение с финальным монологом в «Бале манекенов».

Городничий «в исступлении» сетует на себя: «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака старому подлецу! (*Грозит самому себе кулаком.*) Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека!» — и вдруг, неожиданно, меняет направление

[22] *Setchkarev V.* Op. cit. C. 168—169; см. также: *Nabokov V.* Nikolay Gogol. London, 1973. C. 41—60.

[23] См.: *Krzychylkiewicz A.* The grotesque nature of the dance-rebellion in the «Lay of Jakub Szela» by Bruno Jasienski // Scando Slavica. 2000. № 46. C. 17—32.

[24] Судьба, случай, рок в произведениях Ясенского играют важную роль, и в конечном счете каждый раз этически правильный результат определяет судьба. Например, в рассказе «Мужество» правду о том, что произошло на борту самолета, узнают благодаря сумке, случайно уцелевшей в авиакатастрофе.

[25] Похожий вопрос можно поставить по отношению к «Ревизору», смысл которого Гоголь старался объяснять, см.: «Театральный разъезд» и дополнение к «Развязке „Ревизора"». В. Сечкарев пишет, что (после «Женитьбы») Гоголь считал «Ревизора» «дидактической и моралистической пьесой, которой должна быть дана религиозная интерпретация» (*Setchkarev V.* Op. cit. C. 174).

своего гнева: «Найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит, вот что обидно: чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!.. (*Стучит со злостью ногами об пол.*)» В конце он переходит к прямым угрозам: «Я бы всех этих бумагомарак! у! щелкоперы, либералы проклятые! чертово семя! узлом бы вас всех завязал, в муку бы стер вас всех, да черту в подкладку! в шапку туды ему!.. (*Сует кулаком и бьет каблуком в пол.*)» Непонятно, почему вдруг Городничий хочет стереть в муку всех «щелкоперов», они в его ошибке совсем не виноваты. С другой стороны, именно атака на «бумагомарак» — источник юмора и прием, который особенно эффектно подчеркивает его бессилие.

Похоже ведет себя Манекен-лидер в пьесе Ясенского. Его финальный монолог композиционно похож на монолог Городничего: в нем есть озлобленность, разочарованность и такой же внезапный гнев. Когда явится настоящий (но все еще безголовый) Лидер, Манекен в сердцах возвращает голову: «Пожалуйста! Ваша голова! (*Подает голову Лидеру.*) Берите ее. Берите поскорее! С меня хватит. Зря польстился! Выиграл голову, обрадовался. Думал клад нашел». Вдруг его озлобление приобретает тон клоунской бравады. Непонятно почему он начинает проповедовать всеобщую резню голов: «А ну вас с вашей головой! Теперь-то я знаю, для чего она вам нужна. Не напрасно мы решили отрезать ее этому фрукту. (*Указывает на Лидера.*) Да что ж? Всем вам разве отрежешь? Ножниц не хватит. Да и не наше это дело. Придут такие, которые сделают это получше нас. Мы думали, что вы нас только допекали. Оказывается, есть еще кому с вами рассчитаться. По-видимому, на этот раз взялись за вас не на шутку. Долго ждать вам не придется!»

Тут позволим себе небольшое отступление, поскольку исследователи Ясенского считают, что финал «совершенно не в духе его пьесы» и добавлен автором лишь с целью подчеркнуть его преданность идеалам пролетарской революции. Канадский ученый Римма Волынская вслед за Анатолем Стерном считает, что финал «Бала манекенов» это «авторское *porte-parole*» и «пламенная идеологическая декларация», что это призыв к мировой революции и ее проповедь.[26] С этим согласиться трудно по многим причинам, главным образом потому, что Манекен-лидер сам связывает финал пьесы с упоминанием момента, которым кончился первый акт, — факт, который исследователи не учитывают. С точки зрения предлагаемой трактовки пьесы окончание первого акта важно. Напомним, выиграв голову, Манекен обрадовался этому как большой удаче и, до этого безголовый, теперь он с пренебрежением смотрит на своих товарищей. Теперь он уверен, что голова — это «ключ» к будущим успехам и «паспорт», дающий ему полную «свободу движения».[27] В финале, уже после опыта сосуществования с людьми, он осознает беспочвенность своих надежд, своего представления об их мире и признает свою наивность. Но маскирует это признание безосновательной атакой. Хотя угрозы Манекена нелепы (ведь «люди», невзирая на их настоящие или мнимые пороки, не виновны в том, что манекен питал бесплодные надежды, как и «бумагомараки» не виновны в развязке «Ревизора»), они вселяют страх. «Здоровому» смеху тут нет места. Вина Манекена заключается в том, что его надежды были результатом ложных предпосылок. Не понимая сути жизни в мире людей, Манекен создал себе его ошибочный образ, он угрожает ему потому, что бессилен. Интересно, что в сугубо

---

[26] См.: *Stern A.* Op. cit. C. 218; *Volynska R.* Avangardism in Bruno Jasienski's socialist grotesquerrie «The mannequins' ball» // Canadian Slavonic Papers. 1994. XXXVI. № 3—4. C. 390.

[27] Отсутствие свободы движения является главным свидетельством угнетения манекенов; они отождествляют движение с человечностью. С одной стороны, этот «апофеоз движения» связывает пьесу Ясенского с философией футуризма (см.: *Brylski P.* O «Balu manekinów». http://www.republika.pl/mkw98/manekiny.html), с другой — маскирует источник недоразумения, лежащего в основе ее сюжета.

гротескном мире пьесы (в котором лишь и возможно существование Манекена с настоящей человеческой головой) он начинает логически, т. е. «по-нашему», соображать, что оказался в тупике из-за собственной ошибки и его «жизнь» в опасности. Это происходит в момент дуэли, когда его утешают, что будут стрелять не в голову, а в руку, и это его серьезно пугает. Он — манекен, ему голова не нужна, а вот без руки он теряет свою пригодность.

Пытаясь найти смысл в этом лабиринте несуразностей, выскажем два предположения. Во-первых, пламенные лозунги в финале — это способ удовлетворить цензуру и отвлечь ее внимание от настоящего смысла пьесы. Во-вторых, желание посмеяться над французской социал-демократией, возникшее у автора еще в Париже, после приезда в Советский Союз переродилось в злую насмешку над самим собой. Такой смысл усиливает сопоставление монолога Манекена с монологом Городничего, в котором особенно впечатляют слова последнего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь». Поэтому согласимся с мнением Волынской, что финал «Бала манекенов» — *porte-parole* автора, только частично. Разве можно его считать идеологической декларацией Ясенского?

Финал «Бала манекенов» свидетельствует о том, что «смеясь над самим собою», выражаясь словами Гоголя, Ясенский отождествляет себя с Манекеном-лидером — с его безосновательными надеждами на то, что жизнь в мире «людей» лучше, чем в мире манекенов; с его непониманием среды, риторики «людей», с его идеологической наивностью. Если так посмотреть на мир, созданный Ясенским в его пьесе, тогда все встает на свои места и ее можно считать художественно совершенной. В такой интерпретации «Бал манекенов» — это текст-маска,[28] под которой спрятана трагедия личной жизни ее автора; это зеркальный образ порочного круга недоразумений, в который он попал из-за своей идеологической наивности. Мир манекенов — это мир Парижа, который Ясенский желал в своей пьесе осмеять. Поэтому он, как и герой его пьесы, с радостью его оставил, когда его пригласили приехать в СССР после скандала с романом «Я жгу Париж». Ему казалось, что вместе с приглашением он получил «паспорт», обеспечивающий ему свободу творческого труда.[29] Когда попал в мир «людей», в тот мир, где он надеялся на реализацию своей мечты о свободной творческой работе, тогда ему стало понятно, что в своих надеждах он ошибался, ибо строил образ этого мира, опираясь на фальшивые предпосылки: на пропаганду о свободе и всеобщей счастливой жизни в Советском Союзе. Поэтому второй и третий акты основаны на ситуациях, в которых комизм сопровождается всегда чувством угрозы. Однако, что более важно, действие этих актов базируется на риторике, идеологических лозунгах и пустословии, т. е. на недоразумениях лексического уровня. Наступает полное разоблачение языка как надежного средства общения. Манекен в мире людей — это буквально марионетка, которая постоянно заблуждается. Аналогия с Ясенским становится очевидной, если сопоставить приключения Манекена с новейшими материалами биографического характера, где документы свидетельствуют о том, что из-за частых недоразумений с партийными деятелями Ясенскому приходилось неоднократно выступать с самокритикой.[30] Манекену удалось бежать, Ясенскому не повезло: его не пустили на Конгресс коммунистических писателей во Франции — поехал Эренбург; когда хотел «вырваться» в Испанию, опять отказали.

В итоге можно предположить, что Ясенский понял, что он стал пешкой в политической игре, которая разыгрывалась в тридцатые годы в Советском Союзе,

---

[28] Как справедливо утверждает Дж. Харфам, гротеск в равной мере способен и скрывать и обнажать (см.: *Harpham G. G.* On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature. Princeton, 1982. P. 21).

[29] См., например: *Dziarnowska J.* Słowo o Brunonie Jasieńskim. 2nd ed. Warszawa, 1982.

[30] См.: *Jaworski K.* 1) Bruno Jasieński w sowieckim wiezieniu: Aresztowanie, wyrok, śmierć; 2) Bruno Jasieński w Paryżu (1925—1929).

особенно в круге польских коммунистов. Конечно, он не мог об этом говорить открыто, поэтому обратился к своего рода мистификации как в своем высказывании по поводу «Бала манекенов», так и в тексте самой пьесы, мир которой создан по правилам гротескной амбивалентности, подавляющей однозначность сатирических целей, чему он научился именно у Гоголя.

ПЕРЕПИСКА А. В. И М. В. ТУФАНОВЫХ: 1920—1940-е ГОДЫ. ЧАСТЬ 3. ССЫЛКА В ОРЕЛ (СЕНТЯБРЬ 1933—ИЮЛЬ 1934)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © Т. М. ДВИНЯТИНОЙ И © А. В. КРУСАНОВА)

(Продолжение)[1]

9 мая 1933 года, через два дня после вынесения постановления коллегии ОГПУ о досрочном освобождении А. В. Туфанова, его жена Мария Валентиновна еще ничего об этом не знала. В тот день она написала мужу сразу два письма,[2] во втором из которых призналась: «Я думаю, что сделается все так, как следует, только истощается терпение, ну что поделать, надо подождать». Письма из Темниковского исправительно-трудового лагеря в Ленинград шли довольно быстро, и долгожданное известие скоро получили в семье 56-летнего арестанта, поэта-заумника в прошлом, вчерашнего заключенного и административно высланного отныне. Местом ссылки он выбрал Орел, где и провел следующие три года, с мая 1933 до августа 1936 года.

Переписка 1933—1936 годов в первую очередь дает выразительные картины жизни русской провинции, возникающие не с передовых страниц газет вскоре после «великого перелома», а из самых низов народной жизни. Погруженный в нее против воли, Туфанов как мог сопротивлялся захлестывающей его стихии «мещанства» и «хулиганства», занимавших большое место в его сознании и письмах. Не имея возможности устроиться на постоянную работу, считая себя выдающимся литературным талантом, уже сменив экспериментальное творчество 1920-х годов на востребованные временем произведения о социалистическом перевоспитании заключенных, он выстаивал в одиночку и всеми силами стремился выбраться из западни, в которую он попал, как и миллионы его соотечественников. У него был шанс стать родоначальником лагерной прозы, предвосхитив Шаламова и Солженицына, но он им не стал: не хватило смелости. К тому же Туфанов писал в расчете на публикацию своих произведений, а это неминуемо вело к самоцензуре и конформизму.[3] Его отраженные в письмах к жене превозмогание и надежда носят на

---

[1] Начало публикации см.: Русская литература. 2009. № 3. С. 148—187; № 4. С. 122—159. В настоящем номере публикуется первая часть «орловской» переписки; продолжение ее см. в следующем номере журнала.

[2] Первое письмо см. в нашей предыдущей публикации.

[3] См. в дневниковой записи Туфанова от 15 января 1934 года: «Итак, у меня написано за 8 месяцев: 3 рассказа (вероятно, речь идет о рассказах «Лагерный Мцыри», «Зеленая кузница» и ее втором варианте «Бабушка Канвея и Федька-пацан». — *Т. Д., А. К.*) и пьеса («Уркина лицея». — *Т. Д., А. К.*), посвященн⟨ые⟩ исправ⟨ительно⟩-труд⟨овой⟩ политике в лагерях. Один рассказ, направленный в „Звезду" (в Ленинград), пропал: „конфисковали", другой не возвращают и ответа не дают («30 дней» Москва). По-видимому, тоже попал к „начальству". Кроме того отправлена новелла в стихах „Никита из курной избы" ⟨...⟩ в „Сов⟨етское⟩ изд⟨ательст⟩во". Надо бы еще написать о жизни писателя, художника в лагере, напр⟨имер⟩, в виде „Писем в Новую Зеландию" одного новозеландца, жившего с паспортом русс⟨кого⟩ поэта в СССР и случайно попавшего. Но это не пройдет. Можно писать только об исправившихся во-

себе отпечаток неизлечимых травм, нанесенных советской системой, и дают почувствовать уникальный опыт человека в условиях чуждой и неизбежной действительности. 26 декабря 1933 года в дневнике Туфанов записал: «Ссылка в наши дни применяется к писателю, художнику, поэту и вообще интеллигенции — это прежде всего специфическая форма одиночества, которое приобретает особо острую форму у отбывших и⟨справительно⟩-тр⟨удовой⟩ лагерь. Живешь в какой-то психологически одиночной камере, а стены до потолков не доходят, и все слышно от соседей».[4]

Все время заключения и ссылки мужа М. В. Туфанова жила в Ленинграде (Нижегородская ул., 12; ныне ул. Академика Лебедева) в одной квартире со своей матерью, матерью А. В. Туфанова,[5] его сестрой Таисией Владимировной Виноградовой, профессором биологии Ленинградского сельскохозяйственного института, и ее мужем Михаилом Петровичем Виноградовым, его братом Петром Васильевичем Туфановым и его женой Марией Викторовной. Отношения с семьями брата и сестры мужа были неприязненными. По всей видимости, кроме обыденных неурядиц и несходства характеров, свою роль играло и то, что брат и сестра Туфанова опасались за свою участь в связи с арестованным, а теперь ссыльным братом, хотя время от времени и посылали ему посылки. М. В. Туфанова работала делопроизводителем в больнице им. Карла Маркса. Одиночество и скрытность, сознание «подпольного человека» диктовались не только внешними условиями жизни, но и прямой необходимостью. В письме от 30 октября 1933 года М. В. Туфанова признавалась: «Никто не знает, что муж у меня в Орле и по какой причине. Не выясняю и нельзя. А то будут поглядывать скоса и всякия вины будут взваливать на одну».

Один раз в год, во время своего отпуска М. В. Туфанова могла приехать к мужу в Орел (первый раз в декабре 1933 года). Это были единственные их встречи в годы ссылки. После многих прошений Туфанов получил только минимальное сокращение срока, в течение которого действовало правило «минус 12» городов (не признаваемое, кстати, самим Туфановым как административная ссылка, а только как довольно неопределенное ограничение — см. его письма от 2 января и 8 марта 1934 года), и ни разу разрешения на хотя бы кратковременный приезд в Ленинград.

Все письма Туфанова написаны из Орла в Ленинград, все письма М. В. Туфановой из Ленинграда в Орел; обычно они приходили к своим адресатам на третий-четвертый день. Первое письмо Туфанова из Орла в его архиве датировано 2 декабря 1933 года, до этого времени сохранились только письма М. В. Туфановой. В этой и следующей публикации письма А. В. Туфанова печатаются по автографам: ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 3. Ед. хр. 11—15 (до мая 1935 года; следующих писем Туфанова до переезда в Новгород в августе 1936 года в его архиве нет); письма М. В. Туфановой печатаются по автографам: ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 3. Ед. хр. 66—68. Для всех писем орловской ссылки вводится единая нумерация. Естественно ограниченные возможностями журнальной публикации, мы приводим фрагменты наиболее интересных писем.

рах-рецидивистах. Изобразить весь ужас культурного человека нельзя» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 40—40 об.).

[4] ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 38.

[5] См. о них прим. 4 к письму 1.

1

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

Милый, Сашенька,

поздравляю тебя с новоселием[1] (Так! — *Т. Д., А. К.*). Конечно, хорошо, что нашел с отоплением, спокойнее. А раз она взялась с отоплением, так ты проси и суп в печке сварить, не откажет, ведь где же готовить-то будешь, на примусе, где керосину взять будет. Комната у тебя теперь светлая и теплая ⟨...⟩ Сегодня я была в библиотеке. ⟨...⟩ Почитала «Литературную газ⟨ету⟩», и вот посылаю тебе переписанное объявление о конкурсе в издательстве «Советская литература», списала с газеты в библиотеке. Может, и напишется что.[2] Вчера же я заходила в П⟨олномочное⟩ П⟨редставительство⟩ ОГПУ[3] и подала список документов, который ты мне прислал. Как раз тут был следователь или архивариус, который заведует этим делом, уполномоченный велел отдать ему заявление, он от меня заявление принял и сказал «поищу, но только это было очень давно, и я не знаю, где мне искать». Я ему сказала, что документы в папке и портфеле и рукописи сложены в порядке были и перепечатаны на машинке и все вместе сложено в большой мешок, в котором от нас и увезли. Он обещал поискать, если все было в мешке. Я думаю, что у них так все и лежит. ⟨...⟩ Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова. Мамаши наши кланяются.[4] 26/IX—⟨19⟩33 г⟨ода⟩.

[1] Судя по переписке, с мая по сентябрь 1933 года А. В. Туфанов вместе с еще одним ссыльным жил в Орле по другому адресу. В его письмах встречаются крайне негативные отзывы об этом периоде жизни и о хозяйке предыдущей квартиры.

[2] К письму приложена выписка из «Литературной газеты» от 23 сентября 1933 года с объявлением конкурса «на художественное произведение о политотделе МТС или совхоза», которое «должно отобразить борьбу политотдела за успешное выполнение решений партии о сельском хозяйстве, за организационно-хозяйственное укрепление колхоза, за сев и урожай, показать героев социалистической перестройки сельского хозяйства, переделку и рост новых людей, формирование нового колхозника, социалистического человека, культурный рост деревни, показать борьбу с классовым врагом, кулаком за колхозный строй», «стоять на высоком идейном и художественном уровне и вместе с тем по композиции и изложению должно быть доступно широчайшим кругам советских читателей». Рукописи, отвечающие этим требованиям, следовало подать до 1 мая 1934 года, по результатам конкурса присуждались денежные премии (I — 10 000 рублей, II — 5000 рублей, III — 3000 рублей). Кроме того, объявлялось, что «все премированные и не премированные, но одобренные рукописи оформляются договорами и поступают в распоряжение издательства „Советская литература"», что было, вероятно, наиболее важно для Туфанова, так как в случае успеха давало ему надежду на возвращение в официальную литературу. Там же было опубликовано и второе выписанное М. В. Туфановой сообщение: «Конкурс на Книжку-гривенник» о новой серии «массовых „книжек-гривенник", рассчитанных на широчайшие круги советских читателей, в первую очередь на массу колхозников ⟨...⟩ по цене в 10 коп⟨еек⟩ за экземпляр». Конкурс объявлялся бессрочным, рассмотрение рукописей и присуждение премий должно было проводиться каждые три месяца в течение 1933—1934 годов. На этот конкурс Туфанов послал «новеллу в стихах» «Никита из курной избы» и рассказ «Зеленая кузница» (во втором варианте «Бабушка Канвея и Федька-пацан»).

[3] Изнуренный мещанской средой обитания в Орле и не утративший надежды на возвращение к прежней жизни, Туфанов записал в дневнике: «Почему человеческий облик встречаю только в этих канцеляриях ГПУ? Неужели только потому, что они сыты? Я думаю, что не только. Они подходят к „престолу" новой идеологии (proserchomai) и, как прозелиты, уже имеют, знают, что хорошо, что плохо по-новому. ⟨...⟩ Что же касается масс, то в них беспросветная озабоченность, подавленность, страх и преступность в словах, мыслях и действиях» (Там же. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 41—41 об., 15 января 1934 г.).

[4] Туфанова Пелагея Ивановна (урожд. Булыгина, 1859—1940), мать А. В. Туфанова, и Фадеева Екатерина Ивановна (урожд. Суворова, в 1-м браке Тахистова, 1864—1942), мать М. В. Туфановой; согласно домовой книге, она в феврале 1932 года переехала из Галича к дочери в Ленинград.

2

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

12 октября ⟨19⟩33 г⟨ода⟩

Милый мой, Сашенька,

получила сейчас твое 82⟨-е⟩ письмо. Ты так о провинции пишешь, как будто я никогда в ней не живала. Да и век мы так жили. Еще в школе мне приходилось для воды снег запасать и таять, а ополоски после умыванья и мытья посуды берегла пол мыть, а бани и совсем не было, затопишь печку и перед печкой моешься. А в революционные годы и дров не было, только и отогревалась в своей комнате на лежанке. Я надеялась, если она (хозяйка. — *Т. Д., А. К.*) будет топить твою лежанку, то ты хоть спать будешь на теплой печке, а перейдешь в другую комнату и не пишешь, есть ли в ней печка, чем она согреваться будет, а от одной русской печки едва ли тепло будет, но она зато на солнечной стороне стоит на полдень, а в теперешней твоей комнате никогда не будет солнышка, мрачно. Сейчас на улице за окном в трубе вьюга бушует, а вокруг меня люди так же мятутся (Так! — *Т. Д., А. К.*), как на «Лысой горе». Я одна в центре, успеваю только следить за их движением и устала я вся, и я так стеснена в этом заколдованном кругу, что можно топтаться пока что на одном месте, не видя выхода в этом заколдованном, замкнутом круге, а если с размаху вырвешься, да понесешься по склону горы, то только чудом останешься жив ⟨...⟩ Ты пишешь про самоучку-рисовальщика.[1] Тех переживаний вернуть никому не захочется, но чем же объяснить тон твоих писем теперь и из лагеря? Тогда они были спокойнее, чем теперь, несмотря на то, что ты сейчас на свободе ⟨...⟩ Собираюсь выехать к тебе 10, 11 ноября, как главврач скажет, будет уж 8 мес⟨яцев⟩ моей службы, как ни трудно. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

[1] Возможно, речь идет о художнике, знакомом Туфанова по лагерю, нарисовавшем его портрет. Имя художника в письмах, однако, не названо.

3

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

16 октября ⟨19⟩33 г⟨ода⟩

Дорогой мой, Сашенька!

⟨...⟩ Некрасовские женщины были в некрасовские времена, когда мясо было по алтыну за 1 фунт и по 1 грошу 1 фунт хлеба, а что бы эти некрасовские женщины стали делать теперь, в наши времена. У нас часто бывает разговор об этом, что мы занимается такими премудростями, чего прежним женщинам и во сне не снилось. А разве ты хотел бы, чтобы я совсем бросила здесь службу и перебралась туда? А как же тогда ты намерен устроиться? И на что мы жить будем? Ведь это все ты говоришь зря, не подумавши. Если тебе одному этих денег мало, то что же нам будет делать двоим-троим. У некрасовских женщин родители остались в палатах каменных, а у меня придется оставаться на улице (Так! — *Т. Д., А. К.*). ⟨...⟩ Думаю выехать 5 нояб⟨ря⟩, если получу отпуск. Пиши. Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

4

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

22 октября ⟨19⟩33 г⟨ода⟩

Дорогой мой, Сашенька,

получили твои письма, я и мамаша.[1] Все тебе кланяемся. Она вчера праздновала свои именины. Была Мария Петровна[2] и семья Туфановых,[3] а мы с тобой не в чести нынче. Петр Васильич повел такую линию, что пока с тебя ГПУ опалы не снимает, не вести с нами никакого знакомства. Он личность сильная, и то же самое сестре внушил, она тоже стала придерживаться той же линии. Очень жаль, что сила воли брата твоего направлена в дурную сторону. Мама у меня стара, а и та удивляется, что образование дикарю без воспитания — то же, что меч в руках безумного. ⟨...⟩ Что было бы с тобой, если бы я была такая же, как и они. Ведь они расценивают все с точки зрения полезности. Полезна вещь, она для них ценна, а нет, так и бросят, — такое же и к человеку отношение. Но ты говорил всегда, что сестра ближе жены, почему же у ней хватает духу поддерживать такие отношения к нам? Почему же они все стараются изгладить тебя из памяти, чтобы ни вещи, ни люди о тебе не напоминали? Нет, Сашенька, я была молода и любила все красивое, но терпеть не могла купцов и вообще богатых людей за их бессердечие и на молитве просила у Бога не богатства, а доброго и отзывчивого сердца. А богатство человека портит, делает его жестокосердым, злым, сварливым и честолюбивым. Не будем осуждать никого, но отношения твоих родных невыносимы, это бесчестие для твоего имени. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

[1] П. И. Туфанова.

[2] Неустановленное лицо.

[3] Семья Туфановых: мать, Пелагея Ивановна Туфанова, старший брат А. В. Туфанова, П. В. Туфанов, его жена Мария Викторовна и сын Кирилл, сестра Т. В. Виноградова (в девичестве Туфанова) и ее муж Михаил Петрович; двоюродные братья А. В. Туфанова: Алексей Егорович, Афанасий Степанович, двоюродная сестра — Анастасия Егоровна (Георгиевна). Родственником являлся также упоминаемый в письмах Николай Иванович Туфанов.

5

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

26-го октября 1933 г⟨ода⟩

Милый мой, Сашенька!

⟨...⟩ На мой отпуск надеяться трудно, потому что, во-первых, нет заместителя, а если и найдется, то согласится ли взять его главврач. Та, на которую я надеялась, заболела и сидит дома, не ходит на службу. Во-вторых, дело нашей больницы разбирается в суде о захоронении на государств⟨енный⟩ счет одного партийца, в то время как у него есть родственники, и в связи с этим масса дел. Я подала заявление 24 окт⟨ября⟩, а оно так и не рассматривается ⟨...⟩

Очень рада, что тебе ответила Пешкова[1] ⟨...⟩ я очень хочу, чтобы ты сюда приехал, и верю, что разрешат. В Воронежский ОГПУ посылаю тебе свое заявление, а ты его пошли сам, я не знаю адреса. Пошли заказным. Почему же нельзя надеяться? Я очень надеюсь. А кстати, маме снился сон. Сижу, говорит, и вижу в окно: батюшки, да это Александр Васильевич идет. И побежали его встречать, отперла двери и расцеловались, говорю «поцелуемся еще, ведь два год не видала» ⟨...⟩ А ты одет был и в манишке и в сюртукс, нарядный и веселый. А мне вчера снились цве-

ты, один уж цветет, а другой начинает цвести. Очень хорошо. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

[1] Екатерина Павловна Пешкова (урожд. Волжина, 1876—1965) — жена Горького (1896—1904), в 1923—1937 годах возглавляла организацию «Помощи политическим заключенным». Еще в мае 1932 года М. В. Туфанова посылала во ВЦИК через Е. П. Пешкову прошения об освобождении мужа (см. письмо от 19 мая 1932). Тогда же за Туфанова просила его мать, П. И. Туфанова, в письме сыну от 8 мая 1933 года она сообщала: «Я тоже писала, как мать, Пешковой и просила ускорить дело о тебе» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 3. Ед. хр. 69. Л. 1 об.).

6

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

18-го ноября 1933 г⟨ода⟩

Дорогой мой, Сашенька,

⟨...⟩ Скоро день твоего рождения, и я знаю, что тебя скоро совсем отпустят к нам домой, потому что слухом земля полнится.[1] ⟨...⟩ Сидим, пьем чай с мамой. Кто-то стучит в дверь, я думала, что Михаил Петрович,[2] а оказывается — угадай, кто же? Твой друг, неизменный Иван Федорович![3] Он вспомнил день твоего рождения,[4] сопровождающийся всегда веселым пиршеством, шлет тебе поздравления, пожелания всяких благополучий ⟨...⟩ Кроме того, сегодня же я получила ответ из Москвы за подписью Винавера,[5] что мое заявление о снятии с тебя ограничений переслано в ПП ОГПУ Ц⟨ентральной⟩ Чер⟨ноземной⟩ обл⟨асти⟩ (Воронеж). По получении ответа оттуда обещают меня уведомить. Целую, Сашенька. Мамаши кланяются. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Т⟨уфанова⟩.

[1] В конце 1933 года М. В. Туфанова в своих письмах неоднократно передает недостоверные слухи о послаблениях режима для административных ссыльных.

[2] Виноградов Михаил Петрович (1891—?) — муж Т. В. Виноградовой, доцент учебного комбината молочного животноводства, а затем Пушкинского сельскохозяйственного института.

[3] Маккавеев Иван Федорович (1894—?). Родился в с. Орлянка Орловской губернии, в Петроград приехал в декабре 1921 года. Врач, младший ассистент, преподаватель Ленинградского научного института охраны материнства и младенчества (специальность: акушерство, гинекология, охрана материнства), близкий знакомый А. В. Туфанова, в середине 1920-х годов под псевдонимом Тинвин выступал на вечере поэтов-заумников. Проживал по адресу: Нижегородская ул., д. 12, кв. 72. В январе 1940 года был призван в Красную армию. О нем см. также в письмах М. В. Туфановой 1935 года (в след. публ.). В следующем письме, от 25 ноября (в наст. публикацию не вошло), М. В. Туфанова сообщала, что И. Ф. Маккавеев передал для Туфанова 100 рублей; и впоследствии он сам и члены его семьи (мать Любовь Григорьевна и жена Елизавета Ивановна) помогали ссыльному Туфанову деньгами.

[4] День рождения А. В. Туфанова — 19 ноября 1877 года (по старому стилю).

[5] Винавер Михаил Львович (1880—1942) — заместитель Е. П. Пешковой в Комитете помощи политическим ссыльным заключенным.

7

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

30 ноября ⟨19⟩33 г⟨ода⟩

Дорогой мой, Сашенька!

Наконец-то отпуск мой состоялся. Выезжаю 5 декабря в 4 ч⟨аса⟩ 30 мин⟨ут⟩ дня, в Москве буду 6-го и 7-го у тебя в Орле, и буду ждать тебя у выхода на улицу в самом здании вокзала. Приеду, я думаю, в Орел рано. Ты рано не выходи встре-

чать, холодно. ⟨...⟩ Завтра же я тебе напишу № вагона на всякий случай. Сборы у меня получились экстренные. Вчера послала тебе посылку: меховую кофту, чугунок с крышкой, полный папирос и 1 ф⟨унт⟩ табаку, полбулки, бумага, тетради и конверты. Одеяло мама кончила, завтра буду заделывать, еще посылку пошлю тебе.

Сейчас уделывала свою прежнюю шубу в дорогу, давно уж я ее не нашивала, мама все носила, всю обтрепала, только и есть, что меховая. Никто из наших не заинтересован моей поездкой и не спрашивает, ни с Туфановыми, ни с Вин⟨оградовыми⟩ мы не разговариваем, при встрече со мной где бы то ни было отворачиваются.

Мамаша и мама тебе кланяются, и все мы тебя поздравляем с твоим днем и желаем тебе благополучия и здоровья и всякого успеха. Целую, милый Сашенька. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя М. Туфанова.

Сашенька, билет сейчас купила на 5/XII-⟨19⟩33. Выезжаю в 4 ч⟨аса⟩ 30 м⟨инут⟩ дня, вагон № 9, место 4. Целую. Жена. 1/XII-⟨19⟩33 г⟨ода⟩ утра иду на службу.[1]

[1] Приписка сделана карандашом.

8

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 12 2 декабря 1933

Дорогая моя Мусинька,

твое извещение об отпуске я получил в 4 часа дня 2 декабря и тут же извещение о посылке от наших, но посылочный отдел уже был закрыт, и я буду повторять день рождения завтра.

Спасибо за поздравления с 6⟨-м⟩ декабря.[1] Я очень рад, что ты получила отпуск. Поздравляю. 7 декабря утром поеду на вокзал.

Ты меня жди. Я непременно встречу. А если поезд придет раньше или меня не будет, на всякий случай запомни: надо сесть на трамвай номер 1 и переехать мост до рынка. Спроси *Черкасскую* ул. и по этой улице надо идти до ул. Красина: налево д. 88 (Шубиных) — грязно-голубой, недалеко от угла Черкасской.

На вокзале надо быть осторожной. Здесь среди бела дня грабежи, и никто не помогает. Это я написал на всякий случай. Я непременно встречу. Если холодно, я между поездами могу съездить домой. Если ночью придет, не знаю — пустят ли меня ждать в вокзале. Тогда ты в вокзале жди меня *до утра*. А ходить вечером нельзя.[2] ⟨...⟩

Сегодня утром встал по обыкновению мучеником — холодно. Хозяйка скоро печку затопила. А сначала поплакала в соседней, не занятой еще комнате — вдовьими слезами и причитаниями: «Ни погреться, ни притулиться...». Вообще ее положение, как и всего населения, — ужасное. Ни дров, ни свету. Топит каждый день, но ее печку я называю «домной». Ее не отопить. ⟨...⟩

Привет моей мамаше и твоей маме. Передай им благодарность за поздравления. Целую и жду. Любящий тебя твой муж А. Туфанов ⟨...⟩

[1] На 6 декабря (23 декабря по старому стилю) приходились именины Александра (память Александра Невского).

[2] 20 декабря 1933 года Туфанов записал в дневнике: «Гостит жена. Не виделись с августа ⟨19⟩32 г⟨года⟩. Приезд ее, конечно, сопряжен с массой затруднений: отработка выходн⟨ых⟩ дней, чтобы получить лишние 5 дней. Желание за свой счет получить лишнюю неделю. Заботы

о беспомощной матери. Дорожные неудобства: хамское отношение „публики", кража баульчика на Лен⟨инградском⟩ вокз⟨але⟩ в Москве (правда, ею отбитого). Мороз и т. д. Время дорого. Всего не переговоришь. Организую время. Сосед мужик-кулак и его два идиота-племянника *лезут, мешают*» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 37).

9

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

⟨23 декабря 1933 года⟩[1]

Милый Сашенька, здравствуй!

Как ты меня вчера испугал, я из вагона побежала следом за тобой, вышла на площадку, а поезд пошел уже полным ходом, я смотрю в твою сторону и ничего не вижу, а проводник 8-го вагона говорит мне, что ты сошел. Молодой человек в вагоне мне попал навстречу, тоже заметил, что я бегу, говорит мне, что ты успел сойти, и еще одна женщина и соседи мои спросили меня, сошел ли ты, они мне уступили нижнюю скамейку, и я всю ночь спала. Написал ли мне письмо, как ты домой добрался. В Москву приехала в 10 ч⟨асов⟩ 30 мин⟨ут⟩, в 1 ч⟨ас⟩ на Окт⟨ябрьский⟩ вокз⟨ал⟩ прокомпос⟨тировала⟩ билет и в 2 ч⟨аса⟩ дня еду. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Т⟨уфанова⟩.

[1] Почтовая открытка. Датируется по почтовому штемпелю. Судя по письмам, М. В. Туфанова пробыла у мужа с 7 по 22 декабря 1933 года.

10

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову[1]

24/XII-⟨19⟩33 г⟨ода⟩

Милый мой Сашенька,

еще темно, часов не вижу, говорят, что половина седьмого утра. Я только что приехала в Ленинград. У вокзала на тротуаре пишу тебе. Пиши скорее, как ты домой добрался. У меня все благополучно. Из Москвы выехали в 2 ч⟨аса⟩ дня 23⟨-го⟩ — вчера, с почтовым № 72. Сейчас на 25⟨-й⟩ ⟨трамвай⟩, там ближе идти. Целую. Любящ⟨ая⟩ тебя жена Мария Т⟨уфанова⟩.

[1] Почтовая открытка.

11

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 19 2 января ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

завтра иду на почту, а сегодня из дома не выходил. Стоят морозы, да и дел особых нет. Сейчас, вечером, решил поделиться с тобою кое-какими впечатлениями от окружающей обстановки. Обстановка, как ты видела, не творческая.

Хозяйка сегодня стирала мое белье, а вечером ушла к соседке. Сижу без чаю. Ты правильно заметила, что даже лучшие (не воровки) нынешние хозяева деньги

за все возьмут, а об обязательствах не думают. ⟨...⟩ Сосед мужик разъезды кончил и 3-й день живет с семьей. Выпивает. Сейчас пришел — со своей бабой скандалит. Баба в коридоре спасается.

Я свою тактику выдерживаю: не знакомлюсь, не подпускаю, не разговариваю. Эта тактика с хамьем (особенно с кулацким) — самая правильная. Еще Калигула и Нерон в древности говорили: «Пускай ненавидят, лишь бы боялись». А так как я *не* на учете и *без* прикрепления, то страхи сеет 2-я хозяйка. Ну, это ничего — пускай побаиваются.

Дети у соседа как зверьки. А старшая девка своими песнями производит отвратительное впечатление. Словарь матери их весь сводится к словам: убью, когда ты издохнешь. Забавнее всего разговор матери с детьми. «Да это ты сожрала?» — Нет, мамка, я не жрала. Они иного слова не знают кроме жрать. А другие слова — нецензурные.[1]

Хорошо, что я не разговариваю. А то и со мною у бабы был бы примерно такой разговор: «а это хорошо, Александр Васильевич, жареное-то с луком пожрать!». Вообще — хорошо, что кулаков в лагерь на исправление посылают. Оказалось, у него и брат и сестра (мать парней) — в лагерях.[2] ⟨...⟩

Целую. Муж.

[1] В следующем письме (5 января 1934) Туфанов дополнял это описание: «Для гигиены мозга с утра занимаюсь английским яз⟨ыком⟩ *вслух*, так что не слышно бывает их словесной грязи».

[2] В близкой по времени дневниковой записи (от 9 января 1934) Туфанов описал пять главных, по его мнению, «стадий аморализма, одичания и разложения», свойственных жителям провинции: попрошайничество, воровство, спекуляция, грабеж и бандитизм. Далее следовали выработанные им для себя правила поведения: «Рефлексы — заповеди „дома"» и «Рефлексы — заповеди на улице». Все эти записи имели общее заглавие: «Диалектика волчьих отношений» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 22–34).

12

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 25 14/I ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

наступили морозы (это должно быть «крещенские»), и я сегодня из дома не выходил; пойду завтра на почту, может быть, будут деньги, которые ты послала 5 января.

Вчера вечером вспомнил, что прежде в эту ночь была встреча Нового года. Видел сны, но запомнил только один. С большим трудом перебрался я через полуразрушенный большой мост, шел сквозь мелкий кустарник, а потом решил обратно вернуться через тот же мост. По пути к мосту вижу — сидит около куста голубики молча гражданин. Висит много этой голубели, я сорвал большую часть и пошел к мосту. И тут проснулся.

Ант⟨онина⟩ Мих⟨айловна⟩ нас все еще не прописала: денег у нее нет на свою прописку. У жильца ее от озноблення болят руки. Он говорит, что надо удивляться, как «Вы от вокзала до трамвая площадь прошли», когда провожали. Излюбленное место шпаны. Недавно один провожал на поезд, а обратно вечером пошел пешком. Дорогой его раздели и убили.

За последнее время у нас что-то шпана обнаглела. Повсюду слышишь жалобы. Вечером за хлебом ходить нельзя: около лавок бесчинствует. У одного мужика днем с саней полушубок вор снял на глазах у всех и спокойно пошел. Публика владельцу указала, он побежал, удалось отбить.

На рынке были случаи убийства. «В рядах» за хлебом тоже избегают стоять, в магазине безобразят. На улицах если грабят, никто помощи не оказывает: боятся. Впечатление такое, что они терроризировали население.

А говорить об этом и писать нельзя. Если б город был рабочий, то милиции легче было бы справиться. Рабочие помогли бы, а обыватель орловский боится «как бы ему нос бритвой не отрезали».

Вчера днем намочил в чугуне 2 стакана гороху; он вечером у меня все потрескивал. Сегодня сварила хозяйка на два дня; разварился хорошо. Намочил трески; завтра поджарю, будет как свежая рыба.[1]

«Литер⟨атурную⟩ Газету» за 11 января не достал; в этом номере были статьи об Андрее Белом.[2] В «Известиях» читал.[3] На февраль думаю подписаться. «Литер⟨атурная⟩ Газ⟨ета⟩» с 15/I будет выходить через день. ⟨...⟩ Пишу иногда стихи, но к конкурсу 1 апреля пока ничего: нет сюжета, нет творческой обстановки.[4] Чтобы заполнить время, беру английскую книгу. ⟨...⟩ Как живут наши старушки? Привет мамаше и твоей маме. Целую тебя, Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] В предыдущем письме (12 января 1934) Туфанов благодарил жену за посылку, в которой «получил настоящую треску, какой не видел много лет».

[2] 12 января 1934 года Туфанов писал жене: «Вчера и сегодня удалось купить „Известия". Умер Андрей Белый. В нашем искусстве он был крупной величиной». Извещение о смерти А. Белого и некролог были опубликованы: Известия. 1934. № 8. 9 янв. С. 4. Подборка материалов под заголовком «Умер Андрей Белый» была опубликована также в «Литературной газете» (1934. № 2. 11 янв. С. 2) и, в частности, включала статью К. Локса «Памяти Андрея Белого».

[3] Речь идет о статьях: *Пильняк Б.*, *Пастернак Б.*, *Санников Г.* Андрей Белый // Известия. 1934. № 8. 9 янв. С. 4; *Каменев Л.* Андрей Белый // Там же. № 9. 10 янв. С. 4; [*Б. п.*] Похороны писателя Андрея Белого // Там же. № 10. 11 янв. С. 4. Вырезки о смерти о захоронении Андрея Белого были присланы Туфанову женой. В письме от 20 января он снова возвращается к этой теме: «У Андрея Белого есть очень хорошая книга „Золото в лазури", в которой есть прекрасные стихи: „Жизнь — бирюзовою волною разбрызганная глубина"...».

[4] Стихов Туфанова этого времени в его архиве не сохранилось. Конкурс 1 апреля — конкурс на «Книжку-гривенник», который возобновлялся каждые три месяца: первый срок конкурса истек 1 января 1934 года, второй срок истекал 1 апреля, последующие сроки были назначены на 1 июля и 1 октября (см.: *Левин Ф.* Книжка-гривенник // Литературная газета. 1934. № 31. 14 марта. С. 2; см. также прим. 2 к письму 1).

13

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 31 23/I ⟨19⟩34

Милая моя Мусинька,

сразу сегодня получил твои письма и от 17 и от 19 января. Дома я установил, что два письма твоих от 11 и 13 января мною не получены. Что поделаешь? Везде — преступность, на каждом шагу. «Начальству» моему ни я, ни письма не нужны. Остается одно решение вопроса — шантаж. Кто-то завелся, который вскрывает и прочитывает. Какой-то добровольный Шерлок Холмс, услуги которого «вверху» не нужны. Мне и литератор В. говорил, что страшно развиты здесь шпионаж и доносительство. Отвратительный город и сволочь народ! ⟨...⟩

Самое главное, будь ты бодрее и не поддавайся. Что же касается меня, то, например, с письмами я справлюсь *весело*. Я был в лагере и под орех разделаю. Изловить виновного и безжалостно выкинуть на улицу.[1] ⟨...⟩

Меня тоже удивляет задержка ответа на наши заявления. Хотя бы начало сделали — разрешили поездку на время![2]

Кстати, еще насчет рукописей. Из журнала «30 дней» ответа о рассказе «Лагерный Мцыри»[3] не дают. Будем ждать результатов с конкурса пьес[4] и из «Советск⟨ой⟩ литературы».[5] Я уж так и решил считать, что в ходу у нас: 1) пьеса и 2) стихи, которые я при тебе послал.[6] ⟨...⟩

Свободное время заполняю англ⟨ийским⟩ языком. Хотелось бы мне попробовать свои силы на Шекспире. Сейчас его сильно выдвигают.[7] Надо бы достать: «Гамлета», «Антония и Клеопатру», «Короля Лира» на *англ⟨ийском⟩* яз⟨ыке⟩.

Ты пишешь, Муся: «Что за время для нас наступило!» Мы с тобой и худшее преодолели. А вот этот город Орел, который на каждом шагу создает мне какую-нибудь гнусность, мне кажется отвратительным. Но во всяком случае к лету что-нибудь придумаем. Целую тебя, Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов.

25 января. ⟨...⟩ Из Шекспира поищи на англ⟨ийском⟩ яз⟨ыке⟩ «Гамлета» и «Кориолана». Тот и другой у меня в шкапу и на рус⟨ском⟩ яз⟨ыке⟩, в виде маленьких книжечек. Их тоже пошли.

Сегодня тепло. Подаю сейчас заявление нач⟨альнику⟩ почты о пропаже двух писем. Целую. Муж.

[1] Задержки писем являлись одной из сквозных тем семейной переписки Туфанова в женой, считавшего, что при каждом подобном случае он обязан «реагировать, „разлюли-малину" устроить за *систематические* задержки», ибо «⟨п⟩исьма носят характер *бесед* между близкими людьми», а его этого права таким образом лишают (письмо от 19 января 1934). М. В. Туфанова как могла успокаивала мужа, в письме от 22 января она сообщала, что «20 ⟨января⟩ ⟨...⟩ нарочно ездила на Невский, чтобы послать ⟨...⟩ оттуда письмо». Письмо от 24 января было послано ею «с Литейного», в нем она писала: «Чем объяснить задержку моих писем, я уж не знаю. Это уж, должно быть, орловцы интересуются, им заменяет литературу, там у вас до сих пор сохранились гоголевские типы». В следующем письме, от 27 января: «В два первых письма, которые ты не получил, были положены марки по 20 к⟨опеек⟩, а потом еще в трех я посылала следующих, а теперь перестала вкладывать марки, возможно, что из-за них стали на письма зариться. Это уж из „Ревизора" ⟨...⟩». О плохой работе орловской почты см.: На почте перестройку заменили болтовней // Орловская правда. 1934. 22 мая. С. 4; Не пора ли нарушить спокойствие тов. Мисюкова? // Там же. 11 июня. С. 3; По следам наших выступлений // Там же. 17 авг. С. 3.

[2] Туфанов просил официальное разрешение на въезд в Ленинград, однако ответа, как можно судить по материалам его архива, не получил.

[3] Написанная к сентябрю 1933 года новелла «Лагерный Мцыри» рассказывала о «фартовом парне» воре-рецидивисте Сереге Воронцове, отбывавшем второй срок за побег из лагеря и, в конце концов, успешно перевоспитавшемся в коллективе под названием «За нового человека»: «Он организовал массы в коллективы, зажигал пафосом строительства, помогал осуществлять новые формы организации труда — ударничество и трудсоревнование с конвейерной системой. Работал в стенгазете. Получил извещение из общелагерной газеты о переделке его дневника в рассказ и о том, что его рассказ будет напечатан» и т. д. (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 41).

[4] Конкурс пьес был объявлен, когда А. В. Туфанов находился еще в лагере. См.: Об организации среди писателей СССР конкурса на лучшие пьесы. Постановление СНК СССР // Известия. 1933. № 48. 18 февр. С. 6. После выхода из лагеря Туфанов послал на этот конкурс пьесу «Уркина лицея», подзаголовок которой «Со дна к вершинам» точно отражал социальный путь вора-рецидивиста Васьки Сокола и его товарищей по исправительно-трудовому лагерю. В финале пьесы группа исправившихся «воров, бандитов и прочих жуликов», входя на пароход, произносят: «К повалу веков идем мы конвейером, / Разгуливай, эхо — наш марш лесной, / Новый человек распускается веером, / Освещая в зарницах весь шар земной!..», после чего «пароход отходит под звуки интернационала» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 57).

[5] См. прим. 2 к письму 1.

[6] См. прим. 4 к письму 12.

[7] Официальная пропаганда творчества Шекспира началась в период подготовки к Первому съезду писателей в контексте требований к поэтам создавать большие поэмы, эпопею современности. В частности, вопрос о большом полотне в поэзии, большой форме, эпических поэмах обсуждался на собраниях президиума оргкомитета Союза советских писателей (*К. Н.* Споры о поэзии // Литературный Ленинград. 1934. № 23. 20 мая. С. 1). Творчество Шекспира часто рассматривалось как желательный образец большой поэтической формы. Лозунг «шекспиризации» стал одним из тех факторов, которые были призваны подтолкнуть поэтов к жанрам поэ-

мы и поэтической драмы. В одной из заметок говорилось: «О Шекспире твердят повсюду, а сочинений Шекспира не найдешь. Кто же поможет „шекспиризироваться" Ленгихлу?» (Ленгихл «шекспиризируется» // Литературный Ленинград. 1934. № 21. 8 мая. С. 4). Заняться переводами пьес Шекспира Туфанова подтолкнуло сознание того, что ими он снова сможет завоевать себе место в литературном мире: «На печатание моих оригинальных рукописей рассчитывать сейчас трудно, а перевод будет легче всего устроить; не могут же запретить Шекспира, который ставится в Москве в 5 театрах!» (письмо от 25 июля 1934). В 1933—1934 годах шекспировские пьесы шли в Государственном театре им. Вахтангова («Гамлет»), Государственном Большом академическом театре (опера «Отелло»), МХТ-2 («Двенадцатая ночь»); кроме того, в помещении Московского Камерного театра гастролировал Ленинградский театр под руководством С. Э. Радлова («Ромео и Джульетта») и было объявлено о готовящейся постановке «Кориолана» в Малом театре.

14

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 35 31 января ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

начну со статистики. Деньги 30 р⟨ублей⟩ получил 29/I, посылку — 31/I, письмо тоже 31/I. Послано все было в одно время (25/I). ⟨...⟩

Теперь буду ждать рукописи из журн⟨ала⟩ «30 дней»[1] (послана из Москвы 26/I), затем «справочник», в котором я принимал участие в ⟨19⟩31 г⟨оду⟩ и который обещал послать Ал⟨ексан⟩др Илл⟨арионович⟩,[2] и деньги — остаток от гонорара, и обычную посылку в первых числах. Как видишь, «событий» будет много. От А⟨лександра⟩ Илл⟨арионовича⟩ те даже будут иметь морально-приподнимающее значение. Правда, и Ваша поддержка тоже морально приподнимает, но от Из⟨юмова⟩ еще и то значение, что как бы не «совсем вычеркнут», а что-то сделано общественно-полезного за 2 1/2 года.

Очень хорошо, Мусинька, что ты отдыхаешь в выходные дни. Работа у тебя большая, сложная, нервы поизношены. Хорошо бы еще, чтобы отвлечься и отдохнуть от всей сутолоки жизни, ввести в порядок выходного дня чтение классиков. Хорошо почитать Лескова, Короленко, Пушкина, Шекспира, Толстого. ⟨...⟩ К лету что-нибудь придумаем. Может быть, разрешат поездку — побываем на опере.

А я совсем ушел «в комнату» и все время сижу на крюке.[3] Полтора года был под ключами, был заключенным, а теперь «закрюченный» (от слова крюк). ⟨...⟩

2 февраля. ⟨...⟩ Иду сейчас на почту. У Ант⟨онины⟩ М⟨ихайловны⟩ давно ничего не было. Сейчас взял кусок телят⟨ины⟩ за 3 р⟨убля⟩. Очень кстати! По пути зашел на рынок, думал поискать Шекспира на англ⟨ийском⟩ яз⟨ыке⟩; здесь книги продают дешево. ⟨...⟩ Целую. Муж.

[1] Речь идет о рассказе «Лагерный Мцыри». См. прим. 3 к письму 13.

[2] Изюмов Александр Илларионович (1886—?) родился в Киеве, закончил университет (юридический факультет). Служил в петроградском телеграфном агентстве (до 1917), был начальником Бюро печати Всероссийского совета снабжения железнодорожников и фактическим редактором железнодорожной продовольственной газеты «Бюллетень продпути» (Москва, 1920), управляющим делами и секретарем правления ТПО Николаевской железной дороги (1921) и т. д. В 1924 году перешел на работу в Ленинградское отделение Госиздата на должность ответственного редакционного корректора, а в 1927 году — на ту же должность в редакцию газеты «Ленинградская правда». В 1934 году работал в «Издательстве Ленинградского Дома печати». Переводил и обрабатывал пьесы иностранных авторов, писал произведения для эстрады, радиовещания, опубликовал ряд статей и рассказов в периодической печати, а также отдельные издания: «Капабланка или Алехин?», «Юмористический календарь шахматиста», «О Моте-пилоте и его первом полете», «Основы газетной корректуры. Практическое руководство для газетных корректоров и выпускающих» (*Изюмов А. И.* Жизнеописание (23 декабря 1930) // РНБ. Ф. 316. Д. 384). Туфанов списался с ним о присылке «Технико-орфографического

словаря-справочника» (Л., 1933) под редакцией Н. Н. Филиппова, в котором он принимал участие: «Там, хотя и без подписи, — мои статьи», — писал он жене 21 февраля 1934 года.

[3] Туфанов подразумевает, что постоянно запирает дверь на крюк.

15

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 37 5/II ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

сегодня из дома не выходил. ⟨...⟩ Сижу на лежанке и тороплюсь кончить II курс англ⟨ийского⟩ яз⟨ыка⟩. Подхожу к предлогам, теория которых изложена замечательно у Туссэна.[1] Вчера газет не было. Ты, конечно, читала доклад Сталина (в «Изв⟨естиях⟩» за 28/I).[2] В нем развернута полная картина строительства социализма. Номер сохрани.

В последующих номерах, между прочим, было и о выступлениях бывшей оппозиции.[3] Они давно покаялись в своих ошибках, но слушают их с недоверием, т. е. у Преображенского,[4] Бухарина[5] и др⟨угих⟩ сами имена стали одиозными; от слова odium — ненависть, озлобление. В литературе такими одиозными именами были — Лесков, Достоевский. Читая, я как-то невольно подумал: не будут ли одиозными на некоторое время такие имена как мое, Хармса и др⟨угих⟩ для ленингр⟨адских⟩ и московских журналов? ⟨...⟩

С питанием эти дни устроился хорошо. Ант⟨онина⟩ Мих⟨айловна⟩ уступила мне, как я тебе писал, телятины. Завтра буду есть уже 4-й день суп. Один день ел поджаренную телятину, да еще ее есть кусок. Таким образом за 3 р⟨убля⟩ питаюсь пять дней; и хлеба, и масла, и булки меньше выходит эти дни, а сухари еще и не трогаю. Баба хитрая, хозяйственная система ее с денежными комбинациями — прямо жульническая (до сих пор не прописала нас по новым паспортам), но все-таки она меня выручает ради собственной выгоды.[6]

Заходил как-то в рынок: мясо 7 р⟨ублей⟩, телятина 5 р⟨ублей⟩. О хлебе говорят, что цену его снизят, но печь будут с чечевицей. Может быть, это болтовня обывателей? Чечевицей нас одно время в л⟨агере⟩ кормили. ⟨...⟩

А насчет твоих писем я так решил, что задержка происходит на почте Орл⟨овского⟩ *вокзала* при штемпелевании. Надо как-нибудь туда съездить — тоже «побеседовать». Здесь, на Главном почтамте, мне в последний раз — два твоих и одно Пешковой — даже булавочкой скололи. Побаиваются.

Скоро ложусь спать. Спокойной ночи, Мусинька. Привет мамаше и твоей маме. Целую. Любящий тебя твой муж А. Туфанов ⟨...⟩

[1] Туссен (Toussaint) Шарль (?—1877) — французский лингвист, в 1856 году вместе с Густавом Лангеншейдтом (Langenscheidt) основал в Берлине заочную школу иностранных языков. Туфанов имеет в виду одну из следующих книг: Самоучитель английского языка для взрослых по методу Туссэна и Лангеншейдта / Сост. Д. Н. Сеславин. СПб., 1898—1903. Т. 1—2; Самоучитель английского языка для взрослых. Метода Туссэна и Ленгеншейдта / Сост. А. Редкин. В 2-х курсах. Пг., [Б. г.]. Вып. 1—36. 7 февраля 1934 года Туфанов отмечал в дневнике: «Повторяю II курс Туссена — англ⟨ийский⟩ яз⟨ык⟩. Больше времени заполнить нечем. Ничего не пишу» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 44 об.—45). В то же время он «⟨у⟩ своего соседа случайно обнаружил англ⟨ийский⟩ учебник» (*Викстид А., Сеттингсон Н.* English. Рабочая книга по английскому языку. 3-е изд. М.; Л., 1931. Ч. 1): «Я познакомился и вижу, что вполне могу вести обучение англ⟨ийскому⟩ языку» (письмо от 7 февраля 1934).

[2] Имеется в виду «Отчетный доклад тов. Сталина XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б)» (Известия. 1934. № 23. 28 янв. С. 1—5).

[3] В разделе «Прения по отчетному докладу тов. Сталина о работе ЦК ВКП(б)» были опубликованы следующие выступления бывших оппозиционеров: Речь тов. Ломинадзе // Известия. 1934. № 25. 30 янв. С. 3; Речь тов. Бухарина // Там же. № 26. 31 янв. С. 2; Речь тов. Рыкова //

Там же. № 29. 3 февр. С. 3; Речь тов. Преображенского // Там же. С. 4; Речь тов. Томского // Там же. № 30. 4 февр. С. 2; Под знаменем Ленина в эпоху Сталина. Речь тов. Л. Каменева // Ленинградская правда. 1934. № 35. 9 февр. С. 2. Кроме того, на утреннем заседании съезда 5 февраля 1934 года выступил Г. Е. Зиновьев (Дневник съезда // Известия. 1934. № 32. 6 февр. С. 4); Сталин — великий продолжатель дела Маркса, Энгельса, Ленина. Речь тов. Г. Зиновьева // Ленинградская правда. 1934. № 35. 9 февр. С. 2.

[4] Преображенский Евгений Алексеевич (1886—1937) — революционер, большевик, экономист, один из лидеров левой оппозиции. Являлся одним из редакторов «Правды». После поражения троцкистов 13 октября 1927 года исключен из партии, в январе 1928 года выслан в Уральск. В январе 1930 года восстановлен в партии. В 1930-х вступил в подпольную оппозиционную организацию И. Н. Смирнова. В январе 1933 года арестован и приговорен к трем годам высылки. Однако после покаянного письма был снова восстановлен в партии. Арестован в декабре 1936 года и расстрелян.

[5] Бухарин Николай Иванович (1888—1938) — советский политический, государственный и партийный деятель. Один из лидеров правой оппозиции. С 1934-го по 1937 год занимал пост главного редактора газеты «Известия». Арестован 27 февраля 1937 года. Расстрелян 13 марта 1938 года.

[6] Из писем Туфанова следует, что муж его хозяйки работал на мясокомбинате и приворовывал, — таким образом, Туфанов мог время от времени покупать у нее мясо. 2 февраля 1934 года М. В. Туфанова писала мужу, имея в виду его сравнительно благополучное положение: «С хлебом лучше Орла нигде не найти, потому что хлеба нет нигде, тебе тут-то доставать трудно кажется, а как же в прочих местах из-под полы покупают? ⟨...⟩ С мясом и молоком тоже в других городах труднее, потому что такой цены, как в Орле, нет нигде». Когда в феврале—марте 1934 года Туфанов, не находя работы в Орле, хотел перебраться в другой город (прежде всего он думал о знакомом ему Галиче — см., например, его след. письмо), продовольственное снабжение Орла было одним главных аргументов М. В. Туфановой против этого решения.

16

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 39 8/II ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

днем эти дни пригревает солнце, течет с крыш. Чувствуется приближение весны (и «сретенские» морозы не страшны). Я тоже начинаю оживать и думать бодрее. Я начинаю теперь приходить к заключению, после ответа от Пешковой и при чтении твоих писем последних, что нам надо с тобой к лету что-нибудь придумать.

Прежде всего, с 31 мая начнется «повторение пройденного»[1] — опять лето, опять зима и т. д. Работы нет, а тебе трудно. Ответа надо ждать из Москвы; но когда Воронеж двинет дело в Москву — трудно предвидеть.

Времени еще много до июня, но ты все-таки начинай подумывать о перемене города. Если до июня ничего не будет, не лучше ли перебраться к Ленинграду поближе в один из наших северных городов. ⟨...⟩

9/II. Вечер. ⟨...⟩ Сегодня на почте получил газету «Литер⟨атурную⟩» за 8/II, а три номера, говорят, дошлют. Теперь, между прочим, усиленно выдвигают *Шекспира*. Хотят новых переводов. В магаз⟨ине⟩ Госиздата (против Каз⟨анского⟩ собора) купи за 80 к⟨опеек⟩ перевод *Гамлета*. Сделал его *Лозинский*, изд⟨ание⟩ ⟨19⟩33 года.[2] Надо работать над новым переводом Гамлета, стихом я владею в совершенстве, в Орле все время сижу над старинным англ⟨ийским⟩ языком. Работать буду исподволь, но для работы нужен *последний* лучший перевод (Лозинского), а также один из старых (у меня в шкапу) и затем Гамлет *на англ⟨ийском⟩* яз⟨ыке⟩. ⟨...⟩

Целую. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] По-видимому, 31 мая 1934 года должен был исполниться год с тех пор, как Туфанов после освобождения из Темниковского исправительно-трудового лагеря поселился в Орле.

[2] Имеется в виду книга: *Шекспир В.* Трагическая история о Гамлете принце Датском / Пер. М. Лозинского. М.; Л., 1933. Сведения об этой книге Туфанов почерпнул из свежего номе-

ра «Литературной газеты», где была опубликована рецензия: *Аксенов И. А.* Новый перевод «Гамлета» // Литературная газета. 1934. № 14. 8 февр. С. 4. В ней отмечались некоторые недостатки перевода. Видимо, именно это обстоятельство побудило Туфанова начать работу над новым переводом «Гамлета» еще до ознакомления с работой М. Л. Лозинского. Туфанов прочитал перевод Лозинского только 6 апреля 1934 года, в этот день он писал жене: «Читаю „Гамлета" в переводе Лозинского. Нашумели, а перевод плох; уже при первом чтении я обнаружил 40 мест, требующих редакционных правок».

17

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 43 17/II ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя, Мусинька,

⟨...⟩ По случаю масленицы днем сегодня сварил манную кашу с песком и приготовил кофе; у меня осталось еще от январской посылки 4 ложки крупы. Завтра буду варить треску, а хозяйка подогреет в печке сегодняшнюю уху. Очередей стало меньше: открыли несколько хлебных магазинов по Орловскому району, но зато окрестные мужики мешками несут [продукты из города] в деревню.

Очень хорошо, Мусинька, что ты наметила март для запроса Пешковой. В ее письме написано «обещано». Вот она тебе и ответит, послан ли вторичный запрос. ⟨...⟩

В «Литер⟨атурной⟩ газ⟨ете⟩» прочитал статью о выступлении Мейерхольда.[1] Великие произведения драматургического искусства, — говорил он, — появлялись только тогда, когда драматург был и поэтом (Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон). Много интересного сказано, но, Мусинька, в Орле я отстаю от всего этого; я не вижу, что и как ставит Мейерхольд. В чем выражается, напр⟨имер⟩, переоборудование здания его театра — я не знаю. Борьба «за новый тип актера» — тоже интересно...

Я пока ничего не пишу. Хочется поскорее кончить II курс англ⟨ийского⟩ яз⟨ыка⟩. *Там* ведь заниматься было невозможно, и я порядком позабыл. В дальнейшем возьму себе за правило: каждый день понемногу читать, чтобы не забывать, а закреплять в памяти. ⟨...⟩

Целую тебя, Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Речь идет о статье: *Дельман Э.* Творческие планы В. Э. Мейерхольда // Литературная газета. 1934. № 17. 14 февр. С. 4.

18

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 49 27/II ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

я получил извещение от с⟨естры⟩, что посланы 100 р⟨ублей⟩.[1] Деньги еще не пришли, но я спешу поделиться с тобой приятной новостью. Теперь нам с тобой в марте будет полегче; 5 марта не посылай, а сделай мне удовольствие: купи мяса и поджарь себе и маме. Я тоже куплю себе мясного и поджарю. Из этих 100 р⟨ублей⟩ я 40 р⟨ублей⟩ отложу на квартиру, а остальное на валенки. А если Ал⟨ексан⟩др Илл⟨арионович⟩ еще пошлет,[2] тогда мы с тобой оба будем лидийским царем Крезом: в конце месяца творогу куплю и блинов напеку. ⟨...⟩ Надо сберечь жизнь, а для этого надо пи-

таться. Вот я мяса уже две недели не видел. Поддерживаю себя маслом. Но с почты прихожу всегда в мокрой рубашке — слабость; особенно трудно в эту гору подниматься. Рыба, горох, сухари, хлеб — от всего этого я сыт, но не хватает мяса. Тоже и тебе.

«Литер⟨атурную⟩ газ⟨ету⟩» читаю через день. Без нее я был бы совсем на необитаемом острове. Знаю все современные установки. В номере от 24/II напечатана статья «Предатель Кориолан».[3] Это одна из лучших трагедий Шекспира, но в Париже фашисты ее приспособили в переводе и на сцене для себя, и ее со сцены сняли.[4]

Затем — франц⟨узский⟩ писатель Поль Низан в Москве делал доклад о франц⟨узской⟩ литературе. Много уделил внимания фашизации литературы, которая отрицает роль науки и техники, и цивилизацию.[5] Во Франции вышла новая книга крупнейшего идеалистического философа Бергсона «Два источника религии и морали».[6]

О поэзии пишут, Мусинька, что она должна быть поэзией больших и высоких страстей, она должна по-большевистски организовать сознание и идти на службу партии.[7] Если бы не «Литер⟨атурная⟩ газ⟨ета⟩», то я совсем отстал бы. ⟨...⟩

Целую, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Как следует из переписки, эти деньги передал для Туфанова И. Ф. Маккавеев.

[2] В своих письмах Туфанов неоднократно выражал негодование тем, что Изюмов не исполнил своего обещания послать ему справочник и гонорар тотчас же, и просил жену самой сходить к Изюмову. 3 марта 1934 года М. В. Туфанова извещала мужа, что посетила Изюмова, который к тому времени уже послал Туфанову «деньги за статью» (128 рублей) и на днях собирался послать справочник. О том же — в ее письме от 4 марта: «Он просил передать тебе привет от него, Ник⟨олая⟩ Ник⟨олаевича⟩ Фил⟨иппова⟩ и Добрынина, от всех троих. ⟨...⟩ Он очень долго ждал меня за деньгами, думая, что я нуждаюсь больше тебя, и наконец послал их 26 февраля с почты от 5⟨-ти⟩ углов...» Редактор справочника, о котором идет речь, Николай Николаевич Филиппов (1894—?) — научный сотрудник НИИ книговедения, сотрудник издательства «Академия» (1933—1934). Упомянутый в этом письме Александр Федорович Добрынин (1899—?), выпускник экономического отделения факультета общественных наук Петроградского университета (1923), в 1930—1934 годах работал научным сотрудником НИИ книговедения и преподавателем Ленинградского вечернего института журналистики (Анкеты А. Ф. Добрынина (1930—1932) // РНБ. Ф. 361. Д. 597. Л. 26—28). Деньги от Изюмова были получены Туфановым в тот же день: «Сейчас получил от Ал⟨ександра⟩ Илл⟨арионовича⟩ 128 р⟨ублей⟩, из них 78 внес в кассу, 50 оставил на валенки» (письмо от 3 марта 1934), а посланный в начале апреля простой бандеролью справочник тогда до Туфанова не дошел и был получен только в июне, когда Изюмов послал его вторично. Имя Туфанова в нем не упоминается: «Я 29 лет в литературе работал. У меня есть кастовые традиции чести. С моим именем поступили бесцеремонно», — писал Туфанов жене 24 июня 1934 года.

[3] Речь идет о статье: *Боровой Л.* Предатель Кориолан // Литературная газета. 1934. № 22. 24 февр. С. 1.

[4] Туфанов кратко пересказывает жене содержание статьи.

[5] Туфанов пересказывает статью: *Дельман Э.* Доклад Поля Низана в ГИХЛ // Литературная газета. 1934. № 19. 18 февр. С. 1.

[6] Эти сведения А. В. Туфанов почерпнул из статьи: Современная французская литература. Доклад Поля Низана в ГИХЛ // Литературная газета. 1934. № 19. 18 февр. С. 1. Книга Бергсона упоминалась в контексте фашизации французской литературы.

[7] Подобная установка являлась основной идеологемой в процессе «социалистической реконструкции искусства» и формирования Союза писателей СССР. Туфанов мог почерпнуть ее из различных источников, в частности из речи ответственного секретаря Оргкомитета ССП СССР П. Ф. Юдина на XVII съезде ВКП(б) (Литературная газета. 1934. № 15. 10 февр. С. 1).

19

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

6 марта ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Милый мой, Сашенька!

Получила от тебя вчера вечером и сегодня вечером всего два письма и копию твоей статьи[1] и уже прочла ее, но едва ли привьются твои предложения. Помнишь, как они оспаривали свое Робинзон Крузое, а не Робинзон Кру́соу.[2] Напрасно ты указал на свой небольшой опыт в переводе с англ⟨ийского⟩ яз⟨ыка⟩, пусть сами они оценивают твои предложения без твоих указаний путей к оценке. Мне очень интересно было прочитать твою статью. Вчера я купила газету «Литературный Ленинград», очень интересная. Тут есть рисунки Н. Радлова,[3] шарж на В. Рождественского[4] и Н. Чуковского,[5] Федина и Пильняка изобразили как изгнанных из рая.[6] Тебе она будет очень интересна, я бы прямо ее для тебя выписала, но мне и самой почитать интересно, а тебе зараз перешлю несколько в посылке. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туф⟨анова⟩.

[1] 28 февраля 1934 года Туфанов писал жене: «Послал сегодня в „Лит⟨ературную⟩ газ⟨ету⟩" небольшую статью „«Swan of Avon» в русском переводе". Шекспир родился в Стрэтсфорде на р. Ейване и его называли „Swan of Avon" — Эвонским лебедем (лучше Ейванский). Копию статьи пошлю тебе: если там не напечатают, пускай мой Мус почитает».

[2] М. В. Туфанова имеет в виду, что одним из вариантов использовавшейся транскрипции было «Робинзон Крузое», тогда как Туфанов придерживался другого варианта. Его статья «„Swan of Avon" в русском переводе» (подписанная, кстати, «Alexander Tufanov») завершалась сожалением, что «всего больше у нас не повезло Едгару Поу, Д. Дефо́у и Мэко́але. *Дэньел Дефо́у* (Daniel Defoe), *Ро́бинсон Кру́соу* (Robinson Crusoe), *Едгар Эллен По́у* (Edgar Allan Poe), *Шарлок Хоумз* (Sherlock Holmes) и *Мэко́але* (Macauley) переводчики приучили русского читателя произносить: Даниил *Дэфоэ*, Робинзон *Крузое*, Эдгар *Поэ*, Шерлок *Холмс* и... *Маколей*!.. Новому читателю не стоит привыкать к анекдотическому произношению» (Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 148. Л. 5). См. также письмо 21.

[3] Радлов Николай Эрнестович (1889—1942) — художник-график.

[4] Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977) — поэт. См. рисунок: Рождественский Вс. Шарж Н. Радлова (Литературный Ленинград. 1934. № 6. 3 февр. С. 4).

[5] Чуковский Николай Корнеевич (1904—1965) — писатель, сын К. И. Чуковского. См. рисунок: «Чуковский Н. Шарж Н. Радлова» (Литературный Ленинград. 1934. № 6. 3 февр. С. 4).

[6] Неточная информация. На К. А. Федина был опубликован шарж Б. И. Антоновского, а рисунок «Изгнание из рая. Пильняк и Лавренев» без указания авторства был опубликован на той же странице (Литературный Ленинград. 1934. № 6. 3 февр. С. 2).

20

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 55 8/III ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Встретил выс⟨анного⟩ художника... От него узнал о Путинцеве[1] и направился в Педвуз прямо с почты. Путинцев — это этнограф, моего возраста; когда-то я ссылался на его работу в своих работах о частушках. Он помнит мою статью в «Красном журнале для всех»[2] за ⟨19⟩23 год, отзывается о ней с большой похвалой. Знает Зачиняева.[3] Он имеет 5 лет, приехал с севера; уже два года в Орле. Сам воронежский. В Орле был год без работы, с ним вначале жила жена; жили хуже меня, напр⟨имер⟩, снимали угол в кухне. «Лучше, — говорит, — не вспоминать». Устроился он недавно по библиотечной части благодаря связям по Воронежу. Я просил у

него Шекспира (пока нет) и указаний по приисканию работы. Он посоветовал обратиться к директору библиотек. Завтра начну поиски. Он получает 110 р⟨ублей⟩;[4] жена и дочь из Ленинграда помогают. ⟨...⟩

Статью о Шекспире дополнил и переделал и завтра пошлю еще в «Известия». Где-нибудь пройдет. Путинцев за два года жизни в Орле по архивным материалам кое-что пишет, напр⟨имер⟩ о Белинском, и как будто такой материал в специальных журналах проходит; так что нам дороги не все закрыты.[5] ⟨...⟩

А о куличе и сладком твороге и я уже 3-й год мечтаю! Мы с тобой сорганизуем! ⟨...⟩

9 марта. Вечер. Весь день у меня прошел в ходьбе. ⟨...⟩ На почте отправил другую статью «Как переводить Шекспира?»[6] в «Известия» на имя Бухарина. Затем отправился в Тургеневский музей.[7] Он реорганизован. Помимо Тургенева — там есть другие орловцы: Лесков (письма), Киреевские, Фет, Тютчев. Я решил просить разрешения работать, делая извлечения из хранимых материалов. Эти материалы я и теперь использую для статьи в журнал, но запасусь материалами и на будущее время.

Последовала не совсем приятная сцена объяснений с заведующим. Это еще молодой человек — провинциальный партиец. Объяснения все шли гладко:

— На явке бываете?

— Нет! — говорю, — не подлежу и могу сейчас в поезд сесть. — Ну, и вот все в этом роде. Сама знаешь, я умею как писатель отвечать то, что в данный момент нужно. В этом-то и секрет успеха в жизни: быть первоклассным шахматным игроком в разговоре.

— На что же вы живете? — спрашивает.

— На полном иждивении жены в Ленинграде.

— Сколько же получаете?

— Ну и ну! — думаю. — Да она, — говорю, — и преподаватель и статистик. Так и написал Калинину: Орел работы не дает. Состою на иждивении. Прошу перевести в Ленинград...

Одним словом, насколько позволяло время на ходу, я вклеил и жену Максима Горького и все, что хочешь. В результате он записал мой адрес. Спросил, состою ли я в Секции научн⟨ых⟩ работников?

— Неужели у Вас в Орле есть? — спрашиваю.

— Как же! — в Педвузе.

Предложил зайти в 12 ч⟨асов⟩ 12 марта.

От него отправился в Педвуз — разыскивать Секцию научных работников. Преподавателя, ведающего этими делами, не застал. Буду ловить его завтра.

Из Педвуза направился разыскивать директора библиотек. Предложили придти к ней завтра от 9 до 3. ⟨...⟩

Заведующий музеем, между прочим, спросил, какие я *языки знаю*. Я сказал: английский и немецкий. Это, Муська, тоже что-нибудь да значит, определяю я твоими словами. ⟨...⟩ Целую. Муж.

[1] Путинцев Алексей Михайлович (1880—1937) — историк литературы, этнограф, профессор. Уроженец с. Старая Хворостань Коротоякского уезда (ныне Острогожский район). Сын священника, учился в семинарии, затем поступил на историко-филологический факультет Юрьевского университета, который закончил в 1906 году. Исследователь творчества А. В. Кольцова, И. С. Никитина, автор ряда литературно-краеведческих работ, опубликованных в «Памятных книжках Воронежской губернии», основатель литературного музея им. И. С. Никитина, активный член Воронежского краеведческого общества. Арестован по «Делу краеведов». Обвинен в создании областной контрреволюционной монархической организации «Краеведы» и в проведении широкой контрреволюционной работы в целях свержения советской власти и восстановления монархии. Решением от 5 июня 1931 года судебной коллегией ОГПУ приговорен к пяти годам заключения в лагере, позднее этот приговор заменен на высылку из Воронежа. В 1933—1935 годах жил в Орле, продолжал исследовательскую работу,

подготовил научное описание обширной родовой библиотеки Тургеневых-Лутовиновых. В 1936 году переехал в Пермь, но через два месяца по состоянию здоровья покинул этот город и устроился на работу в Тамбовский государственный учительский институт. В 1936—1937 годах — профессор Тамбовского учительского института. Умер в Тамбове. О нем см.: *Ласунский О. Г.* А. М. Путинцев — историк литературы, этнограф и фольклорист. Воронеж, 1969; *Акиньшин А. И., Ласунский О. Г.* «Дело краеведов» Центрального Черноземья // Отечество. Краеведческий альманах. М., 1990. Вып. 1; *Акиньшин А. Н.* Трагедия краеведов (по следам архива КГБ) // Русская провинция. Записки краеведов. Воронеж, 1992. С. 208—283.

[2] Речь идет о статье: *Туфанов А. В.* Ритмика и метрика частушек при напевном строе // Красный журнал для всех. 1923. № 7—8. С. 76—81.

[3] Зачиняев Александр Иванович (1877—?) — педагог, последователь швейцарского педагога А. Ферьера. А. В. Туфанов познакомился с Зачиняевым примерно в 1911 году и активно сотрудничал с ним в деле обновления школы. Подробнее см.: Эстетика «становления» А. В. Туфанова: статьи и выступления конца 1910-х—начала 1920-х гг. / Вступ. статья, публ. и комм. Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 гг. СПб., 2007. С. 616.

[4] В письме жене от 13 марта Туфанов поправил себя: «Между прочим, я ошибся: Путинцев получает не 110, а 50 р⟨ублей⟩ в Педвузе».

[5] Ниже в этом письме Туфанов пишет, что встреча с Путинцевым помогла ему «увидеть еще одну возможность в Орле»: «Орел — это город известных писателей: Лесков, Тургенев и др. Я решил порыться в архивах и извлечь *материалы для критико-литературных исследований*. Такой материал охотно печатают. Не знаю, что из этого выйдет, но использовать Орел с этой стороны надо».

[6] Статья сохранилась в архиве А. В. Туфанова (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 149).

[7] Тургеневский музей был основан в 1918 году к 100-летию И. С. Тургенева. Первоначальное название — Музей-библиотека им. И. С. Тургенева. Основу первой экспозиции составляли подлинные вещи И. С. Тургенева из усадебного дома в Спасском-Лутовинове (сгорел в 1906 году), книги мемориальной библиотеки писателя, а также книги и мебель, некогда принадлежавшие А. А. Фету и его наследникам. Ныне Государственный литературный музей И. С. Тургенева является объединением (на правах филиалов) шести литературно-мемориальных музеев: Музея И. С. Тургенева, Музея писателей-орловцев, Дома-музея Н. С. Лескова, Дома Т. Н. Грановского, Музея Л. Н. Андреева и Музея И. А. Бунина.

21

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 56 10/III ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Милая моя Мусинька,

⟨...⟩ Начну по порядку. Мои установки в трех планах придется принять для переводов Шекспира.[1] Жаль, что ты не читаешь «Литер⟨атурную⟩ газ⟨ету⟩» (это центр⟨альный⟩ писательск⟨ий⟩ орган), иначе ничего не выйдет. Старые переводы признаны неудовлетворительными; Лозинскому советуют еще работать.[2] Над Шекспиром придется работать многие годы. Что же касается имен, то Крусоэ, Поэ[3] — все это давно откинуто. Это неграмотно. Жаль, что нет у меня на англ⟨ийском⟩ яз⟨ыке⟩ Шекспира. ⟨...⟩ ...над Шекспиром предлагается *работать*, т. е. уточнить словарь, сделать стих более совершенным, передать метр и ритм — вообще над ним надо сидеть с любовью годы. Попытаюсь через Т⟨асю⟩, может быть, из-за границы можно выписать. То, что я написал в статье,[4] это, Мусинька, уже принято; только я облек в научную форму их положения.

Меня очень интересует газ⟨ета⟩ «Литер⟨атурный⟩ Ленинград», но ее у нас не бывает. Когда пошлешь — познакомлюсь, и может быть, и туда напишу.[5] ⟨...⟩

Был сегодня в Педвузе. Познакомился с председателем Секции научн⟨ых⟩ работников. Были там еще два педагога. Совсем особый мир. С большим интересом они меня слушали. Председатель обещал сегодня же запросить Воронеж⟨скую⟩ обл⟨астную⟩ секцию научн⟨ых⟩ работн⟨иков⟩ о принятии меня в члены. — Я, — он говорит, — принял бы вас и без Воронежа, но билет Ваш от Ленингр⟨адской⟩ секции от *⟨19⟩31 года* — просроченный.

Этот билет придется им потом отдать для обмена на билет Орл⟨овской⟩ секции. Тут дело у меня как будто налаживается. Он говорит, что и рекомендация Вас, и разрешение на пользование материалами в музеях, и бумага — все будут облегчено. Заинтересовались также и моим новым методом обучения грамоте. Почему, — спрашивают, — я не направляю в журнал «Начальная школа» в Москву; там помогут провести. Не знаю — сохранился ли у меня хоть бы черновик: «Метод предложений, метод непосредственного чтения».[6] Вообще надо восстановить себя в Секции. Потребуется переделать и последнюю рукопись о частушках.[7] ⟨...⟩

Я получил сегодня рукопись из «Сов⟨етского⟩ издательства» (стихи) с приложением отзыва. Уж очень комично! Хотя, в общем, отзыв хороший, но нашли, что я взял огромный материал и втиснул в 500 строк. Предлагают работать над поэмой, а также писать и посылать им и прозу. *Забавнее* всего то, что они считают меня провинциалом и дают советы: познакомиться с книгой Демьяна Бедного «О писательском труде» и читать Некрасова, Пушкина, Лермонтова. Ну уж и комики! Правду писал Гум⟨илевский?⟩, что это лотерея.[8]

Теперь буду ждать ответа о *пьесе*. Там люди посерьезнее.[9] ⟨...⟩

[1] В статье «Как переводить Шекспира?» Туфанов определил три главные установки для достижения точного перевода: «1) в плане особенностей речевых констр⟨укций⟩ англ⟨ийского⟩ яз⟨ыка⟩, 2) в плане особенностей морфологич⟨еского⟩ состава слов, что имеет значение при переводе метра и ритма и 3) в плане особенностей просодии» (Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 149. Л. 1 об.).

[2] Эти выводы Туфанов почерпнул из рецензии И. А. Аксенова на перевод «Гамлета» М. Л. Лозинским (см. выше). В то же время мнения о том, что прежние переводы Шекспира устарели и неудовлетворительны, высказывались неоднократно. См. например: *Березарк И.* Живой Шекспир // Литературный Ленинград. 1933. № 10. 5 окт. С. 4; *Смирнов А.* Обновленный Шекспир // Литературный Ленинград. 1933. № 17. 30 ноября. С. 3.

[3] Устаревшие транскрипции фамилий Крузо (Crusoe) и Эдгара По (Poe). См. прим. 2 к письму 19.

[4] «Как переводить Шекспира?» (см. прим. 1).

[5] Как явствует из дальнейших писем Туфанова, получив 15 марта от жены посылку с журналом «Литературный Ленинград» («Все — знакомые имена, приятно было посмотреть, что они делают и как живут»), он на следующий день написал и 17 марта уже отправил в его редакцию еще одну статью о переводах Шекспира.

[6] Видимо, речь идет о статье: *Т-в* [*Туфанов А. В.*] Обучение грамоте по методу непосредственного чтения // Обновление школы. 1912. Кн. 14. С. 45—66.

[7] В 1929—1930 годах Туфанов обобщил свои многолетние занятия частушками в работе «Поэтика частушек» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 165—171).

[8] См. прим. 2 к письму 1. В отзыве, подписанном С. Обрадовичем, говорилось: «На очень небольшом размере своей поэмы „Никита из курной избы" Вы захватили такой огромный материал, что разрешить его в целом Вам не удалось: и жизнь старой крепостной деревни, и старая северная крестьянская семья со своими обычаями и обрядами, и герой венгерской войны, возвратившийся затем на родину и рассказывающий о Венгрии, и жизнь человека-коробейника, от лица которого ведется повествование, и неожиданно все заканчивается империалистической, затем гражданской войной и колхозом. А самое завершение поэмы — уход в лес от жизни и от колхоза бывшего коробейника — совершенно не оправдываемое, и не обоснованное, и не подготовленное». (Надо отметить, что рассказчик, старик Никита, повествует о своей жизни заключенным в лагерном бараке.) Далее Туфанову советовали ознакомиться с книгами М. Горького и Д. Бедного о писательском труде, а также с поэзией «Некрасова, Пушкина, Лермонтова»: «Это углубит Ваш подход в поэтической работе, обогатит ваш язык». Автограф, ответ жюри конкурса и отзыв см.: ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 24. На следующий день Туфанов, как следует из этого его письма жене, ответил рецензенту, объяснив: «Надо все-таки поучить людей, чтобы не делали у меня в рукописи неграмотных правок». См. также письма 1 и 13.

[9] Речь идет о конкурсе на лучшую пьесу, см.: Постановление жюри конкурса среди писателей Союза ССР на лучшие пьесы // Литературная газета. 1934. № 39. 30 марта. С. 1. В жюри конкурса входили: заведующий отделом культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б) А. И. Стецкий, наркомпрос РСФСР А. С. Бубнов, режиссер В. Э. Мейерхольд, писатель А. Н. Толстой, председатель оргкомитета Союза писателей УССР И. Ю. Кулик, директор театра МГСПС Е. О. Любимов-Ланской, председатель оргкомитета Союза советских писателей И. М. Гронский, режиссер театра им. Вахтангова Р. Н. Симонов, начальник Главреперткома РСФСР О. С. Литовский, директор Малого театра В. К. Владимиров. 5 октября 1933 года Туфанов послал на этот конкурс свою пьесу «Уркина лицея» — см. прим. 4 к письму 13.

22

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 68 ⟨1—3 апреля 1934⟩[1]

Милая моя, Мусинька,

⟨...⟩ Купил газету. В «Известиях» за 30 марта и в «Литер⟨атурной⟩ газ⟨ете⟩» за 30 марта постановление жюри конкурса пьес.[2] Первой премии никто не получил. Будем по § 5 ждать дополнительного списка рекомендуемых или по § 4 — требующих переработки.[3] Ни Сельвинский, ни Олеша... ни Гумилевский, никто не попал.

В «Литер⟨атурной⟩ газ⟨ете⟩» есть заметка о вечере Шекспира на 3 апреля.[4] На вечере выступают переводчики с отрывками переводов для полного собрания сочинений Шекспира (в изд⟨ательстве⟩ «Академии»). Я со своим Орлом, конечно, в стороне от этого интересного дела. ⟨...⟩

Не нравится мне участие в конкурсах, лучше было бы в журналы посылать. Однако переделанный рассказ «Зеленая кузница» думаю переписывать и послать в изд⟨ательст⟩во «Советская литература». Похвалила и предложила переделать «Веч⟨ерняя⟩ Москва». Рассказ назову «Бабушка Канвея и Федька-пацан».[5]

Скоро пойду за ответами в Секцию[6] и в Музей.[7] На этих днях у меня возникло еще одно решение. За эти 2½ года произошли некоторые формальные изменения с членством. Если я получу в Орл⟨овской⟩ секции билет, то куда бы я ни приехал, я являюсь в Секцию Н⟨аучных⟩ Р⟨аботников⟩ и мне *меняют* билет и берут на учет как научного работника для использования.

Попробую я сделать то же и с Союзом Писателей.[8] Здесь есть теперь Орл⟨овский⟩ Оргкомитет Союза Советск⟨их⟩ писателей. Надо подумать. Делать у них нечего: мальчики, занимающиеся очерками, но вступление облегчило бы мне связаться потом и с Ленингр⟨адским⟩ отделом.

Новостей и планов написал тебе много.[9] Привет мамаше и твоей маме. Целую тебя, милый Мус. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Датируется по содержанию.

[2] См. письма 13 и 21. Имеется в виду «Постановление жюри конкурса среди писателей Союза ССР на лучшие пьесы» (Известия. 1934. № 76. 30 марта. С. 3; Литературная газета. 1934. № 39. 30 марта. С. 1; Литературный Ленинград. 1934. № 15. 31 марта. С. 4). Первой премии решено было не присуждать. Вторые премии были присуждены В. Киршону за пьесу «Чудесный сплав» и А. Корнейчуку за пьесу «Гибель эскадры». Третьи премии получили 15 авторов.

[3] В постановлении жюри конкурса было указано, что по ряду пьес, требующих доработки, с авторами будет установлен контакт. Кроме того, было обещано, что из числа пьес, поступивших на конкурс, будет опубликован дополнительный список произведений пригодных и рекомендуемых к постановке.

[4] Речь идет о следующей заметке: «Изд-во „Академия" и группком писателей организуют 3 апреля в Доме ученых вечер Шекспира. На вечере будут обсуждаться переводы для подготавливаемого „Академией" полного собрания сочинений Шекспира. Отрывки из своих переводов будут читать М. Зенкевич, М. Лозинский, А. Радлова, О. Румер, Г. Шпет и др. В прениях примут участие А. Дживелегелов, А. Таиров, В. Сахновский, Ф. Ротштейн, акад. М. Розанов, С. Фридлянд, Р. Шор, А. Эфрос и др.» ([*Б. п.*] Вечер Шекспира // Литературная газета. 1934. № 39. 30 марта. С. 4).

[5] Впервые об отзыве из «Вечерней Москвы» Туфанов упоминает в письме от 20 марта 1934 года. Получив его, он сообщил жене, что «решил исправить ту часть рассказа, которая носит характер очеркового описательства ⟨...⟩ Я вышел из школы символистов, у нас свои приемы организации материала. А при социалистическом реализме нужны другие приемы. Написанное я оставлю для тебя, и из „Зеленой кузницы" у меня будет „Конвейер жизни пропащей" или что-нибудь в этом роде». В ходе работы над рассказом, Туфанов писал жене: «Дело подвигается хорошо, и мне кажется, что я овладел этим делом в соответствии с требованиями социалистического реализма. Все-таки сказывается то, что я — поэт, вышедший при этом из школы символизма» (письмо от 25 марта 1934). Через несколько дней, как видно из настоящего пись-

ма, утвердилось новое название рассказа. Он посвящен социалистическому перевоспитанию вора-рабойника Федьки, апогеем которого является речь героя «с красным знаменем в руках»: «Веками были мы отверженцами, подонками, шпаной, урками, жуликами. Буржуазные правительства держали нас под ключами, передавали нас веками из тюрьмы в тюрьму и на каторгу и сделали нас лишними людьми при строительстве социализма... Но ОГПУ в лагерях организовало нас, перековало в колонны новых людей, зажгло энтузиазмом строительства и, вручая красное трудовое знамя и призывая нас быть честными, доблестными героями на трудовом фронте, командование лагеря приобщило нас к трудовой славе. Дадим обещание: с честью выполнить новое задание. Скажем ему, что готовы идти на любой штурм...» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 146—147). В начале мая Туфанов отправил этот рассказ и в воронежский журнал «Подъем» и, не получив оттуда ответа, 12 июня — на конкурс в «Книжку-гривенник» в Москву (этот вариант остался в архиве Туфанова: Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 42).

[6] 25 марта 1934 года Туфанов сообщал жене, что заполнил анкету для вступления в местное отделение Секции научных работников: «Получилась все-таки внушительная картина. 35 вопросов. Перечислил и общественную работу в 27 §. В общем — 28 § вышел затушеванным благодаря моей прошлой общественно-политической работе, а 28 § сформулирован у них так: „Привлекался ли к уголовной ответственности советской властью? Не был ли лишен избирательных прав?" Как видишь, Мусинька, пока что восстановить себя мне всего легче по научной линии. Здесь я скорее пройду, чем в писательских организациях».

[7] От директора музея им. И. С. Тургенева Туфанов ждал разрешения на пользование музейной библиотекой: «Попрошу не только рукописи Лескова, Фета, Тютчева и Киреевских, а также Шекспира на английском яз⟨ыке⟩, если он есть в библиотеке самого Тургенева, хранящейся в этом же Музее» (письмо от 27 марта 1934). Получение разрешения несколько раз откладывалось, наконец 22 июня Туфанов написал жене: «Директор музея сказал мне, что разрешение на пользование рукописями зависит от меня. Надо возобновить один из билетов: СНР или Союза писат⟨елей⟩».

[8] В это время шла подготовка к Первому съезду советских писателей, в «Литературной газете» (№ 56, 6 мая) был опубликован новый устав Союза писателей и объявлено, что работа по приему новых членов должна быть закончена к 10 июня. 8 мая Туфанов написал жене, что подал заявление в Бюро орловского отделения Союза писателей и его «обещали вызвать на заседание бюро». Далее в письме от 18 мая: «Написал в Москву о приеме в члены Союза писателей. Сегодня отправлю».

[9] Весна 1934 года для Туфанова — время надежд. «Как будто Орел оживает», — писал он жене 23 марта. В этот день он подает заявление в Орловский государственный педагогический институт и получает от его директора Г. И. Строчицкого надежду на работу по фольклору. Через день, 25 марта, посылает письмо в редколлегию Фольклорной серии «Издательства писателей», напоминая, видимо, о своих работах по частушкам: «Первенства уступать не хочется, хочу двинуть работу о частушках, а то будут другие писать и на меня ссылаться». В то же самое время он работает над поэмой, сведения о которой сохранились только в его письмах. Так, 27 февраля 1934 года он сообщает: «Первая глава у меня закончена. Приступаю ко II. Дам жизнь с конца. В I главе герой умер и бродит тенью по Петербургу», 7 марта: «В своей поэме я уделяю место тоже двум Гелиадам, спасшим меня от голода. Между прочим, напиши, как тебе нравится — я твое имя передаю по-английски „Мэрайя", а в другом месте Мария. Тут для стиля, мне кажется, лучше. Во всяком случае Ив⟨ана⟩ Ф⟨едоровича⟩ ⟨Маккавеева⟩ я называю „Джон". Нужен стиль сказки»; 20 марта «уже закончены вчерне две главы. Но поэма у меня задумана в виде большого полотна: тут жизнь миллионов душ, и торопиться не следует, а писать при соответствующих настроениях и видениях»; и впоследствии, 23 мая: «Пишу поэму, сейчас подошел к твоему посещению в лаг⟨ере⟩» и др. В целом, «так много интересных вопросов, что я мечусь из стороны в сторону: и рассказ, и поэма, и Шекспир, и статьи, и наконец научно-исследовательская работа — все охватим при нашей энергии!» (письмо от 7 апреля 1934).

23

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 72 9 апреля ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Милая моя Мусинька,

⟨...⟩ Прочитал присланный тобою номер «Ежа». Когда-то вопросы детской литературы были мне близки. Думаешь — не написать ли? Но, представь себе, Мусинька, орловские дети меня подавляют, чувствуешь, что писать нечего. Надо иметь фабулу, а из фабулы родится сюжет. Приглядываюсь к детям — все они производят на

меня отрицательное впечатление. Старший мальчишка у хозяйки таит в себе что-то преступное. Вчера, укладываясь спать, устроил скандал. Младшему своему братишке грозил, что когда он уснет, то так ударит, что не сразу встанет. Мать ничего и поделать не может. Пришлось выйти мне и усмирить. Спит он в кухне: я заявил, что если еще пикнет — запру его на крючок. Он пробовал, как с матерью, грубо отвечать. А я с моей лагерн⟨ой⟩ психологией, чувствовал, что еще одно слово — и за горло схвачу и кину в кровать как собаку. Реагируешь потому, что мешают.

Привет мамаше и твоей маме. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

24

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

9/IV-⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогой Сашенька!

Получила твои замечательные стихи, спасибо тебе за них.[1] Мамаше твое письмо передала, она рада. Я писала тебе о том, что из Москвы от 29/III-⟨19⟩34 г⟨ода⟩ от Пешковой я получила ответ такого содержания, что т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ Ваш муж до сих пор не освобожден, пришлите новое заявление, не ссылаясь на нашу переписку, и укажите, что Вы берете Вашего мужа на свое иждивение, и мы снова возбудим ходатайство перед ГПУ. К заявлению приложите копии с документов о его болезни. Подписался Винавер.

1/IV—⟨19⟩34 г⟨ода⟩ я послала тебе копию с его ответа,[2] а теперь со мной ее нет, я просто своими словами пишу тебе ее содержание и как поступить с актом твоего медицинского обследования, жду твоего ответа, а подписку, конечно, дам. ⟨...⟩

Я думаю написать в Москву, чтобы они запросили из лаг⟨еря⟩ твой акт медицинского обследования, как это сделал ленинград⟨ский⟩ обл⟨астной⟩ прокурор, так как этот документ для тебя важнее, чем ленинградский и орловский. Очень жаль, что не могли тебе его выдать на руки, а если документ этот на руках, то сразу же освобождают. ⟨...⟩ Пиши. Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

[1] 5 апреля 1934 Туфанов послал жене стихи:

Пускай глупцы, лишенные талантов,
Считают предрассудком вековым
Виденья утомленного сектанта
И воскресенье в песнях синевы.

Для нас — с весенней пробужденной вербой
Звенит в руинах прошлого кларнет, —
Луна и та бывает на ущербе,
Чтоб выходить светлейшей из планет.

Три года скоро, как в речных затонах
Зимуем в сновидениях огней, —
Так встанем с вербой при пасхальном звоне,
Чтобы забыть затоны наших дней.

Вот, будет время — оба выйдем в море,
Как из починки в доке корабли,
Тогда без вербы в призрачном просторе
Споем и песни новые земли.

А если скажут: песен нам не надо
От тех, кто ночью ходит и один,
Тогда изгоем солнцу серенаду
Я на трубе сыграю для руин.

(ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 3)

[2] Этого письма в архивс Туфанова нет.

25

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 74 12/IV ⟨19⟩34

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Последнее твое письмо было от 27 марта и затем талоны. Если с письмами опять прорыв, то надо из Орла убираться. Выходит, что я пишу тебе впустую, раз не получаю никакой информации. Наконец, меня интересует твоя переписка с Пешковой. Я ничего с 27 марта не знаю. А для меня ее ответ имеет большое значение. При аналитическом методе нужны ориентировочные данные, факты. Без них я шагу не могу сделать, как Шерлок Холмс без следа от шины автомобиля.

По получении письма сразу же пошли мне заказное и перечисли даты, когда посылала письма, а я ударю по рукам, кому следует. Срок до 18 сент⟨ября⟩ ⟨19⟩36 г⟨ода⟩ еще я принимаю,[1] но лишение меня семейной обстановки не приемлю. А лишение права переписки это уже преступление. Я имею избирательные права, кто же может лишить меня переписки. Я буду искать, ловить преступников, но мне опять нужны факты. В таких делах догадки, предположения имеют цену грош.

Перепиши текст письма Пешковой и пошли мне, а я уже сам в своей лаборатории сделаю выводы.

Само собой разумеется, что при таких внешних условиях нет смысла и на службу поступать. Какой же я работник, когда меня угнетает сознание, что меня лишают последних прав. Нет желания и в Музей и в Педвуз идти. Я получил своего рода психическую прививку в л⟨агере⟩, и чувство самозащиты, конечно, у меня обостренное.

Дописывать буду завтра и послезавтра (на почте). Сейчас буду читать Буасье «Падение язычества».[2] Спокойной ночи, Мусинька. Привет мамаше и твоей маме. Целую. Любящий тебя твой муж А. Туфанов.

P. S. Был сегодня в бане. Хожу редко; взял за 75 к⟨опеек⟩. Публика серая — орловская. Поведение хамское. Все время себя оберегаешь от грязи с их тел. Бани хорошие, в предбаннике на полу грязь от сапог. Выношу таз с водой, но у них это не полагается. Надо иметь второй свой, но в рынке не попадается.

Звереныши теперь в тепло повысыпали на улицу; «задевают» прохожих. Мичурину[3] кричат: «когда умрешь, старик». А мне насчет шляпы, мешка с посылкой. В попов камнями бросают. Хорошо еще, что у меня свирепости много — чувствуют, собаки, что близко ко мне подходить нельзя: тяжелой хозяйкиной палкой, пожалуй, голову проломлю (я насадил тяжелую гайку в виде наконечника).[4]

Сегодня к ботинкам набивал подковки.

13 апреля. Наконец-то получил письмо от тебя — от 9/IV. И все стало ясно. ⟨...⟩[5]

[1] Позже срок ссылки был, видимо, сокращен, и Туфанов уже 20 августа 1936 года приехал в Новгород.

[2] Буасье (Boissier) Гастон (1823—1908) — французский историк античности. О нем см.: Советская историческая энциклопедия. М., 1962. Т. 2. Стлб. 783. Речь идет о книге Г. Буасье

«Падение язычества. Исследование последней религиозной борьбы на Западе в 4-м веке» (М., 1892). Видимо, чтение этой книги натолкнуло Туфанова на параллели с современностью. Ср. два равнозначных для него положения: «Мы живем в переходное время, как в IV в⟨еке⟩ при падении язычества. Есть у нас сейчас герои, спасавшие челюскинцев. Но есть и тысячи червей, лишенных чувства чести, отваги, храбрости и т. д.» (письмо от 16 апреля 1934); «1500 лет тому назад Юлиан писал, „никто из христиан не мог бы сделаться честным человеком". И вот произошло падение христианства. Рефлексы честности, благородства отлетели, как горох от стены. А новый человек с новой моралью это у Вас в центрах; наши десятки тысяч мещан и газет-то не читают» (письмо от 22 апреля 1934).

[3] Мичурин-Гурвич Иван Александрович — артист, знакомый Туфанова по лагерю и ссылке.

[4] Ср. с картиной, нарисованной Туфановым в письме к жене 10 марта 1934 года: «С месяц назад я укутался башлычком, шапку опустил и переходил от рынка улицу. Вдруг на самом плече оглобля, я моментально поднял палку к морде лошади, она шарахнулась. И меня же мужик и ругает: „Да ты что не видишь что ли?" Хулиганское население!» Постоянная готовность к отражению обывательской агрессии была характерной чертой Туфанова в 1930-е годы. Еще одну типичную сцену он описывает жене 14 июля 1934 года: «Ты, Мусинька, беспокоишься, как я донес посылку? Я ее вкладываю в большой мешок и незаметно выхожу, иду по людным улицам. А нанимать немыслимо. У нас средь бела дня у колхозниц около хлебных магазинов на глазах уносят. Грабеж! Заступаться боятся. Так что никто не поможет, если будешь отбиваться при грабеже. Мало того, тут же набегают другие хулиганы и бьют, если кто вступится. Вчера возвращался с почты, и мне подвезло. На Черкасской очередь была небольшая. В хвосте были одни женщины. Одна сказала мне: „Да что с палкой стоять тебе, должны так дать". Пошла и к бабам у двери обратилась: „Пропустите, говорит, инвалида". И меня пропустили. Были мужчины — ничего бы не вышло. А в магазине я купил килограмм, да тут же к другой продавщице передвинулся (сжульничал, одним словом), и теперь у меня 2 кг, на 5 дней хватит». Вообще, для орловских жителей Туфанов выглядел довольно непривычно, см. в его письме жене от 1 июня 1934 года: «В Орле только я один с бородой хожу, а потому мальчишки считают меня Мафусаилом...»

[5] К следующему письму, от 15 апреля 1934 года, Туфанов приложил текст заявления от лица М. В. Туфановой:

«В Коллегию ОГПУ

Туфановой Марии Валентиновны
(Ленинград Нижегородская ул., д. 12, кв. 12)

По делу писателя Туфанова А. В.

Заявление

Мой муж, писатель и научный работник, Туфанов Александр Васильевич, 56 лет, был арестован в Ленинграде 10 декабря 1931 года.

Постановлением в⟨ыездной⟩ сессии Коллегии ОГПУ от 21 марта 1932 г⟨ода⟩ был осужден по ст. 58^{10} УК к пяти годам исправительно-трудового лагеря и был направлен в Темниковский испр⟨авительно⟩-труд⟨овой⟩ лагерь (ст. Потьма, Моск⟨овско⟩-Каз⟨анской⟩ ж⟨елезной⟩ д⟨ороги⟩).

Постановлением Коллегии ОГПУ от 7 мая ⟨19⟩33 г⟨ода⟩ мой муж был освобожден из лагеря с минусом 12 без прикрепления, как инвалид, страдающий туберкулезом, миокардитом, артериосклерозом, искривлением позвоночника и деформацией грудной клетки, хроническим воспалением седалищных нервов и упадком питания.

В настоящее время он проживает в г. Орле, на учете не состоит, но работы не имеет; оказывать ему материальную поддержку в полном виде, чего требует его болезненное состояние, я не в силах из-за дороговизны жизни в Орле.

Ввиду того, что: 1) мой муж за работу в лагере получил две награды с занесением в личное дело и Управление лагеря поддерживало его ходатайство о помиловании (от 18 октября 1933 г⟨ода⟩), 2) оказывать ему полную поддержку в Орле мне не по силам, — прошу Коллегию ОГПУ: не найдет ли оно возможным: 1) снять ограничения в праве жительства моего мужа и разрешить ему вернуться в Ленинград в семью.

Если же снятие ограничений Коллегия ОГПУ считает преждевременным, прошу: 2) снизить срок действия ограничений. Он отбыл (с зачетом) больше половины. Конец срока 18 сентября 1936 года, или: 3) разрешить мне его, как инвалида, взять на иждивение в Ленинград.

Копию с медицинского акта об инвалидности он не получил, но Управление Темлага ОГПУ объявило ему, что копия может быть выслана только по требованию учреждения. № дела в лагере 30585».

На основе этого текста М. В. Туфанова составила свой вариант заявления, 25 апреля 1934 года. Туфанов писал ей: «Ты обошла очень удачно вопрос о „попечении", а просишь о снятии ограничений и в то же время дашь расписку об иждивении. Я согласовал свое заявление с

твоим и послал в 2⟨-х⟩ экз⟨емплярах⟩ заказным 25 апреля». Вероятно, Туфанов направил свое прошение в Комитет помощи политическим заключенным, так как 29 мая 1934 года оттуда пришел ответ за подписью Винавера о том, что заявления о пересмотре дела и разрешении вернуться в Ленинград «пересланы в ПП ОГПУ Л⟨е⟩н⟨ин⟩гр⟨адской⟩ обл⟨асти⟩ и Ц⟨ентрально-⟩ Ч⟨ерноземной⟩ О⟨бласти⟩ на рассмотрение». Не дождавшись ответа по существу, Туфанов послал запрос в Комитет помощи политическим заключенным («Состоялся ли пересмотр и какое вынесено решение»; его текст в письме жене от 15 июля 1934 года).

26

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 83 ⟨1—4 мая 1934 года⟩[1]

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ 1 мая переехал через Оку[2] и направился к Мичурину — не был с осени. Он ничего не знает[3] и собирается со мной в Операт⟨ивный⟩ сектор идти. Только мы, вероятно, разойдемся. Я поеду пораньше.[4] ⟨...⟩

В «Литер⟨атурном⟩ Ленинграде»[5] много интересного материала. Спасибо и за «Крокодил». Но «Литер⟨атурная⟩ газета» — центральный орган, конечно, посолиднее «Литер⟨атурного⟩ Ленинграда». Читая эти газеты, я вижу, что многие имена замалчиваются, стираются. Будет Выставка картин ленинградских художников в Филадельфии[6] — имени Малевича нет в числе перечисленных. Из молодняка никогда не пишут о Панфилове,[7] Комиссаровой,[8] Поповой,[9] не говоря уже о Хармсе и др. ⟨...⟩

4 мая. Сейчас был в Операт⟨ивном⟩ секторе. Никаких списков на освобождение неприкрепленных у них нет. Такие люди, как Ч⟨екалин⟩, живут вне реальности; не умеют критически разбираться в окружающем. Все оказалось ерундой — его слухи.

Секретарь был один, поэтому я остановился на несколько лишних минут. Оказывается, мы, неприкрепленные, имеем право быть членами профсоюза секции науч⟨ных⟩ раб⟨отников⟩, занимать ответственные должности и работать по педагогич⟨еской⟩ части.⟨...⟩ Целую. Муж.

[1] Датируется по содержанию.

[2] См. также в письме Туфанова от 25 апреля 1934 года: «Ты спрашиваешь о лодке. Я ею пользуюсь редко, когда требуется с почты прямо в баню перекинуться. Почтамт и баня на берегах реки — напротив. Кроме того, есть еще перевоз недалеко от нашего дома; тут едут по проволоке, и прямо к курским улицам; значительно сокращает путь этот перевоз, когда я надумаю поехать к Мич⟨урину⟩ или Чек⟨али⟩ным». (Фамилия «Чекалины» встречается в письме М. В. Туфановой от 16 октября 1933 года как принадлежащая орловским знакомым Туфанова.)

[3] В предыдущем письме, от 30 апреля, Туфанов писал жене: «В два часа ко мне зашел Ч⟨екалин⟩ и сообщил мне слух, который надо проверять. Говорит, что все неприкрепленные освобождены, и многие из его знакомых даже в Москву уехали».

[4] Туфанов надеялся на скорое снятие с него всех ограничений.

[5] Туфанов получил этот журнал в посылке, о которой 24 апреля ему писала жена: «Сегодня же послали тебе посылку. Там бабушка положила тебе булку, немного сахару и печенья, макароны, манной крупы, сухарей и 2 пачки папирос. Я положила твои полуботинки и в них вложила пенсне ⟨...⟩ на дне положена бумага и в нее „Литерат⟨урный⟩ Ленинград", теперь редко можно достать». Посылки мужу М. В. Туфанова отправляла в среднем два-три раза в месяц. В следующую, полученную им 11 мая, она также вложила номер «Литературного Ленинграда» (1934. № 20. 30 апр.), из которого Туфанов узнал о смерти К. Вагинова: «Очень жаль его. У меня с ним были всегда хорошие отношения» (в этом журнале было помещено три статьи, посвященных К. Вагинову: Вс. Рождественского «Константин Вагинов», Н. Чуковского «Тяжелая потеря» и коллективная заметка «Памяти Кости Вагинова»).

[6] Информация о выставке была опубликована в заметке: Последние известия // Литературная газета. 1934. № 53. 28 апр. С. 1. Выставка «Искусство советской России» открылась в Филадельфии 16 декабря 1934 года в помещении Пенсильванского музея искусств. Организо-

вана Пенсильванским музеем искусств совместно с Американо-Русским институтом. Участвовали 74 художника как Москвы, так и Ленинграда. Экспонировалось 232 произведения живописи и графики (Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. М., 1967. Т. 2: 1933—1940 гг. С. 77).

[7] Панфилов Евгений Андреевич (1902—1941) — поэт.

[8] Комиссарова Мария Ивановна (1904—1994) — поэтесса.

[9] Попова Людмила Михайловна (1898—1972) — поэтесса.

27

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

2/V⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогой мой, Сашенька!

Поздравляю тебя с 1 мая! Погода у нас замечательная. Все празднуют три дня сряду, у кого так пришлось, а мне приказал главврач и 30/IV и сегодня работать. ⟨...⟩ Накануне 1 мая, т. е. 30/IV вечером мне захотелось посмотреть, как приготовлен к 1 мая Невский пр⟨оспект⟩, взяла с собой маму, и мы на 20⟨-м⟩ доехали до Михайловской пл⟨ощади⟩, а там пошли пешком по Невскому. У Казанского собора был устроен тонущий пароход «Челюскин» и тут же на льду их избушка. Одним словом, «Лагерь Челюскинцев».[1] А больше ничего не было. Но мы прошли через весь Невский и на площади Зимнего Дворца посмотрели при вечерних огнях, очень красиво. Прошли по Миллионной к Марсову полю, там очень красиво украшены длинными, спускающимися по камням красными сатиновыми с черными широкими каймами по краям флагами, на древках которых наверху блестящая красная звезда, могилы жертв революции, в середине гигантская огненная звезда лежит на этих могилах. Домой прошли пешком мимо Летнего сада по набережной. Очень красиво был иллюминован Троицкий мост. ⟨...⟩ А вечером 1 мая опять повезла маму на № 23 смотреть гулянье на Дворцовой площ⟨ади⟩ ⟨...⟩ кругом Александровской колонны показывали на эстраде цирковые номера акробаты ⟨...⟩ и мы опять, как и 30/IV тем же путем прошли домой и попали в 1 ч⟨ас ночи⟩ домой. После дождя погода теплая, воздух замечательный. На площади играла музыка по радио. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

[1] См. фото: «Лагерь челюскинцев» на проспекте 25-го Октября // Ленинградская правда. 1934. № 102. 30 апр. С. 4.

28

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 97 31/V ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

вот уже и год прошел как я в Орле. ⟨...⟩ Вообще из провинции надо убираться на Нижегородскую в дом 12.[1] Я сегодня хлеб достал, а хозяйка не могла: чернь врывается силой, в магазине открыто ходят от колхозниц к продавцу и раза по 3 покупают хлеб для них; мальчишки — шпана через разбитые стекла хлеб продают из магазина, когда я подавал деньги, один мужик с уголовной рожей втерся и, когда я ему заметил, он ответил: «а ты кто такой? Покажь документ...». Я ему ответил, что он «еще и говорить не научился, а если я документы покажу, то тебя арестуют...». ⟨...⟩

Перехожу от внешнего мирка в свой внутренний мир.

С большим наслаждением утро начинаю Шекспиром.[2] Пишу параллельно: налево англ⟨ийский⟩ текст, направо свой перевод. Работать придется долго. Если не примут — тебе подарю рукопись. Представь себе, Мусинька, этот старый перевод Дружинина («Кориолан») — простой пересказ кое-чего из текста английского. Очень плох. Но и новый перевод Гамлета Лозинского не блещет достоинствами, хотя его и расхвалили.

День мой сейчас распределяется так: 1) перевод Шекспира, 2) переписка рассказа — на конкурс, 3) почтамт, 4) Пешковский, 5) писание писем и чтение газет, 6) поэма.

Помнишь, как-то ты просила сказку написать? Вот наступил момент, когда развитие сюжета поэмы подвело меня к рассказыванию сказки тебе в лаг⟨ере⟩. Надо бы еще ту поэму, которую я тебе читал, переделать и тоже послать на конкурс, но пока нет времени. ⟨...⟩

В газетах много пишут об угрозе войны. Очень хорошую речь произнес Литвинов на Конференции.[3]

Привет мамаше и твоей маме. Целую тебя, милая Мусинька. Спокойной ночи! Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Ленинградский адрес Туфанова.

[2] 21 и 23 мая 1934 года Туфанов благодарил жену за присылку «двух книжек» Шекспира и сообщал: «Переводить наметил „Кориолана". Это трагедия гордой, надменной души в переходные эпохи, трагедия индивидуализма. Перевод Дружинина, посланный тобою, конечно, слаб, я сделал бы сильнее и лучше». 29 мая после нескольких неудачных попыток ему удалось взять в Центральной библиотеке г. Орла английский текст «Кориолана» и «Гамлета». Туфанов называет издание 1809 года, следовательно, речь идет о книге: William Shakspeare's Selected Plays, from the last edition of Johnson and Steevens. [Nine plays] With brief explanatory notes extracted from various commentators, etc. 6 vol., Seguin Freres, Avignon, 1809. Через месяц (письмо от 23 июня 1934) Туфанов повторял: «Я сейчас с большим наслаждением работаю над Шекспиром. Я не только перевожу (и переписываю текст! дикие условия!), а и завел записи по разделам: о других переводах, исторические заметки, историко-литературные заметки, задания, приемы, методы, текст Шекспира: метр, ударения в словах и т. д.».

[3] Начиная, по крайней мере, с 1933 года вычитанное из газет ожидание войны было одной из сквозных тем семейной переписки. В данном случае Туфанов, очевидно, ознакомился с публикацией речи Народного комиссара по иностранным делам М. М. Литвинова. См.: Все силы — на борьбу с поджигателями войны! Речь тов. Литвинова // Правда. 1934. № 147. 30 мая. С. 1, 5; Речь тов. М. М. Литвинова в Генеральной комиссии конференции по разоружению // Орловская правда. 1934. № 125. 1 июня. С. 4.

29

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 4 14/VI 1934 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Сегодня первый настоящий летний жаркий день. Пришел с посылкой в мокрой рубашке. ⟨...⟩ Посылку разобрал. Хозяйка самовар поставила; заварил чаю М⟨арии⟩ В⟨икторовны⟩ и покурил ее табачку. Передай ей благодарность. Посылку мамаша собирала основательно. Теперь опять со строгим хозрасчетом буду ее тянуть долго.

Спасибо твоей маме за булки. С большим удовольствием читаю «Литер⟨атурный⟩ Ленинград». Оказывается, Клюев так и считается кулацким поэтом,[1] и в Союз его, вероятно, не приняли. Интересно было почитать о работе Эйхенбаума.[2] Пока прочитал один номер. Ты меня надолго теперь обеспечила писчей и курит⟨ельной⟩ бумагой.

Мамашины сухари повесил на стенку, а банку консервов убрал в корзину. Масло переложил в фарфоровую сахарницу.

«Литер⟨атурную⟩ газ⟨ету⟩» за 4 июня я так и не получил, поэтому у меня нет полного списка принятых. Но в номере от 12 июня (№ 74) напечатан список по Ленинграду. Принято 142 челов⟨ека⟩ и 89 стажерами (на 1 — 1½ г⟨ода⟩). В числе принятых Хармс и Введенский.[3] Не знаю — с места высылки они подавали или уже вернулись?[4] ⟨...⟩

Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Туфанов имеет в виду статью: *Холодович А.* О реализме и натурализме в языке // Литературный Ленинград. 1934. № 23. 20 мая. С. 2.

[2] Речь идет о статье: *Цырлин Л.* Маршрут формализма // Литературный Ленинград. 1934. № 23. 20 мая. С. 2. Данная статья была посвящена книге Б. Эйхенбаума «Маршрут в бессмертие» (Л., 1933). См. также: *Эйхенбаум Б.* По поводу «Маршрута формализма» // Литературный Ленинград. 1934. № 25. 31 мая. С. 4; *Цырлин Л.* Конец маршрута // Литературный Ленинград. 1934. № 25. 31 мая. С. 4.

[3] См. публикацию: Прием в Союз писателей в Ленинграде // Литературная газета. 1934. № 74. 12 июня. С. 1.

[4] А. Введенский и Д. Хармс вернулись из курской ссылки в октябре 1932 года, когда А. В. Туфанов находился еще в лагере.

30

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 7 20/VI ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Вчера в Библиотеке взял Шекспира в русском переводе А. Л. Соколовского, том 4-й.[1] В этом томе даны: Кориолан, Юлий Цезарь, Антоний и Клеопатра, Троил и Крессида (трагедии из древнего мира). *Соколовский 30 лет* переводил Шекспира. И представь себе, Мусинька, перевод слаб: много слов-образов у него от себя, стихи слабы. Но он, конечно, лучше Дружинина. Все это мне надо для справок. Но Соколовский ценен *примечаниями*. Он — знаток истории и латинск⟨ого⟩ яз⟨ыка⟩, по-видимому. Но только гнусная провинция и тут мне ложку дегтя подсунула: в книге в разных местах вырвано 28 страниц. (Библиотекарша мне сказала, что это обычное явление.) Правда, мне нужны только 7—10, 85—92, 119—122 (конец и начало примечаний), всего 16 страниц (из 28 вырванных). Если ты имеешь возможность брать книги из Выб⟨оргского⟩ Дома культуры, не мешает почитать в этом переводе со всеми предисловиями и примечаниями. Это ведь история древнего Рима в гениальном преображении Шекспира.

Мой перевод, Мусинька, выходит точнее и лучше, чем у Соколовского. Приятно так сознавать, что переводим не хуже Соколовского, потратившего 30 лет своей жизни на это дело. (В английском языке он, по-видимому, был не силен.)

Привет мамаше и твоей маме. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Соколовский Александр Лукич (1837—1915) — переводчик. Речь идет о книге: Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского [В 8-ми т.]. СПб.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркс, 1895. Т. 4: Трагедии из древнего мира: Кориолан, Юлий Цезарь, Антоний и Клеопатра, Троил и Крессида. К переводу означенных пьес приложены историко-критические о них этюды и 408 объяснительных примечаний.

31

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 14 4 июля 1934

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Мне сейчас люди совершенно не нужны. С восходом солнца беру Шекспира и упиваюсь. Между прочим (я писал тебе), я выбрал трагедии из древнего мира, написанные Шекспиром в последний, так называемый «гамлетовский» период, когда огромное душевное волнение привело в движение все силы великого дарования — в огромный полет его художественного гения. Глубина отчаяния подняла со дна все лучшее, что было заложено в его душу. И сейчас я нахожу много родственного с Ш⟨експиро⟩м. Люди кажутся мизерными.

Дежурил сегодня в очереди за хлебом (но мне подвезло — только 3 часа), послушал, что в городе делается: на вокзале шпана разбойничает, у хлебных магазинов спекулирует. Одна дама за порядком следила, я указал ей на хулигана, влезшего впереди меня. Она тихо ответила: тут ничего не поделать. То есть шпана терроризировала местное население, и ничего с ней поделать не могут. А на Курских недавно вырезали целую семью. ⟨...⟩

В очередь и на прием[1] беру книгу. Я перевел уже около 3 печ⟨атных⟩ листов (по 40 тыс⟨яч знаков⟩) да сделал около 200 примечаний к тексту. И еще переписываю подлинник. Самое главное — вчерне приготовить. У нас с тобой это будет работа в запасе. ⟨...⟩

Надо надеяться на скорое освобождение и ждать, однако... «пока солнышко взойдет — роса очи выест»: не надо пропускать момента и не складывать рук. Без возобновления членства и лечиться трудно; могут в один прескверный момент отказать и направить в Окружную больницу. Я вообще, надеяться-надеюсь, но и «сам не плошаю».

Целую тебя, Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Туфанов посещал зубного врача.

32

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

8/VII⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогой Сашенька!

⟨...⟩ Это ⟨письмо⟩ посылаю заказным и посылаю с нем копию о снятии тебя с учета из Ленингр⟨адской⟩ Секции Научных Работников, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ боюсь послать подлинник и не надеюсь на благополучную доставку заказного.[1] За это время была еще перерегистрация, должно быть, так как они написали «переучета не проходил». Но у тебя должны быть пометки об этом на членской книжке, но ты ничего об этом там не говори. Может быть, для них это и не важно. Я была там вчера, и мне сказали, что нужно сделать отметку в членской книжке, но я сказала, что я ее тебе отослала. Напрасно, говорят, без этого там его не примут в Секцию. Но я упросила их написать эту справку, и они написали. Я привезу ее сама, а по почте боюсь, затеряется. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Т⟨уфанова⟩.

[1] В письме от 3—5 июня 1934 Туфанов просил жену: «Избери как-нибудь свободное время и съезди в Секцию и попроси справку о том, что *„для снятия с учета Ленингр⟨адской⟩ Секции Н. Р. с их стороны препятствий не встречается"*. Мое удостоверение от Лен⟨ин-

градской) Секции по 1 янв(аря) (19)32 г(ода) за № 3695. На всякий случай прилагаю заявление. (...) я был по *персональной* группе в Секции как фольклорист». Такая справка могла бы помочь Туфанову встать на учет в орловской Секции научных работников. Однако на полученной им справке от 7 июля 1934 года стояла дополнительная помета, лишающая его этой возможности: «Пересучета не проходил» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 34, 35; оригинал и копия). Об этом Туфанов писал жене 11 сентября 1934 года.

32

А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 24 23/VII 1934

Дорогая моя Мусинька,

сегодняшнее мое письмо будет носить подготовительный характер пред отъездом;[1] я прежде любил недели за две подготовляться.

Прежде всего, с хлебом как будто налаживается. Я иду с почты и против памятника на Ленинской улице, как инвалид, получаю становясь в очередь 10-м от двери. Хозяйка говорит, что и у нас, на Черкасской, стало легче. На рынке много овощей и ягод. Вчера купил 10 шт(ук) огурцов за 60 к(опеек). Спички и соль продают во всех магазинах. Купил 100 гр. табаку, кооператор сказал: — из остатков. Курительная бумага есть. Есть еще 4 кор(обки) папирос от Вашей посылки. Консервы еще не раскупоривал. Больших конвертов много. И есть 7 тетрадей.

В квартире у хозяйки много блох. Пробовал с ней говорить насчет борьбы, но ничего не вышло. «Месяц, — говорит, — такой — июль, блошной». Вот и разговаривай с ними! Старший мальчик ее в сарай убрался спать от блох. Есть и клопы, но немного. Вшей нет, хозяйка и этим довольна. Когда я объявлю ей 5/VIII, что ты приедешь, она, конечно, и пол вымоет, а так без случая, у нее этого порядка нет. Самая чистая комната у моего соседа; его жена как будто каждый день моет пол (спасаясь от блох, только не помогает). (...)

Развел 2-ую половину твоего чернильного порошка. Захвати порошок, тогда хватит опять надолго. А здесь — с песком. Перья и карандаши есть. (...) Погода у нас стоит все время хорошая; возможно и август будет такой же, и ты хорошо отдохнешь. (...)

В августе, когда будет произведен прием в учебн(ые) заведения — если уроков по рус(скому) яз(ыку) не дадут, буду просить уроки англ(ийского) языка.

Шекспира перевел уже 92 стр(аницы), остались 34. Очень много сделано примечаний. Произвел большую работу за 2½ месяца; при службе пришлось бы месяцев 8 работать. В дальнейшем думаю после твоего уже отъезда заняться текстом своим и исследованием, приведением в порядок примечаний, которых будет около 400. Жаль — нет меня в центре. За Лозинским и А. Радловой уже закрепилось звание переводчиков Шекспира,[2] а между тем обоим им конкурировать со мной было бы трудно.

Обо всем этом поговорим в августе. Скоро, вероятно, я получу и разрешение на возвращение в Ленинград. Привет мамаше и твоей маме.

Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. (...)

[1] М. В. Туфанова собиралась приехать к мужу в Орел, см. далее.

[2] К такому выводу А. В. Туфанов мог прийти, например, после прочтения статьи: *Танк Е.* Переводчику — полный голос // Литературный Ленинград. 1934. № 17. 14 апр. С. 4. В статье, в частности, говорилось: «Достаточно назвать такие имена, как А. А. Смирнов, М. Лозинский, А. Радлова (переводчик Шекспира) (...) чтобы дать представление о качественном составе секции (переводчиков ленинградского Оргкомитета ССП)».

33

М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

30 июля 1934 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька!

Еду! 6/VIII встречай! Из Ленинграда выезжаю 5/VIII в 2 часа дня, с почтовым. Вагон 7, место 1-е, без плацкарты, если не успею занять свое место, а оно очень хорошее у окна, то ведь драться не будешь.

В Москве буду 6/VIII в 5 ч⟨асов⟩ утра. Успею тотчас же переехать на Курский вокзал, теперь мне уже искать не надо ни вокзал, ни кассу. Успею за это время прокомпоссировать билет и сесть на поезд в 9 часов утра 6/VIII и в 4 часа дня буду уже в Орле в этот самый день. Ждать тебя, Сашенька, буду в вокзале, как и условились.

Сегодня соберу посылку и завтра пошлю. Билет мама взяла вчера утром в 8 час⟨ов⟩. Ушла в 5 час⟨ов⟩ утра и была уже 25-я, а к 8 часам было уже 300 человек. Билет стоит 37 руб⟨лей⟩ без плацкарты, она брала у Финлянд⟨ского⟩вокз⟨ала⟩, там не бывает с плацкартой. ⟨...⟩

От Пешковой вчера получила ответ неблагоприятный. Пишет так: Согласно полученной справке, на В/обращение сообщаем, в пересмотре дела и досрочном освоб⟨ождении⟩ В⟨ашего⟩ мужа Туф⟨анова⟩ А. В. снова отказано.[1] Винавер. От 29/VII-⟨19⟩34 г⟨ода⟩». Должно быть, получили твое письмо. Теперь подумаем вместе, что предпринять. Сейчас 8 час⟨ов⟩ утра, через 1/2 ч⟨аса⟩ иду на службу. Старушки кланяются, с⟨естра⟩ очень жалеет, а также и М⟨ихаил⟩ П⟨етрович⟩.

Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

Из Москвы вагон приблизит⟨ельно⟩ тот же, в конце поезда.[2]

[1] «снова отказано» Туфанов подчеркнул карандашом.

[2] М. В. Туфанова пробыла у мужа до конца августа 1934 года.

(*Продолжение следует*)

© *М. Д. Андрианова*

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ А. БИТОВА «УЛЕТАЮЩИЙ МОНАХОВ»

В литературе о Битове не раз отмечалось, что его тексты предъявляют к читателям высочайшие требования, предполагая в них знания из самых разных областей науки и культуры, начиная с философии, истории и религии и кончая событиями повседневной жизни.[1] Таким образом, проблема интертекстуальных связей представляет особую важность для изучения его творчества. Если о «Пушкинском доме» в этом плане написано немало, то роман-пунктир «Улетающий Монахов» изучен гораздо меньше. Отдельные рассказы и повести, входящие в его состав, неоднократно становились предметом рефлексии критиков, однако их в большей степени интересовал образ героя[2] и взаимоотношения автора и героя в романе. Между

[1] См., например: *Хирш М.* Иллюзия бесконечности // Октябрь. 2007. № 4. С. 166.

[2] О герое, проходящем через различные возрастные стадии формирования личности, см.: *Смирнова М. В.* Герой пути и путь героя в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Вестник

тем в «Улетающем Монахове» присутствуют реминисценции и аллюзии, демонстрирующие как генетическую, так и типологическую связь этого романа с целым рядом претекстов.

Сюжет первого рассказа («Дверь») реализует архетипическую ситуацию: неопытный юноша, «мальчик», влюблен во взрослую женщину. Он ждет ее перед дверью всю ночь, мучаясь, боясь пропустить. Она выходит утром, проведя ночь с другим. Когда герой упрекает ее в неверности, она убеждает его, что измены не было. Сначала он не верит ей, но по дороге домой начинает думать, что все было именно так, как она сказала: «Так, шагал мальчик, так. Так оно и было, как она говорит».[3]

Некоторые критики[4] предполагают, что мальчик действительно ошибался, а девушка говорила правду. Однако большинство исследователей считают, что девушка соврала мальчику и измена, конечно, была. Например, О. Х. Бакич пишет: «Несомненно, женщина обманывает его, однако он скорее поверит ей, чем решится встретиться лицом к лицу с реальностью».[5] Э. Чансес отмечает, что общий настрой итоговых размышлений мальчика «оставляет у читателя впечатление, будто герой пытается убедить себя в том, что его возлюбленная говорит правду».[6] Таким образом, в обоих случаях (была измена или нет) герой рассказа представляется исследователям весьма небезупречным: либо он находится во власти заблуждения и лжет самому себе, либо безосновательно подозревает возлюбленную, тем самым предавая ее. Нам же кажется актуальным не столько вопрос о том, была ли в действительности измена, сколько тот богатый культурный контекст, не учитываемый нашими предшественниками, в который вписана данная архетипическая ситуация.

Само название «Дверь» провоцирует определенные аллюзии. Ожидание жестокой возлюбленной всю ночь у закрытых дверей — известный мотив и греческой любовной эпиграммы, и элегий Овидия, Тибулла, Проперция, неоднократно использовался он и в позднейшей литературе. Так, например, Овидий в элегии I, 9 пишет:

> Всякий влюбленный — солдат, и есть у Амура свой лагерь.
> В этом мне Аттик поверь — каждый влюбленный — солдат. ⟨...⟩
> Оба и стражу несут, и спят на земле по-солдатски:
> Этот у милых дверей, тот у палатки вождя. ⟨...⟩
> Кто же стал бы терпеть, коль он не солдат, не любовник,
> Стужу почную и снег вместе с дождем проливным?[7]

Нелепая в чисто прагматическом плане, эта ситуация в плане собственно поэтическом расценивалась как высокое служение. Несчастный влюбленный во имя любви был готов претерпевать любые страдания, оставаясь верным. При этом сама верность или неверность возлюбленной часто не становилась предметом авторской рефлексии. Как видим, в свете культурной традиции многочасовое ожидание у двери может восприниматься именно как поведение, соответствующее возвышенной норме, как высокое служение любви. Заметим, что это представление не расходится и с христианским пониманием любви, еще апостол Павел писал: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не

Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология, востоковедение, журналистика. 2008. № 3 (Ч. 1). С. 18—26.

[3] *Битов А. Г.* Империя в четырех измерениях: В 4 т. Т. I. Петроградская сторона. М., 1996. С. 185. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[4] См., например: *Гейдеко В.* От описаний к осмыслению // Сибирские огни. 1965. № 3. С. 177.

[5] *Bakich O. H.* A New Type of Character in the Soviet Literature of the 1960s: The Early Works of Andrei Bitov // Canadian Slavonic Papers. 1981. June. Vol. 23. N 2. P. 127.

[6] *Чансес Э.* Андрей Битов: Экология вдохновения. СПб., 2006. С. 51.

[7] *Овидий.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. М., 1983. С. 38. См. также: Овидий. Элегия III, 11; *Асклепиад*, AP V, 189; *Каллимах*, AP V, 23.

гордится ⟨...⟩ Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» (1-е посл. Коринфянам 13:4,7).

Не случайно и то, что в первом рассказе ни у героя, ни у героини нет имени, мальчик «безопытен (как и безымянен) и потому чист».[8] Кроме того, отсутствие имен и конкретных деталей позволяет изобразить ситуацию рассказа как универсальную.

Таким образом, то, что мальчик преодолевает сомнения в честности своей возлюбленной, должно быть все-таки воспринято не как слабость, а как сила, сила любви и веры. В следующих рассказах, как мы убедимся, чем слабее, несовершеннее будет становиться герой, тем слабее окажется его способность любить и верить, тем больше его начнут засадать сомнения и рефлексия.

Во втором рассказе («Сад») герой обретает уже некий жизненный опыт, а вместе с ним и имя (Алексей, Алеша). Гораздо четче начинает прорисовываться его характер, рассказ наполняется именами и конкретными бытовыми деталями: описываются взаимоотношения героя с семьей, с возлюбленной (Асей), образ которой также конкретизируется.

Имя «Ася» отсылает нас к повести Тургенева, и хотя героиня битовского рассказа не очень похожа на тургеневскую Асю, зато очень явственно ее сходство с Зинаидой из «Первой любви», да и сама сюжетная коллизия близка к тургеневской. Герой, молодой человек, почти мальчик, влюблен в девушку старше себя, которая мучает его. Зинаида, как и Ася у Битова, говорит, что любит мальчика, но очевидно, что это не так, и у нее связь с другим мужчиной, старше ее. Битовская Ася и тургеневская Зинаида — девушки бедные и ведущие довольно беспорядочную жизнь, не характерную для того социального слоя, к которому принадлежат герои. Они вызывают неприязнь у матерей обоих героев, однако самих молодых людей эти девушки и их образ жизни привлекает, кажется чем-то настоящим, живым, в отличие от привычной, упорядоченной, умеренной и скучной домашней жизни.

В конце «Первой любви» герой узнает, что Зинаида умерла, и восклицает: «Умерла!»,[9] в предпоследней части романа «Улетающий Монахов» (в рассказе «Вкус») герой также узнает о смерти своей первой возлюбленной и думает: «Умерла...» (369). В обоих произведениях в параллель к смерти героини дается смерть некой старухи, в «Первой любви» это просто безымянная бедная старушка, жившая в одном доме с героем, во «Вкусе» — бабушка жены Монахова.

В то же время в «Саде» прослеживается сходство и с повестью «Ася». Есть нечто общее в обеих героинях, несмотря на различие в возрасте и опытности: они чрезвычайно своенравны, демонстрируют почти детскую живость, непоседливость — и непосредственность. Любовь героя и героини в обоих случаях длится недолго и заканчивается разрывом, в том числе и по вине героя, которому недостает решительности, цельности натуры, способности бороться за свое счастье. Однако дело тут не только в герое. Начиная со знаменитой статьи Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» общепринятой стала традиция причислять героя повести «Ася» к «лишним людям». В. М. Маркович убедительно доказывает, что Н. Н. во многом отличается от созданного Тургеневым типа «лишних людей», и основой сюжетообразующего конфликта в повести является не противостояние героя и среды, а более универсальное противостояние Космоса и Хаоса, соотнесенных с европейским началом, воплотившимся в «русском европейце» Н. Н., и, соответственно, — русским началом, воплотившимся в Асе.[10]

---

[8] *Роднянская И. Б.* Образ и роль // Роднянская И. Б. Движение литературы: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 540.

[9] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч. М., 1981. Т. 6. С. 363.

[10] См.: *Маркович В. М.* «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Маркович В. М. Избранные работы. СПб., 2008. С. 261—276.

В «Саде» Битова, как нам кажется, существенны оба конфликта. С одной стороны, герой близок к типу «лишнего человека», который «тщетно пытается найти для себя место в обществе: ему не даются ни наука, ни служба, ни хозяйство, ни семейные отношения. И все это оценивается как проявления психологической несовместимости с любыми реально существующими социальными условиями».[11] Для Монахова характерно и выделяемое Марковичем в тургеневских «лишних людях» гипертрофированное самолюбие, и разорванное сознание, в котором скептицизм борется с идеализмом, и заеденность рефлексией, вследствие чего естественные чувства и отношения с людьми оказываются невозможными. С другой стороны, битовская Ася, как и тургеневская Ася, и Зинаида из «Первой любви», становится воплощением живой жизни, соотносящейся со стихией Хаоса, а Алексей Монахов, как Н. Н. и Владимир, принадлежит упорядоченной стихии Космоса. Однако, в отличие от Тургенева, Битов соотносит стихию Хаоса с русской душой, представленной в ее народной, в чем-то низменной ипостаси (с ее нищетой, бездомностью, хитроумной борьбой за выживание, ловкой суетой в ломбардах и очередях — и в то же время способностью нерасчетливо и сильно любить). Стихию Космоса у Битова можно соотнести с героем, уже подверженным духовному омертвлению, когда естественные душевные порывы заменяются «утонченными актами самонаблюдения».[12]

Вследствие накопления жизненного опыта, мешающего воспринимать жизнь непосредственно, Алексей начинает в какие-то моменты смотреть на Асю со стороны, и она тут же отдаляется от него. Появляется спокойствие в отношении к ней, но синоним этому спокойствию — равнодушие и холод. «Он не хотел в себе этого зрения не по чувству. Может оно и умнее, но от него исчезает счастье — это уже знание какое-то — не хотелось этого знания. Все от него становилось чужим» (219).

Таким образом, равно актуальными в произведении Битова являются как ставшая уже традиционной для нашей классической литературы тема русского человека, рефлектирующего интеллигента на рандеву с женщиной, судьбой, жизнью, так и проблема извечного противостояния Хаоса и Космоса, что преображает любовную коллизию в онтологический конфликт человека и мира.

Первая, несбывшаяся любовь накладывает неизгладимый отпечаток на всю дальнейшую жизнь героев «Аси» и «Улетающего Монахова», но результат этого наложения оказывается разным. Если в «Асе», благодаря «перепереживанию» уже пережитого и воспроизводимого памятью в процессе рассказывания, неудачно прожитая жизнь героя приобретает эстетический смысл и становится ценностью,[13] то в «Улетающем Монахове», правда уже не в «Саде», а в «Лесе» (четвертом рассказе), воспоминания о первой любви оказываются для героя источником ужасных нравственных мучений, причем именно воспоминания о том, что переживалось им как счастье в тот момент, когда происходило: «...огромный темный мешок. Казалось, с миновавшим счастьем, а сунул туда наугад руку — такую дрянь вытащил, что больше и не сую, и вспоминать не буду. Так правильнее будет, сердечней... Ничего не помню. Лица ее не помню. Любви ее не помню» (309). Битов опровергает концепцию оправдания человека его способностью к чувствам и возможность сделать память инструментом оправдания. Монахов не смеет и не хочет оправдывать свою неудавшуюся жизнь любовью и судит себя с максимальной строгостью.

В основе сюжета «Сада» описание пяти дней из жизни Алексея (с 29 декабря по 2 января). Практически во всех эпизодах рассказа обман и мелкое предательство являются ключевыми мотивами: Алексей врет матери, пытается сжульничать

[11] Там же. С. 262.

[12] *Панков А. В.* Разъятая душа: Проза А. Битова. 70-е годы // Время и книги. М., 1987. С. 265.

[13] См. об этом: *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 274.

на экзамене, читает чужие письма и, наконец, крадет деньги у тетки и у соседа по квартире и отдает их Асе, чтобы отпраздновать вместе с ней Новый год. В свою очередь Ася, вероятно, тоже обманывает Алексея, но он предпочитает не замечать этого, не думать. Однако это не значит, что он верит ей. Если в первом рассказе герой искренне верил (пусть даже заставлял себя поверить) в ее честность, то теперь веры уже не осталось, его усилия не думать о возможном предательстве любимой оказываются усилиями не чувствовать *в себе* потерю способности любить и верить без всяких условий и оснований. Даже когда Ася не обманывает его (в тексте, как нам кажется, нет оснований для того, чтобы утверждать, что ссора с подругами была ненастоящей, разыгранной), герой уже не верит, подозревает ее, хотя и старается не думать об этом: «Неужели его разыграли, и они сейчас все вместе, и... он словно бы замер над пропастью, одна нога уже в пустоте. Стало страшно. Он проиграл» (221). Алексей сам разрушает то состояние гармонии и счастья, которое возникло в нем на мгновение в волшебном заснеженном саду, где они сидели с Асей.

Образ сада очень важен не только в этом рассказе (что подчеркивается его названием), но и в структуре романа в целом. Как и в «Бездельнике», заснеженный сад — символ детства, утраченного рая, и так же, как Виктору, героям «Сада» кажется, что они в нем маленькие-маленькие: «...они двое были необыкновенно малы, крохотны, растворены, их не было» (222). Образ сада появляется в таинственной книге без названия, которую читает Алексей в конце рассказа. В ней также описание прекрасного сада соседствует (по крайней мере, в восприятии Алексея) с рассуждениями о том, что человек такой крохотный и непонятно, откуда же в нем такая огромная любовь.

Внутренний, мистериальный сюжет «Сада» может быть соотнесен и с библейской образностью: он запечатлевает момент обретения героем опыта — вкушения от древа познания и изгнания из райского сада — из того зимнего русского рая, где герой еще умел любить и был счастлив. Это именно момент перехода из одного состояния в другое, точка в «середине контраста», что подчеркивается и самим временем действия рассказа — это завершение старого года и начало нового.

Третий рассказ описывает случайную встречу Монахова с Асей через десять лет после расставания. Сюжет во многом повторяет эпизоды «Двери» и «Сада», однако такого рода повторяющиеся ситуации — только бледные оттиски прошлого, потому что герой уже не способен испытывать сильные чувства: «Все то же, только мы уже не те» (254), — думает он. С этого времени жизнь героя становится похожа на замкнутый круг, его начинают преследовать бесконечные повторения, рифмы. Немаловажным представляется и само название рассказа — «Образ», это не только изображение, но и подобие.

Образ бывшей возлюбленной, Аси, распадается и исчезает в сознании героя, а возникает интерес к теперешней, изменившейся за десять лет, совершено иной женщине, не той, которую он любил. Несмотря на это, по большому счету, все повторяется, только его роль в «спектакле» слегка изменилась, особенно четко это видно в сцене, когда Ася набрасывается сзади на своего нового жениха, а Монахов смотрит на них из-за угла и вспоминает, что когда-то он был на месте этого молодого человека и кто-то так же, как он теперь, смотрел на них с Асей из-за угла. «Вот ведь... — самодовольно и грустно думал он. — Переменились роли... Нет, тогда была не роль!.. Тут есть над чем подумать...» (249), — размышляет герой, но привычно эту мысль не додумывает.

Ася таскает Монахова за собой по путаному маршруту и графику, заставляет подолгу ждать ее на лестнице, но он уже не страдает, как раньше, отмечая: «Попросту — я равнодушен» (254). Любовное свидание оказывается каким-то нелепым: героям, как и десять лет назад, негде найти приют. В конце концов они очутились в каком-то саду, но это уже не волшебный заснеженный сад, а обычный

парк, где по ночам бывают хулиганы. Метафорический Сад детства, утраченный рай, материализуясь, превращается в неуютный Детский сад, в котором Ася работает заведующей. Монахову снова приходится ждать, он сидит на маленьком стульчике в комнате игр и грызет яблоки, которые дала ему Ася. Эти яблоки снова отсылают нас к библейской истории о грехопадении Адама и Евы и изгнании их из райского сада. Яблоко и воспоминание об Адаме и Еве провоцируют героя на размышления о жизненном опыте: «Когда, в детстве, были реальны чувства — нереальны были люди: они были носители, объекты, они были — образы. Когда опыт придал людям реальность в наших глазах: вот они перед нами, объективные как есть, объемны, без суда, — нереальны наши чувства. Теперь чувство стало образом...» (259).

Однако, на наш взгляд, кроме первого, очевидного, библейского подтекста, здесь присутствует и иной: Ася даст герою *два* яблока, и эти «два небольших яблочка, в черных жестких точках» напоминают нам о волшебных яблоках, дающих вечную молодость и счастье — из древнегреческого мифа о золотых яблоках, принадлежавших нимфам Гесперидам, жившим на крайнем Западе (поход за яблоками Гесперид — одиннадцатый подвиг Геракла). Заметим, что в средние века у христианских авторов этот древнегреческий миф соединялся с христианским мифом о райском саде. Но подпорченность этих яблок соотносится с ощущением героя, что молодость, так же как и способность любить, уже не вернуть. Распад зашел слишком далеко.

Не случайно, ожидая Асю, Монахов вспоминает: «И мы в тиши полураспада / На стульях маленьких сидим». Это заключительные строки стихотворения Станислава Красовицкого «Астры». В нем тоже (трижды) встречается образ сада:

И зимний дом замерз, и летний сад,
И жизни продолжается распад.
⟨...⟩
И мы идем почти по крыше
В объятьях жестяного сада.
⟨...⟩
И в этот миг виденьем сада
Намного мир и вещ и зрим.
И мы в тиши полураспада
На стульях маленьких сидим.

Полураспад — самая точная характеристика состояния души героя рассказа «Образ». Монахов окончательно вживается в свою роль, научается делать именно то, чего от него ждут, быть как все. Например, когда с ним разговаривают о его будущем отцовстве: «Он теперь как бы принимал приглашение на некоторый короткий ритуал и воспроизводил на своем лице ту же мину, которую исполнял вопроситель — родич ли, знакомый: либо достойную, либо хихикающую, — и не чувствовал от напоминаний ни волнения, ни потрясения, ни внезапного осознания ⟨...⟩ никакого переживания» (239). Алексей ощущает точно то же, что его собеседники, т. е. ничего не ощущает. Это свидетельство омертвения души героя.

В «Лесе», четвертом рассказе, душевное омертвение усиливается, герой чувствует себя мертвым: «Вот тогда я и умер, когда не умер» (315), — понимает он, вспоминая о своем расставании с Асей. Если в «Образе» случайная встреча и воспоминания о первой любви еще могли хоть немного оживить героя, то здесь жизненный опыт отнимает у героя и образы чувств, навеянные памятью.

Анализируя образ леса, исследователи в основном сосредоточиваются на его экологической составляющей, которая бесспорно важна, но не является исчерпывающей. На наш взгляд, следует вспомнить и об образе леса в фольклоре. В. Я. Пропп отмечал, что лес окружает иное царство, дорога в иной мир ведет

сквозь лес.[14] Эти представления отражены не только в сказках, но и в древних мифах, например в античных, и оттуда приходят в литературу. Пропп приводит в пример «Метаморфозы» Овидия и «Энеиду» Вергилия. Лес может символизировать пространство тяжких испытаний для героя, который должен вступить в решающий поединок с судьбой. В «Божественной комедии» Данте герой, «земную жизнь пройдя до половины», также оказывается «в сумрачном лесу», где его подстерегают чудовища, в аллегорической форме воплощающие его грехи. Герою нужно пройти сквозь этот лес, чтобы попасть в загробный мир и обрести сакральные знания, опыт смерти и воскресения. В этом контексте в «Лесе» Битова случайная смерть солдата действительно оказывается не случайной, герой переживает эту чужую смерть как двойное замещение собственной[15] (солдат похож на Ленечку, Ленечка похож на Монахова в юности) и, как кажется, воскресает духовно: «Смерть, которую Монахов так в упор, так сразу, так хорошо забыл, смерть в образе солдата упала, как звезда за окном, отдав Монахову последнюю каплю жизни, которой ему недоставало» (334).

Однако нет оснований надеяться на окончательное духовное возрождение героя. Пятый рассказ («Вкус») начинается с того, что Монахов, видимо навещавший свою первую жену, стоит на перроне и мучается нелепой фальшивостью прощания с ней, потом садится в поезд и там вдруг видит девушку, потрясающе похожую на его бывшую жену, какой она была десять лет назад. Случайное сходство двух женщин оказывается толчком, помогающим герою окончательно осознать, что с некоторых пор все в его жизни повторяется: мысли, слова, поступки, даже случайные встречи или события.

Все эти повторения начинают представляться Монахову зловещей закономерностью, которую он называет «рифмой». «Время делало полный оборот, попадая в ту же точку со случайно налипшим на его обод Монаховым. ⟨...⟩ В понятии „рифмы" времени ⟨...⟩ заключалось и то, что это было единственным способом, каким умудрялся теперь Монахов отметить жизнь, как живущую, как существующую помимо. Он не имел больше воспоминаний. ⟨...⟩ У него нет воспоминаний. Одни напоминания» (348).

Страшный образ закольцованного времени, идущего по кругу, напоминает нам о кругах ада. Эта ассоциация будет подкреплена в конце рассказа образом кладбища как глиняного ада, над которым властвует бригадир могильщиков Лаврик, представляющийся герою «богом смерти»: «И над всем этим расплющенным, даже вогнутым пространством, как памятник, возвышался человек-люцифер-зверь-красавец-пахан-бог» (367). Отсутствие воспоминаний у героя в этом контексте также не случайно — согласно древнегреческим мифам, на том свете души умерших, испив воды из Леты, получают забвение.

Как и положено грешнику в аду, герой испытывает ужасные мучения, беспощадно оценивает и осуждает себя, хотя, в сущности, на протяжении всего рассказа он не делает ничего плохого, просто «живет напротив могилы» великого поэта, на даче, мечтая о том, чтобы все оставили его в покое. Но его не оставляют. Жизнь, время, судьба постоянно напоминают ему о себе этими «рифмами», давая понять, что они существуют независимо от него, а вот для него больше нет ничего нового, однако «это вовсе не значит, что оно уже было, а значит, что его уже никогда не будет для тебя» (338). Монахов осознает, что жизнь, собственно, прожита, а он прожил ее «то ли не так, то ли мимо, то ли не в том смысле» (340).

Подобного рода беспощадное подведение нравственных итогов прожитой жизни образует устойчивую традицию в русской классической литературе. Достаточно вспомнить, например, «Скучную историю» Чехова или «Смерть Ивана Ильича»

[14] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 58.

[15] См. об этом: *Бочаров С.* Ахиллес и черепаха. Автор и герой в литературном мире Андрея Битова // Новый мир. 2008. № 2. С. 176.

Л. Толстого. Герои, размышляя над итогами своей, в сущности, вполне обычной жизни, приходили к выводу, что прожили «не так», что все, что они считали жизнью — «не то»: «В это самое время Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить».[16] В том, что они не жили настоящей жизнью, герои склонны обвинять себя: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».[17]

В текстах Толстого и Чехова герои предстают перед последним, Страшным судом собственной совести. Не случайно этот суд и конечное прозрение сопровождают достаточно явственные евангельские аллюзии. В «Скучной истории» отсутствие какой бы то ни было «общей идеи», понимаемой как отсутствие «бога живого человека», — это, в сущности, отсутствие настоящей любви — к ближним, к науке, к жизни (согласно знаменитым словам апостола Павла, «Бог есть любовь»). При этом трагическое прозрение профессора может быть соотнесено и с не менее знаменитой цитатой из Апокалипсиса: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих» (Откр. 3:15—16).

В «Смерти Ивана Ильича» герою «казалось, что его с болью суют куда-то в узкий черный мешок и глубокий, и все дальше просовывают, и не могут просунуть... И он и боится, и хочет провалиться туда...».[18] «Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признанье того, что жизнь его была хорошая».[19] Здесь достаточно ясно прочитывается аллюзия на известное место из Евангелия от Матфея: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7: 13—14). Лишь пройдя «узким», «черным» путем физических и нравственных страданий, герой Толстого находит в себе силы отвергнуть неправедно прожитую жизнь и постигнуть эту истину. Такого рода отсылки напрямую не явлены в текстах классиков, однако читателю XIX века, знакомому с текстами Священного писания, они были очевидны.

В соответствии с этой традицией в романе Битова беспощадное самоосуждение героя, подводящего жизненные итоги, также проходит в контексте библейских и евангельских ассоциаций. Битов даже напрямую вводит библейский текст в свой роман. Прежде всего, роману в целом предпослан эпиграф из Книги псалмов: «Хочет ли человек жить и любит ли долголетие, чтобы видеть благо...» (Псалтырь 34:13). Четвертой главе романа, «Лесу», также предпослан эпиграф из Книги псалмов: «Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветет» (102:15). Очевидно, название сборника «Дни человека», в котором впервые был опубликован роман «Роль», является прямой цитатой из Книги псалмов. Завершающему роман стихотворению «Лестница» предпослан эпиграф из «Откровения»: «Ты много переносил и имеешь терпение, и для имени Моего трудился и не изнемогал. Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою» (Откр. 2:3—4). Таким образом, герой в самоосуждении ориентируется на высший, Страшный суд (приведенные ранее слова из Апокалипсиса, обращенные к «Ангелу Ефесской церкви», предваряют именно Страшный суд и конец света).

---

16 *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 26. С. 112.
17 *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1977. Т. 7. С. 307.
18 *Толстой Л. Н.* Пол. собр. соч.: В 90 т. Т. 26. С. 112.
19 Там же.

Примечательно, однако, что актуальными остаются и те отсылки, которые присутствовали в текстах Чехова и Толстого, но акценты несколько смещаются. Наряду с ощущением собственной внутренней несостоятельности и нравственного несовершенства героя все больше тяготит ощущение общего неблагополучия эпохи. И важно то, что автор наделяет его способностью к такому ощущению.

Пятая часть романа — «Вкус» с ее сложным ассоциативным рядом, с ее противоречивым, погрязшим в мучительных исканиях героем вызывает различные интерпретации. Бесконечная авторефлексия, внешне холодное самонаблюдение Монахова порой вводило в заблуждение критиков. А. Панков отмечает, что герой так увлекается этим занятием, что моральные страдания и сомнения как бы и сглаживаются, а остаются только утонченные акты самонаблюдения. И «если не прерывать эту цепочку, то она может свиться в некое кольцо, и оно будет монотонно вертеться вокруг оси, пока не иссякнет завод».[20] Между тем Монахов действительно страдает от своей бесчувственности, именно мучительное ощущение собственного духовного опустошения и страшноватой пустоты подступившей эпохи — единственное, на что еще способен герой.

И. Роднянская также считает, что роман-пунктир — это «цепь неразрешенных микродрам, составляющих в сумме проживание (убывание) жизни» и «опыт пережитого так и не приводит к моменту истины и оттого именно приближает битовского человека к летаргии».[21] Однако именно «Вкус», как нам представляется, демонстрирует небезнадежность нравственных поисков героя. Из всех чувств Монахову не изменяет лишь чувство вкуса,[22] причем как в прямом, так и в переносном смысле. Вкус — способность отличать подлинное от мнимого. Поэтому он и способен почувствовать прежде всего собственную ложь. Но он чувствует и фальшивость, неистинность окружающего мира:[23] ткань бытия протерлась, истончилась, уже и пейзаж за окном кажется истертым, высмотренным дотла. Возможно, это лишь впечатление героя, который видит окружающий мир через призму своего сознания, поэтому каждое событие или явление воспринимает с точки зрения того, какое оно имеет отношение к нему лично. Однако «если ощущение кратности, бывшести, повторности, владевшее им в отношении людей, мыслей и чувств, было его личным ощущением, им почувствованным, им же и обеспеченным (в смысле нажитым), то есть несшим в себе оттенок заслуженности и справедливости (возмездие за неправедно прожитую...), то в пейзаже этом, в его неудовлетворительности, он если и был виноват, то лишь отчасти, причем несущественной части. Кто-то употребил, выпил эту природу, так что Монахову она уже не досталась» (344).

Монахов задается вопросом: «Кто же это высмотрел дотла?» и сам себе отвечает: «Не иначе как живший здесь поэт». «Наждачность поэтического взгляда, содравшего пыльцу с невзрачных крылышек окрестностей, преследовала его воображение» (345). Эрозии подверглась не только внутренняя сущность героя. Сама поэзия уже не закрепляет в слове мир, а скорее, испепеляет, уничтожает его. В этом плане очень важным представляется эпизод, когда Монахов на могиле Пастернака вспоминает его стихотворение «Ветер» и не может вспомнить, а вокруг стоит полное безветрие: «„Забыл", — сказал он. Было особенно безветренно и тихо» (353). Это мертвая, повторяющая сама себя вселенная, где нет места обновлению, здесь за каждым случайным событием, даже пустяковым, неизбежно приходит его «рифма». Здесь не осталось места веселой случайности, свободе и самой жизни.

---

[20] *Панков А. В.* Указ. соч. С. 265—266.

[21] *Роднянская И. Б.* Указ. соч. С. 579.

[22] «...Вкус оставался последним еще доступным ему живым чувством» (365).

[23] И в этом ощущении тотальной лжи герой также может быть уподоблен толстовскому Ивану Ильичу.

Природа, эпоха, собственная жизнь кажутся герою безотрадными, но у него пока лишь эстетические претензии к этой реальности, к мертвому, как старая декорация, пейзажу, к пошлым людям («другу» и любовнице), навязывающимся ему.

Раньше Монахову казалось, что он мертвец среди живых. Но повествование строится таким образом, что в конце возникает иное ощущение: герой — единственный живой среди мертвецов, как коробочка с родной землей — единственная настоящая земля в ужасной глиняной могиле умершей старухи, которую хоронит Монахов. Конечно, духовное омертвление героя налицо, но теперь несколько иначе выглядят причины этого омертвления. Если в «Лесе» речь шла о том, что одно умершее дерево отдает остатки своих жизненных сил остальным деревьям, лесу в целом, то теперь становится не совсем ясно, кто более мертв — дерево или лес, Монахов или окружающие его люди. Например, Путилин, бывший одноклассник Монахова, тусклый пошляк, вызывающий у него (и у читателя) ужас и омерзение. Или Светочка, имя которой некоторые исследователи связывают с мотивом света,[24] хотя на вкус героя оно явно отдает чем-то мещанским и пошловатым, особенно в данном уменьшительном варианте. Все ее жизненные реакции тривиальны, даже то, что она делает кофе «с пеночкой», ощущается Монаховым ужасной пошлостью. Весь этот мир явственно отдает мертвечиной — вкус этой Светочки напоминает вкус электролита и вкус покойницы, бабки жены, которую Монахов целует в церкви.

Метафора из рассказа «Лес» перевертывается. Может показаться, что, фигурально выражаясь, мертвый лес высасывает соки из единственного живого дерева. Несовершенен весь мир, полностью, и герой также не может быть в нем совершенен, поскольку он связан с этим миром, как отдельное дерево с целым лесом, он не может не подвергаться его тлетворному влиянию. Только Монахов, в отличие от окружающих, остро ощущает несовершенство мира и собственное несовершенство и не может с этим примириться. Именно это становится причиной его глубочайшей и неразрешимой внутренней трагедии.

В отличие от множества своих самодовольных сограждан, Монахов сумел зафиксировать агонию того, что, видимо, было его душой. «Я кончился, а ты жива», — вспоминает герой строчку Пастернака, примеряя ее не только к некогда любимой женщине, но и к собственной душе, и безнадежно констатирует: «Умерла» (369). Однако, по словам Р. Габриадзе, «беспощадный этот финал, разоблачающий не только пустоту, но и трагедию эгоизма и индивидуализма, есть единственный возможный свет (катарсис) в безнадежном душевном тупике Монахова: человек, дошедший в своей ошибке до конца, сполна испытавший возмездие, способен к возрождению...».[25]

Толстовский герой через боль и ужас смерти мучительно протискивался к истине через «узкие врата» и, ощутив жалость и любовь к семье, к сыну, отказавшись от неправедно прожитой жизни, увидел, что «вместо смерти был свет».[26] В отличие от него, Монахов способен по отношению к окружающему миру только на ненависть, но он тем самым отрешается от пагубного равнодушия и омертвелости, становится «холоден или горяч», но не «тепл».

В стихотворном «шестом рассказе», «Лестнице», герой уже не Монахов. По словам С. П. Бочарова, «автор в последнем итоге сюжета снимает со сцены героя и ставит душу свою героем».[27] Этот своеобразный эпилог — последний путь души, картина загробных мытарств, когда приходится платить по счетам. Заметим, что

---

[24] См., например: *Чансес Э.* Указ. соч. С. 157.

[25] *Габриадзе Р.* О рассказе «Вкус» и о романе «Улетающий Монахов» // Литературная Грузия. 1983. № 1. С. 57–61.

[26] *Толстой Л. Н.* Пол. собр. соч.: В 90 т. Т. 26. С. 113.

[27] *Бочаров С.* Указ. соч. С. 176.

черты явленного в стихотворении загробного мира («Здесь не рай, зато нет ада, ада нет почти» (371)) схожи с описанием преддверия ада у Данте, где томятся люди, не совершавшие в жизни ни зла, ни добра.

Таким образом, выявленные в романе интертекстуальные связи существенно углубляют его проблематику. Сюжетная линия дополняется мощным подтекстом: мифологемы, образы-символы придают повествованию универсальный характер. Описание индивидуальной, четко локализованной в пространстве и времени судьбы обычного человека трансформируется в роман-мистерию, роман-трагедию.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© *Н. Д. Кочеткова*

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ РУССКОГО ДВОРЯНИНА XVIII ВЕКА*

Тема, к которой обратилась Е. Н. Марасинова, интересна и важна как для историков, так и для литературоведов, изучающих словесную культуру XVIII века. Хронологические рамки исследования широки: от Петровской эпохи до начала XIX столетия. Отдельные экскурсы затрагивают и явления допетровской Руси, и пушкинское время. Автор книги — историк, что во многом обусловливает отбор источников: в работе использованы тысячи законодательных документов, как опубликованных, так и рукописных (указы, манифесты, распоряжения, официальные и частные письма и т. д.). Большинство положений, связанных с характеристикой политики русского двора, подкрепляется постоянными ссылками на соответствующие материалы Полного собрания законов Российской империи. Еще одну группу источников составляют литературно-документальные тексты: переписка политических деятелей, полководцев, писателей (привлечено более трех тысяч писем), литературные произведения, мемуары, дневники и другие документы, раскрывающие частную жизнь человека той эпохи. Кроме того, автор опирается на большой круг исследований отечественных и зарубежных авторов по истории России и истории ее культуры. Отсутствие особо выделенной библиографии компенсируется подстрочными примечаниями, содержащими многочисленные ссылки на посвященные обсуждаемым проблемам работы.

Книге предпослано «Предисловие», имеющее выразительный подзаголовок: «Достоинство подданного и свобода индивидуальности». Автор пишет: «Применительно к России XVIII—XIX вв. эта тема не ушла в историческое прошлое, а до сих пор болезненно отдается в настоящем и потому трактуется либо с чувством гордости за некогда могучую империю, либо с оттенком критики самодержавного правления, повинного и в позоре крепостничества, и в преследовании независимой мысли от Новикова до декабристов и Пушкина» (с. 3). Книга состоит из пяти очерков: 1) «За изучение восемнадцатого века»; 2) «Текст и реальность»; 3) «Власть»; 4) «Власть и личность»; 5) «Личность». Почти все они содержат по два или три раздела.

Каждый очерк, имеющий в известной степени самостоятельное значение, органично входит в структуру книги, составляющей единое целое. Автор прослеживает, как на протяжении столетия власть хотела формировать общественное сознание и как постепенно стал развиваться другой процесс, связанный со стремлением наиболее образованной части дворянства к независимой деятельности. Е. Н. Марасинова справедливо возражает против изолированного изучения политики абсолютизма, с одной стороны, и дворянского менталитета, дворянской культуры, с другой. Анализируя значение того или иного закона, указа, постановления, исследовательница неизменно уделяет внимание восприятию документа в той общественной среде, к которой он был обращен. Реакция дворянства далеко не всегда соответствовала правительственным намерениям. Вместе с тем и политика власти по отношению к дворянству была обусловлена целым комплексом внешних и внутренних обстоятельств.

Первый очерк озаглавлен цитатой, представляющей собой название известной статьи Г. А. Гуковского,[1] в которой исследователь ратует за изучение русской культуры XVIII столетия и выдвигает целый ряд конкретных задач. За время, прошедшее после появления статьи, многие из предложенных задач решены усилиями нескольких поколений. Давно уже не нужно доказывать, как важно обращение к этой сложной, противоречивой и по-своему замечательной эпохе. Интерес к истории, литературе и искусству XVIII века продолжает расти не только в отечественной науке, но и в зарубежной. Тем большее значение приобретает появление новой книги, предлагающей последовательное рассмотрение главных этапов историко-культурного развития России конца XVII—начала XIX века. Г. А. Гуковский писал: «Разве историк литературы — не историк? ⟨...⟩ Раз-

---

* *Марасинова Е. Н.* Власть и личность: Очерки русской истории XVIII века. М.: Наука, 2008. 460 с.

[1] *Гуковский Г. А.* За изучение восемнадцатого века // Лит. наследство. 1933. Т. 9—10. С. 295—326.

ве может литературовед изучать материал художественного слова, не изучая тем самым — не попутно, а именно самым ходом своего исследования — исторического развития мысли, борьбы и жизни социальных групп, развития самого общества ⟨...⟩?»[2]

Постоянно опираясь на работы своих предшественников, иногда полемизируя с ними, Е. Н. Марасинова сосредоточивает свое внимание на взаимоотношениях власти и общества. Чаще всего речь идет о дворянстве и прежде всего о «дворянской элите», части общества, наиболее активной в политическом отношении и наиболее образованной. Правда, самое понятие «элита» достаточно условно и многозначно, тая в себе некое противоречие: близость ко двору и участие в решении государственных дел далеко не всегда предполагает наличие духовной элитарности. Несколько далее и автор книги говорит о «множественности элит»: элита может быть придворной, экономической, просвещенной (с. 99). Богатый материал, привлеченный Е. Н. Марасиновой, свидетельствует о том, что нередко одно и то же лицо могло представлять и один, и другой, и третий тип элиты. В то же время «власть» — это не только власть государя, но власть всей государственной системы, важнейшей составной частью которой и является привилегированное сословие.

В первом очерке выделяются законодательные документы, определявшие в течение столетия права и обязанности дворянства: указ о единонаследии (1714), Табель о рангах (1722), указ о порядке приема в службу шляхетских детей (1736), «Манифест о даровании вольности и свободы российскому дворянству» (1762), Жалованная грамота дворянству (1785). Период, когда формировались основы государственной доктрины самодержавия, рассмотрен особенно подробно. Если указ о единонаследии ограничил права дворян по-своему распоряжаться своей собственностью и привел их к необходимости вступать в государственную службу, то Табель о рангах регламентировала эту службу, давая возможности для продвижения и постепенного «одворянивания» разночинцев. Ссылаясь на обширную научную литературу, посвященную этим документам, и учитывая разные точки зрения, Е. Н. Марасинова справедливо полагает, что первостепенное внимание должно быть обращено на последствия петровских нововведений, которые во многом определили дальнейшее развитие идеи русской государственности. Исследовательница отмечает двойственный характер местничества: старая знать могла гордиться не только происхождением, но и заслугами. Поэтому некоторые традиции местничества оказались востребованы в более позднее время, когда достоинство древнего рода стало связываться с понятием чести вне сословной иерархии.

Второй очерк («Текст и реальность») представляется особенно интересным. Предметом внимательного анализа становятся тексты указов, свойственная им лексика, формы обращения государя к подданным, подпись документа, в которой отражается «саморепрезентация власти». Выявляется содержание таких понятий, как «общее благо», «всеобщая польза», «отечество», «государь», «общество», «гражданин», «холоп», «раб», «сын отечества» и т. д. Язык высочайших указов и манифестов во многом служил образцом для всевозможных уставов, инструкций, регламентов. Несомненную ценность представляют сопоставления русских текстов с их переводами на латинский, немецкий и французский языки в документах, хранящихся в зарубежных архивах, обследованных автором (архивы Геттингена, Парижа, Тюбингена, Штутгарта). Отмечая, что законы сходного содержания иногда повторяются, Е. Н. Марасинова не без основания считает это следствием «молчаливого саботажа» со стороны населения (с. 90). В то же время результативность доктрины, создававшейся в официальных документах, подтверждают эпистолярные источники. Едва ли, однако, можно согласиться с утверждением, что письма — «факт открытого поведения человека» (с. 93). В других очерках исследовательница показывает, как характер письма определялся его адресатом, приводит примеры, свидетельствующие о том, что письма писались с учетом цензуры (хорошо известна история с перлюстрацией масонских писем, о чем упоминается в последнем очерке).

В очерке «Власть» обстоятельно рассматривается процесс формирования имперской доктрины, начавшийся при Петре I. Предметом исследования становятся не самые реформы, достаточно полно освещенные в историографии, а их «официальная интерпретация» (с. 141). Анализируются указы государя, Морской устав, Воинский устав, тексты присяг и другие документы, способствовавшие подчинению сознания подданных идее служения государству. Как справедливо отмечает автор, эта идея получает отражение и в публицистике петровского времени, что подтверждается примерами из проповедей Феофана Прокоповича и Гавриила Бужинского, «Рассуждения» П. П. Шафирова, «Гистории Свейской войны» Петра I. Понятно, что далеко не все многочисленные работы филологов, посвященные Петровской эпохе, использованы в книге. Автор называет труды В. М. Живова, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, книгу А. М. Панченко «О русской истории и культуре» (СПб., 2000). Но, к сожалению, в эту книгу не вошла ценная статья ученого, имеющая немаловажное значение для обсуждаемой темы, — «О смене писательского типа в Петровскую эпоху».[3]

[2] Там же. С. 309.

[3] Впервые статья опубликована в кн.: XVIII век. Сб. 9. Проблемы литературного

Сопоставляя деловые и публицистические тексты, Е. Н. Марасинова приходит к выводу: понятие «государственный интерес» часто фактически подменялось понятием «государев интерес». Возвеличению и сакрализации монарха способствовали военные победы России в Северной войне, и потому празднование Ништадтского мира в 1721 году, сопровождавшееся преподнесением Петру I титула императора и Отца Отечества, расценивается как очень важный момент в русской истории XVIII века. В книге подробно описывается это торжество в сопоставлении с аналогичными римскими и византийскими церемониями. Перечисление новых титулов становится обязательным в документах, посланиях и прошениях, обращенных к государю.

История употребления в России политической терминологии прослеживается далее в послепетровское время, наиболее обстоятельно в период правления Екатерины II. К использованным материалам можно добавить и такой источник, как книжные посвящения, в которых титулатура государя тоже обязательно соблюдалась, но не так строго, как в деловых документах и прошениях. Так, например, хотя Екатерина II официально отказалась принять титул Матери Отечества, в некоторых посвящениях эта формула присутствует. Интересно также отметить, что при обязательной формуле «*ваше* императорское величество», к государю могли обращаться на «ты», что было совершенно невозможно, например, во Франции XVII—XVIII веков.

Анализируя основополагающие политические документы второй половины столетия (Манифест о вольности дворянской Петра III, Манифест о восшествии на престол Екатерины II, ее «Наказ» и Жалованная грамота дворянству 1785 года.), Е. Н. Марасинова показывает, как разнообразны были методы воздействия власти на общественное сознание. Политическая лексика становилась более богатой, понятие «государственный интерес» расширялось, при этом многие ценности провозглашались, но не реализовывались, поскольку «государственный интерес» нередко противоречил «умножению всеобщего благоденствия» (с. 173). Отмеченные черты, несомненно, имеют первостепенное значение для характеристики «имперской доктрины» в целом.

Вместе с тем следовало бы остановиться и на самом процессе подготовки ответственных политических документов: кто именно составлял тексты манифестов (известно, например, об участии Г. Н. Теплова в этой работе); как использовались европейские образцы, и т. п. В книге лишь упоминается Ш.-Л. Монтескье, на которого Екатерина II опиралась в своем «Наказе», но не приводятся отсылки к специальным работам, посвященным этому вопросу. Справедливо акцентировано внимание на том, что отношение Екатерины II так же, как и самого привилегированного сословия, к Манифесту о вольности дворянской было достаточно сложно и противоречиво. Несмотря на предоставленную свободу, дворяне были заинтересованы продолжать службу, так как это всячески поощрялось и материально и морально, что подтверждает комплексный анализ законодательных документов. С одной стороны, получить освобождение от службы было не так просто: для ухода в отставку по состоянию здоровья требовали не только лекарские аттестаты, но и свидетельство Губернского правления. С другой стороны, беднейшие из дворян стремились получить какое-то место, что иллюстрируется ярким примером: в 1771 году в Сенат поступило доношение из города Пронска о том, что 200 дворянских недорослей «усердно желали вступить в службу Ее Императорского Величества», но не имели для этого «ни платья, ни обуви» (с. 219). Указывая на внутрисословную дифференциацию дворянства, автор книги подчеркивает, что политика императрицы была направлена на подчинение сознания всех дворян верноподданническому долгу.

Вопрос об отношении к службе имеет существенное значение при изучении писательских биографий. В этой связи уместно напомнить о работе П. Н. Беркова, показавшего, что уход Д. И. Фонвизина в отставку в 1782 году был своего рода политическим актом. Исследователь связал этот поступок драматурга с высказыванием его героя Стародума о том, что дворянин имеет право выйти в отставку, «когда он внутренно удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не приносит».[4]

В четвертом очерке «Власть и личность», название которого повторяет заглавие, как бы суммируются итоги предыдущих очерков и намечаются темы, развернутые в пятом, последнем очерке. Усилия власти подчинить себе сознание подданных приводят к появлению «авторитета чина», укрепляется традиционный монархизм, присущий российскому дворянству. Для официальной идеологии необходимо было свести в единый символ понятия «государь» — «государство» — «отечество». Личная преданность государю провозглашается важнейшим качеством подданного.

Обращение к эпистолярным материалам и сопоставление их с текстами высочайших

развития России первой трети XVIII века. Л., 1974. С. 112—128; перепечатана в кн.: *Панченко А. М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 389—409.

[4] См.: *Берков П. Н.* Материалы для биографии Д. И. Фонвизина (К вопросу об уходе его в отставку) // Научный бюллетень Ленинградского гос. университета. 1946. № 6. С. 24—27.

рескриптов и указов обнаруживает, что многие стереотипные формулы повторяются. Особое внимание уделено языку прошений, реляций и писем на высочайшее имя, строгой регламентации в подписи: «холоп твой», с 1721 года — «Вашего величества нижайший раб», с 1786 года — «подданный». Автор добавляет, что и после соответствующего указа Екатерины II подпись «раб» все еще сохранялась в посланиях на высочайшее имя. В связи с присоединением к империи новых земель появляются такие понятия, как «новые подданные» или «усыновленные подданные». Затрагивая вопрос о политике Екатерины II по отношению к иноверцам, автор книги отмечает прагматичность государыни в решении религиозных вопросов: знатные «новые подданные» сохраняли свои привилегии, но другие попадали в разряд «низких подданных». Самой же угнетенной частью населения оставалось православное крестьянство исторического центра страны.

Анализируя содержание понятия «гражданин», Е. Н. Марасинова подчеркивает его многозначность. Политическое значение этого слова приобретает актуальность под влиянием европейской публицистики. Но, несмотря на его широкое употребление в «Наказе» и других официальных документах, оно фактически лишь заменяет понятие «образцовый подданный». Характерно, что в частной переписке это слово не встречается, но появляется в публицистике Фонвизина, Н. И. Панина, Радищева. Политический смысл этого понятия, актуализированный событиями Французской революции, приводит к запрещению слова «гражданин» при Павле I.

В заключительном пятом очерке («Личность») обсуждаются вопросы, представляющие особый интерес для историков литературы. Автор намечает две основные тенденции в поведении человека конца XVIII—начала XIX века: сохранение стереотипа, созданного официальной доктриной, и попытки его преодолеть. На многочисленных примерах из деловой и дружеской переписки этого времени демонстрируется процесс переоценки прежних ценностей и появления оппозиционных настроений. Придворной службе противопоставляется служба отечеству (письма А. И. Бибикова, Я. И. Булгакова, Н. И. и П. И. Паниных, П. А. Румянцева, А. В. Суворова и др.). Эпистолярные материалы свидетельствуют о стремлении образованной части дворянства к независимой деятельности, о растущем чувстве личной ответственности, желании общаться «без чинов». Внутренний мир участников переписки становится сложнее и богаче.

Говоря о формировании «альтернативных идеалов», Е. Н. Марасинова затрагивает такие сферы, как усадебная жизнь, противопоставленная жизни придворной и светской; творческая (прежде всего писательская) деятельность, меценатство. В небольшом разделе, посвященном масонскому движению, используются письма Н. И. Новикова и членов его кружка, свидетельствующие о переосмыслении нравственных ориентиров. Несомненный интерес представляет рассмотрение в эпистолярном языке того времени таких этических понятий, как «совесть», «честь», «благородство». Жизнь «частного человека» стала приобретать осознанную ценность, и, как верно отмечает автор книги, эти нравственные искания отчасти предварили размышления Л. Н. Толстого о «настоящей жизни людей со своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, со своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей» (с. 385).

К сожалению, последний очерк, сравнительно небольшой по объему, охватывает слишком много сложных проблем, требующих более детального анализа с учетом имеющейся обширной научно-исследовательской литературы. В частности, желательно было бы использовать труды литературоведов, посвященные русской эпистолярной культуре XVIII столетия (работы П. Е. Бухаркина, Р. М. Лазарчук, В. Н. Топорова и др.). Можно указать также на некоторые библиографические неточности в предыдущих очерках. Так, в книге неоднократно упоминается «Опыт российского словника», между тем как сочинение Фонвизина носит название «Опыт российского *сословника*»: речь идет о словаре синонимов (синоним назывался Фонвизиным «сослово»). При ссылке на работу В. А. Западова «Был ли Радищев автором „Беседы о том, что есть сын отечества?"» указано издание: «XVIII век. Сборник статей» (с. 298), но издание называется: «XVIII век. Сборник 18». На с. 95 в числе других справочников упоминается «Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1» (Л., 1988), но не учтен 2-й выпуск этого «Словаря», вышедший в 1999 году.[5]

В «Заключении», подводящем основные итоги исследования, речь идет о важнейших тенденциях, связанных с эволюцией дворянского сознания и приведших к формированию профессиональной бюрократии, с одной стороны, и интеллигенции, с другой. Эти процессы были достаточно сложными и противоречивыми, что постоянно подчеркивает автор монографии.

Книга написана живым языком, без увлечения наукообразными терминами. Указатель имен и предметный указатель помогают найти необходимые сведения. Цветные и черно-белые иллюстрации, удачно подобранные, украшают издание.

Автору удалось воссоздать интереснейшую картину русской жизни XVIII столетия, показать, как в среде мыслящего дворянства вызревали представления об известной независимости частного человека от государст-

[5] Последний, 3-й выпуск находится в печати.

венной политической доктрины. Картина окажется более полной, если учесть взаимодействие дворянства и с образованным духовенством, и с разночинной интеллигенцией. Однако названные проблемы требуют специальных дополнительных исследований. Стимулом для них может служить монография Е. Н. Марасиновой, к которой, несомненно, будут обращаться специалисты разных областей, в том числе историки русской литературы. Дальнейший обмен идеями и информацией между филологами и историками, безусловно, будет полезен для науки в целом.

© *Е. М. Таборисская*

ИТОГ АРХИВНЫХ РАЗЫСКАНИЙ*

Книга Р. М. Лазарчук «К. Н. Батюшков и Вологодский край: Из архивных разысканий» вышла в г. Череповце. На титульном листе стоит дата ее выхода в свет — 2007 год, но тираж был отпечатан в следующем, 2008 году. Книга готовилась к юбилею — 220-летию со дня рождения поэта, чья жизнь была тесно связана с Вологодской землей. Тираж по нынешним временам немалый — 500 экземпляров, для издания научного, подготовленного и выпущенного вне Москвы и Петербурга, — даже солидный.

Строгое элегантное оформление привлекает продуманностью пропорций, изящным шрифтом заголовка и имени автора. Имитирующий домотканый холст фон обложки хорошо гармонирует с фотографиями двух зданий. На передней стороне изображен дом священника П. Васильевского в Вологде (Советский пр., 20), в котором К. Н. Батюшков жил с 1833 по 1844 год. Оборотная сторона обложки воспроизводит фотографию здания удельной конторы. Здесь располагалась квартира, где поэт провел свое последнее десятилетие (1845—1855). Работа дизайнера книги — А. С. Камыгиной достойна искренней похвалы.

Название и фотографии акцентируют краеведческий аспект издания. Но в центре книги стоит судьба и личность К. Н. Батюшкова — одной из центральной фигур в русской поэзии 1800—1810 годов, а подзаголовок «Из архивных разысканий» говорит о введении в кругозор читателя новых сведений, достоверность которых подтверждена документами. Это выводит книгу Р. М. Лазарчук далеко за рамки краеведческих штудий.

Автор исследования — доктор филол. наук Римма Михайловна Лазарчук — справедливо определила свою работу как научное издание. Р. М. Лазарчук известна в кругу коллег как один из самых взыскательных и точных фактологов, работающих с архивными материалами XVIII—первой половины XIX века. Она многие годы по крупицам восстанавливала биографии и жизненные обстоятельства людей, интересных в большинстве своем только тем, что они были тесно связаны с Батюшковым, жизнь которого сложилась так трагично.

Душевная болезнь настигла Батюшкова на творческом взлете, а дальше были десятилетия, когда существование поэта можно было бы определить пушкинскими словами:

> И так он свой несчастный век
> Влачил, ни зверь, ни человек,
> Ни то, ни сё, ни житель света,
> Ни призрак мертвый...

Но в отличие от пушкинского безумца Батюшкова и в годы его сознательной, творческой жизни, и в годы болезни окружали близкие люди, прежде всего — семья. И Р. М. Лазарчук по крохам — факт за фактом, свидетельство за свидетельством — накапливала материалы, чтобы и специалисты, и рядовые читатели, неравнодушные к поэзии (и к поэзии Батюшкова в частности), могли составить объективное мнение о тех, кто был рядом с ним с детских лет и до кончины. Окружение Батюшкова, как показывает автор, тесно связано с Вологдой и Вологодским краем.

Книга включает ряд очерков, бóльшая часть которых посвящена конкретным людям, в первую очередь родным поэта: это отец, мать, сестры Батюшкова и их семьи, его племянник Г. А. Гревенс. Два этюда повествуют о вологодских врачах, лечивших поэта. Остальные — о местах, имеющих отношение к его жизни в Вологде и вологодском крае. Поскольку издание научное, в нем значительную роль играют вспомогательные разделы, т. е. аппарат книги. Прежде всего это указатели. В указателе, именуемом «Сокращения названий архивов, музеев, библиотек, научных учреждений» (с. 329), перечислены учреждения, в которых автор книги вела свои архивные разыскания. Здесь и государственные архивы РГАДА, РГАЛИ,

* *Лазарчук Р. М.* К. Н. Батюшков и Вологодский край: Из архивных разысканий. Череповец: Порт — Апрель, 2007. 334 с.

РГВИА, и Рукописный отдел Пушкинского Дома, и областные архивы Вологды, Твери, Ярославля, и архивы-хранилища музеев Устюга, и многие, многие другие.

Второе приложение — именной указатель, подготовленный коллегой Р. М. Лазарчук — З. В. Лукичевой. Он занимает 11 страниц и сделан чрезвычайно тщательно. Р. М. Лазарчук принимала самое деятельное участие в подготовке и выпуске книги, и ее требовательная заинтересованность благотворно сказалась на качестве издания.

Автор ясно понимает, что пишет не монографию, а серию очерков, но в совокупности они раскрывают единый замысел, поэтому здесь так уместны разделы *Введение* и *Заключение,* придающие книге если не целостность, то целенаправленность.

Композицию книги «К. Н. Батюшков и Вологодский край» хочется назвать кольцевой. Первый за Введением очерк называется «Где же прошло детство К. Н. Батюшкова? (О достоверности и доказательности биографических исследований)». Два завершающих очерка — «Усадьба Бердяевых-Батюшковых в сельце Хантанове Пошехонского уезда Ярославской губернии (опыт исторической реконструкции)» и «Из истории одного мифа (Вологодские адреса К. Н. Батюшкова)» корреспондируют с начальным, поскольку речь в них идет о местах, связанных с Батюшковым. Это важный в краеведческой и биографической литературе пространственный (локальный) аспект, и в то же время между первым и последним очерками возникает перекличка иного рода. В очерке, открывающем основную часть книги, поставлен вопрос о достоверности и доказательности исследований, призванных уяснить те или иные факты и обстоятельства жизни того или иного человека (в данном случае Батюшкова), в заключительном разделе Р. М. Лазарчук предлагает пример, когда кропотливо восстановленные факты снимают противоречие в легендированных (мифологических) эпизодах биографии поэта.

Одиннадцать остальных очерков носят персональный характер. Автор пишет о родителях поэта, каждому из них посвящая отдельный очерк. Портрет отца, создаваемый в книге, не просто совокупность фактов, относящихся к Николаю Львовичу Батюшкову, а попытка дать ответ, во-первых, на вопрос, поставленный в сочинениях самого К. Н. Батюшкова, в которых присутствует *концепция домашнего воспитания,* а во-вторых, — осветить отношения поэта с отцом. Р. М. Лазарчук справедливо считает, что эти отношения стали уже в 1980-е годы осознаваться как *проблема* биографии поэта, и ее очерк позволяет во многом уяснить и облик Батюшкова-старшего, и его роль в формировании личности Константина Николаевича. Ведь Николай Львович после смерти жены (будущему поэту тогда не было и восьми лет) стал единственным родителем осиротевших детей.

В поле зрения исследовательницы попадают сведения, касающиеся родословной Н. Л. Батюшкова, его родственных связей, столь важных в конце XVIII—начале XIX века. Р. М. Лазарчук шаг за шагом прослеживает продвижение по службе отца поэта, сложности, мешавшие его карьере, историю второго брака, влияние второй семьи отца на детей и особенно на взаимоотношения Константина Николаевича с младшими детьми отца.

Такая же тщательная и многосторонняя работа, проделанная автором книги, отражена и в главах, посвященных матери поэта, его сестрам, племяннику Григорию Абрамовичу Гревенсу. Скрупулезное изучение фактов позволяет Р. М. Лазарчук показать многообразные связи К. Н. Батюшкова с его родственниками и со стороны отца, и со стороны матери, уточнить имущественное положение поэта. «Незримое попечение и поддержку» своей рано умершей матери, пишет автор, Константин Николаевич «ощущал в течение всей своей жизни». Прежде всего, по его собственным словам, «благодаря матушке», он «имел кусок хлеба и независимое состояние», и далее Р. М. Лазарчук перечисляет имения, доставшиеся поэту после раздела имущества А. Г. Батюшковой: «сельцо Межки Вологодского уезда с деревнями Авдотьино, Михалка, Чернухино; сельцо Воздвиженское Вологодского уезда Угольской волости с деревнями Павликово, Строкино, Глуповское, Михайловское, Рыково, Ракач, Соболево, Гороховская, Макарьно, Ковшово, Васильевская, Низкие и Рылово, в которых числилось (по сведениям 1825 года) 325 душ мужского пола и 308 женского» (с. 105).

Почти половина главы о А. Г. Батюшковой посвящена ее родственникам и их судьбам, многие из которых любопытны и сами по себе, поскольку дают конкретное представление о провинциальной дворянской натуре, интересах и занятиях вологодских дворян последней трети XVIII—первых десятилетий XIX века, в том числе (и прежде всего) о занятиях литературой.

Например, Р. М. Лазарчук анализирует литературные штудии Платона Аполлоновича Соколова, приходившегося поэту двоюродным дядей по материнской линии (с. 109). Она говорит не только об учебном пособии по фортификации, которые написал, но скорее перевел сержант лейб-гвардии Семеновского полка Платон Соколов в самом начале 1780-х годов (пособие вышло в Петербурге в 1781 году), но и о его переводе рассказа П.-Ж-Б Нугаре «Страсть молодого человека, или Разные дурачества» (опубликован в том же 1781 году и повторно напечатан в 1782-м). Касаясь этого перевода, исследовательница пишет о роли стихотворных вставок, которые отражали позицию переводчика.

Так в книге начинает жить время не только в его обращенности к поэту, но и в бо-

лее широком историко-культурном плане. Автор вовсе не стремится к апологии русской дворянской культуры батюшковской эпохи, но справедливо утверждает, что эта культура *была* и о ней надо знать, ее нужно помнить.

Пафос узнавания и восстановления культурно-исторических связей поддержан в книге Р. М. Лазарчук воссозданием атмосферы любви и почитания семейных уз, свойственной ее героям. Р. М. Лазарчук умеет обходиться без напыщенных интонаций и громких фраз. Она приводит пословицу: «Родство люби счесть и воздай ему честь» — и продолжает: «...эту заповедь в то время помнили» (с. 105), а на с. 115 пишет: «Высокоразвитое чувство родовой памяти не единственная фамильная черта Соколовых. Двоюродные дядюшки и тетушки К. Батюшкова и его сестер были бесконечно добры к своим племянникам». И на протяжении книги «мысль семейная» развертывается в череду примеров заботы, готовности прийти на помощь, почти жертвенной любви к родным, верности родственному долгу. Этот аспект книги Р. М. Лазарчук заставляет вспомнить об исконной гуманности русской литературы и шире — о гуманности вообще.

Повествование о семье, столь расходящееся с грибоедовской сатирической формулой «ну, как не порадеть родному человечку», вовсе не ведет автора к сентиментальному умилению перед нравственными устоями двухвековой давности. В главе, посвященной Александре Николаевне Батюшковой, сестре поэта, как, впрочем, и в других, где речь идет о его сестрах, их семьях и судьбах, эта установка подтверждается конкретикой документальных свидетельств, позволяющих и запечатлеть отношения между братом и сестрами Батюшковыми, и увидеть не только общие, но и индивидуальные черты в людях одного поколения, одной семьи. Глава об Александре Николаевне Батюшковой — примечательный опыт реконструкции судьбы и, я бы сказала, личности женщины, достаточно рядовой по склонностям, способностям, занятиям и вместе с тем исключительной по силе привязанности к брату, жертвенной самоотдаче ему, его интересам. Материалом для реконструкции стали письма поэта к сестре 1806—1819 годов. Такой подход позволил включить в книгу сдвоенный психологический портрет адресата и адресанта. Батюшков пишет сестре о себе, своих успехах (история написания «маленькой драмы для праздника в Павловском», с. 124), среди «домашних тем» находится место для признания в страстном увлечении немецким языком и немецкой литературой (в Германии поэт оказался во время антинаполеоновского «похода») и горячей просьбе беречь его книги. Сестре рисует К. Батюшков достоинства предполагаемой (воображаемой) невесты, ей дает советы и наставления по содержанию дома, перед ней кается, что до отставки не может покинуть Москвы, чтобы разделить труды и хлопоты Александры Николаевны по имению, для нее выдвигает программу воспитания младшей сестры Юлии (дочери отца от второго брака).

Р. М. Лазарчук выступает здесь как тонкий психолог, она обращается не только к непосредственным фактам, отраженным в том или ином письме, но и к интонациям поэта, передающим его настроения, и к моментам его биографии, эти настроения мотивирующим.

Такого рода реконструкции присутствуют и в других очерках-главах книги, придавая ей внутреннюю цельность и свидетельствуя о высоком профессионализме автора.

В книге «Батюшков и Вологодский край» привлекает стремление исследовательницы всесторонне осветить связи Батюшкова с Вологдой и Вологодчиной. Чрезвычайно интересен очерк об усадьбе Бердяевых-Батюшковых в сельце Хантаново Пошехонского уезда Ярославской губернии. В подзаголовке отмечено — «опыт исторической реконструкции». Этот раздел сочетает в себе непоказной лиризм (см. эпиграф из Паустовского и первые строки авторского текста), настойчивое желание фактолога-архивиста воссоздать хотя бы в воображении усадьбу, в которой были написаны «Видение на берегах Леты», «Мои Пенаты», «Беседка муз», «Умирающий Тасс», где были подготовлены к печати «Опыты в стихах и прозе». Очерк о Хантанове начинается жестким утверждением: «От Хантанова... не осталось ничего: ни господского дома, ни хозяйственных построек или каких-то следов их былого существования — развалин, фундамента, ни вековых деревьев. Навсегда утрачен исторический ландшафт. Он пострадал дважды: в 1941—1947 годах, когда часть хантановских земель была затоплена водами Рыбинского водохранилища, и в 1974-м, когда распахали огромный холм, на котором некогда стоял дом, окруженный садом. От барской усадьбы в Хантанове остался лишь пруд» (с. 271—273).

А затем на многих страницах шаг за шагом восстанавливается облик Хантанова. Р. М. Лазарчук предельно аккуратна в своей работе, всякий раз указывая на степень достоверности источников, на которые можно опереться. Она говорит об изученных ею документах, например об «Охранительной описи движимого имения...», оставшегося после смерти Варвары Николаевны Соколовой (этой описи посвящена специальная статья Р. М. Лазарчук), о публикациях материалов и об исследованиях В. А. Кошелева и В. Д. Чусовой. Она ссылается на свидетельства жителей Хантанова, помнящих усадебный сад перед Отечественной войной, т. е. в конце 1930-х годов, подчеркивая их большую ценность по сравнению с воспоминаниями хантановских крестьян более позднего времени, «в достоверности которых у нас уже была возможность усомниться» (с. 273).

Основным источником хантановской реконструкции для автора стали письма поэта, но в очерк входит и история владения Хантановым, поскольку Р. М. Лазарчук справедливо полагает, что именно эта история становится сюжетным и композиционным центром данного раздела книги.

И здесь автор верна себе, обращаясь к вопросу о возникновении и возрасте усадьбы. Ответ на этот вопрос она ищет в родословной матери поэта А. Г. Батюшковой, урожденной Бердяевой, гипотетически воспроизводя порядок наследования Хантанова со второй половины XVII века до конца 1770-х годов. Р. М. Лазарчук делает читателя своеобразным соратником и единомышленником в своих поисках и умозаключениях. Проследив последовательность смены владельцев пошехонского имения вплоть до 1774 года, когда в пошехонских имениях жил дед поэта по матери, она констатирует: «Цепочка фактов, добытых нами на этом этапе исследования, замкнулась. Но насколько убедительны наши построения? Почему „пошехонское имение" Г. Бердяева должно непременно означать Хантаново?» (с. 277), и расследование продолжается уже в новом направлении. Это принцип работы автора, сознательно выбранный и настойчиво продуманный в ее статьях и книгах. Не случайно в главе о Хантанове приводится мысль Д. С. Лихачева: «Гипотезы в литературоведении становятся фактами постепенно, через дополнительные наблюдения, через открытие какого-либо доказывающего документа» (с. 278).

И эти документы, за которыми стоят годы архивной работы, Р. М. Лазарчук последовательно делает достоянием читателя. Достаточно посмотреть сноски на с. 279, где речь идет о вариантах названия сельца, ставшего имением девиц Александры и Варвары Батюшковых, чтобы убедиться, что все варианты топонима проведены по всем документальным источникам начала XIX века, среди которых «Алфавит селениям и дачам Пошехонского уезду...», «Экономическое примечание Пошехонского уезда», «Список населенных мест Ярославской губернии». И такая тщательность проверок и перепроверок документальных свидетельств — характерная черта всей книги Р. М. Лазарчук. Например, обращаясь к истории создания «образцового парка» в Хантанове, автор книги утверждает, что участие в закладке и планировке парка «пленных французов», и в том числе «пленного французского офицера по фамилии Мюджер» — паркостроителя и профессионального садовода, документами не подтверждается (с. 288).

Столь же вдумчиво и аккуратно работает Р. М. Лазарчук со словом, несущим отчетливую временную семантику. На с. 288—289 она пишет: «Нет в эпистолярии поэта и его сестер слова *парк*, оно не встречается в документах того времени и не зафиксировано словарями конца XVIII века. Английскому *парк* в России предпочитают русское *сад*. Хантаново не было исключением. И здесь говорили *сад*».

Объем новых данных для биографии поэта — основное достоинство рецензируемого труда. Особо надо отметить две главки, посвященные докторам, которые лечили Батюшкова в Вологде. Эти сведения, казалось бы, более интересны историкам медицины, чем литературоведам, но биография Батюшкова — случай особый, и медики в его жизни играли немалую роль, хотя не в их силах было вернуть поэту здравый разум и душевное равновесие.

Подкупает постоянное, очень личное, хочется сказать, любовное отношение автора ко всему, с чем связана ее работа. В книге несомненны искреннее внимание к судьбам множества людей, окружавших Батюшкова, особая теплота в обрисовке проявления родственных связей и чувств. Вместе с тем жесткий самоконтроль во всем, что касается достоверности излагаемых фактов и гипотез, придает исследованию Р. М. Лазарчук какую-то самоочевидную оригинальность, «лица необщее выражение». Герои книги становятся почти личными знакомыми читателя, которому хочется входить в подробности и искать объяснения многочисленным лакунам, возникающим то там, то сям и так отмеченным автором: «...тут нет документов, тут — область гипотез и догадок».

Особо надо сказать об иллюстративном материале, широко и многообразно представленном в книге Р. М. Лазарчук. Прежде всего это иллюстрации на вклейке между с. 160 и 161: два портрета К. Н. Батюшкова — широко известный рисунок О. Кипренского (1815) и портрет поэта, выполненный неизвестным художником в 1853 году; следующий разворот занимают портреты деда и отца поэта Л. А. и Н. Л. Батюшковых и его сестер — Е. Н. Шипиловой и В. Н. Соколовой — акварели А. И. Ягодникова, сделанные на рубеже 1840—1850-х годов. На вкладке также представлена фотография мемориальной доски на доме П. В. Васильевского, открытая в 2005 году, и рядом фото прапрапраправнучки Г. А. Гревенса (племянника поэта) В. Б. Ильинской. Обе фотографии сделаны 19 июля 2005 года, когда состоялось торжественное открытие мемориальной доски. Копии документов и фотографии мест, связанных с поэтом и его родными, хорошо соотносятся с текстовым набором и сделаны настолько четко, что их без напряжения можно читать, как говорится, с листа. Фотокопии с документов, среди которых есть и автографы самого Батюшкова, заказывала и отбирала автор книги, а над их компоновкой и верстской работала дизайнер А. С. Камыгина. Иллюстративный материал расширяет и конкретизирует впечатление, полученное от чтения, и свидетельствует о высокой культуре коллектива, работавшего над изданием книги «К. Н. Батюшков и Вологодский край. Из архивных разысканий».

Остается только поблагодарить всех, кто причастен к появлению этого внешне скромного, но очень содержательного издания и пожелать Р. М. Лазарчук успехов в ее архивных поисках. Читатель ждет ее новых, таких нужных и интересных книг.

© *Л. Л. Ермакова*

ДИОНИСИЙСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА*

Монография голландского исследователя Филипа Вестбрука написана на русском языке и издана в Германии; она посвящена философско-филологической концепции дионисизма и происхождения греческой трагедии, разработанной одним из идеологов русского символизма Вячеславом Ивановым. Несмотря на то что заявленная тема не обойдена вниманием исследователей — достаточно вспомнить статью Н. В. Брагинской «Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова» (1988), работы Л. Силард о катарсисе и орфизме в трактовке Вяч. Иванова (1988, 1999), Н. Балашова об апокатарсисе (1993), Л. Буевой о дионисизме (1999), Ф. Мальковати о рождении греческой трагедии (1986) и др. — книга Вестбрука стала первым трудом, посвященным систематическому рассмотрению данного круга проблем.

Определяя во введении свои задачи, Вестбрук намечает пути и методы их решения, перечисляет основные немногочисленные работы по затронутой теме и описывает структуру своей монографии. Главную цель ученый видит в том, чтобы «установить сущность, происхождение и развитие филологических и философских идей Иванова о Дионисе и трагедии, а также рассмотреть отношение между обеими областями» (с. 3). В центре внимания Вестбрука два труда Вяч. Иванова о дионисийстве и трагедии: «Эллинская религия страдающего бога» (1904—1905) и «Дионис и прадионисийство» (1923).

Проблема, с которой сталкивается исследователь, обращающийся к филологическим работам и культурфилософским эссе Вяч. Иванова, заключается в тесном переплетении в них филологии как науки с философскими построениями, носящими во многом умозрительный характер. Это можно объяснить двойственностью самой фигуры Вяч. Иванова, филолога-классика по образованию, с одной стороны, и мыслителя, впитавшего идеи Ф. Ницше и русских философов, — с другой. Подобное понимание автором творчества Вяч. Иванова отразилось структурно в монографии, разделенной на две части; в каждой из них четыре главы: первая часть посвящена филологическому аспекту работ Вяч. Иванова, вторая — философскому.

Вестбрук начинает свое исследование характеристикой Вяч. Иванова как филолога, включает некоторые биографические сведения, историю создания и содержание двух рассматриваемых трудов о дионисийстве. Наиболее интересным представляется раздел о методологии Вяч. Иванова в сопоставлении ее с методологией предшественников, в том числе с немецкой школой, традициям которой в основном следовал Вяч. Иванов. При этом Вестбрук применяет классификацию типов изучения религии, принадлежащую П. Мак Гинти, и приходит к заключению, что Вяч. Иванову присущ «реартикуляционный» подход, сосредоточивающийся на изучении содержания религии, и преимущественно дедуктивный метод. Исследователь остроумно замечает, что причину этого, как и недостатка филологической акрибии у Вяч. Иванова, «скорее всего, нужно искать в его особенно почтительном отношении к страдающему богу» (с. 29).

Вторая глава посвящена взглядам Вяч. Иванова на возникновение и распространение религии Диониса. Автор рассматривает их в контексте изучения проблемы дионисийской религии такими филологами, как Э. Роде, Дж. Гаррисон, В. Гатри и др. Исследователь делает оговорку, что затрагивает только основные положения теории Вяч. Иванова, не учитывая многих деталей. Ф. Вестбрук приходит к выводу, что в целом ее можно свести к ряду синтезов, которым он дает условные названия. Во-первых, это географический синтез, т. е. слияние материкового и островного культов. Во-вторых, это мифологический синтез — слияние земли и неба в фиванском мифологическом цикле. Автор предлагает обратить внимание на то, что «в подтексте размышлений Иванова уже на этом уровне постепенно идет создание христианской типологии Диониса и его мифологического статуса», а «слияние материкового и островного культов создает некое подобие христианского триединства Сына, Отца и Богородицы и, в то же время, соединения неба и земли» (с. 57). Эта, безусловно, интересная мысль, кажется, нуждается в не-

* *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. 314 с.

котором уточнении. Религиозный синтез включает взаимодействие культов Аполлона и Диониса в Дельфах. Вяч. Иванов утверждает, что Аполлон получил от Диониса способность к предсказаниям и очищению. Еще два синтеза — политический и мистический — связаны с орфизмом, которому Вяч. Иванов приписывает важную роль в становлении религии Диониса в Греции. Вестбрук указывает на слабые места позиции Вяч. Иванова. Так, дискуссионными вопросами являются датировка орфических сказаний, в том числе мифа о Дионисе-Загрее, роль орфической общины в VI в. до н. э. и учреждение Писистратом «орфической церкви». В своей бакинской диссертации Вяч. Иванов все время повторяет мысль о том, что «в учении Диониса орфики примыкают к уже сложившимся верованиям»[1] — не столько проясняя существо дела, сколько затемняя его.

В следующих двух главах Ф. Вестбрук рассматривает точку зрения Вяч. Иванова на проблему возникновения трагедии и роли катарсиса, сравнивая ее со взглядами других ученых, в том числе с Ницше. Здесь вновь выявляются преимущества и недостатки синтетического подхода Вяч. Иванова, который слил воедино и теорию Аристотеля, и идеи ритуалистской (ритуальной) школы, из представителей которой сильное влияние на него оказал Дж. Фрэзер, и теорию происхождения трагедии из буколической драмы, и «синкретическое действо» А. Н. Веселовского. Особенно большое значение в возникновении трагедии Вяч. Иванов придает прадионисийской религии и мистериальным обрядам, часто без убедительной аргументации. Вестбрук обращает внимание на то, что у Вяч. Иванова «к концу рассмотрения вопроса о происхождении трагедии в „Дионисе и прадионисийстве" вдохновение постепенно одерживает верх над научной трезвостью» (с. 120). Действительно, иногда эта работа становится более созвучна «Эллинской религиии страдающего бога», тон которой, по определению самого Вяч. Иванова, «до смешного молод».[2]

Интерпретация катарсиса у Вяч. Иванова также своеобразна, даже, по мнению Вестбрука, «уникальна» (с. 137): он принимает некоторые элементы «патологической» теории Я. Бернайса, отождествляя корибантскую практику с трагическим катарсисом, но катарсис для Вяч. Иванова — это, прежде всего, религиозное явление, связанное с религиозными корнями трагедии. К этому вопросу Вяч. Иванов подходит скорее как философ, а не как филолог.

Замечательно сравнение Вяч. Иванова с З. Фрейдом в конце первой части монографии: «Иванов видит реализацию своей идеи страдающего бога во многих явлениях греческой религиозной культуры точно так же, как Фрейд повсюду обнаруживает Эдипов комплекс. Этим объясняется и идейная сила его теории, и ее методологическая слабость» (с. 140).

Сопоставлению взглядов Вяч. Иванова с идеями греческих, немецких и русских мыслителей, оказавших влияние на его концепцию дионисийства, Вестбрук посвятил вторую часть книги.

Анализируя интерпретацию Вяч. Ивановым таких ключевых в его философии дионисийства понятий, как пафос, экстаз и катарсис, исследователь замечает, что границы между ними достаточно размыты. Мистико-религиозная интерпретация Вяч. Ивановым катарсиса как цели пафоса и экстаза рассматривается на основе его статьи «Ты еси», без привлечения которой невозможно понимание стержневых философских идей, лежащих в основе его филологических трудов.

Отдельная глава посвящена роли влияния на Вяч. Иванова древнегреческой философии, в частности, Платона и неоплатоников. Это влияние было, с одной стороны, непосредственным, а с другой — опосредованным через русскую философию, прежде всего, философию Вл. С. Соловьева. Вестбрук показывает, что Вяч. Иванов, в отличие от Ницше, положительно оценивал роль Платона в греческой культуре. Исследователь полагает, что «терминологический аппарат Иванов создает на основе античных текстов» (с. 187), и демонстрирует, как это происходит на примере понятий «правого безумия» и «чистой жизни», заимствованных у Платона, а также «монады» и «диады», восходящих к пифагорейцам и неоплатоникам. Вяч. Иванов не просто заимствует их, но наполняет несколько иным содержанием, чем в источниках, органично встраивая эти своего рода termini technici в концепцию дионисизма.

Особое внимание уделяется сравнению взглядов Вяч. Иванова со взглядами А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и Ф. Шеллинга. Вестбрук высказывает мнение, что Вяч. Иванов специально не занимался философией Шопенгауэра, и влияние последнего на него прослеживается лишь на основе заимствования нескольких идей, которые еще ранее проникли в русскую философию. Среди них — идея о пессимизме, principium individuationis, формула «Tat twam asi» и др. Влияние на Вяч. Иванова Шеллинга предположительно и, вероятно, опосредовано, что нельзя сказать о Ницше. На многие вопросы, поднятые Ницше в его «Рождении трагедии», Вяч. Иванов дает свои ответы, вытекающие из религиозного восприятия дионисизма, таким образом вступая в полемику с немецким философом. Вестбрук разбирает эту дискуссию на примере интерпретации обоими учеными титанизма, или богоборчества, взаимосвязи между религией Диониса и христианством,

[1] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. С. 165.

[2] Там же. С. VI.

возможности возрождения дионисийской трагедии.

В заключительной главе Вестбрук обращается к русской религиозной философии, главным образом, к славянофилам, Вл. С. Соловьеву и Ф. М. Достоевскому. Ф. Вестбрук отмечает, что в работах Вяч. Иванова важное место занимает понятие «соборность», но в более широком смысле, чем у А. С. Хомякова. Интересны наблюдения о влиянии Соловьева на трактовку Вяч. Ивановым дионисийства: автор монографии делает осторожное предположение о том, что роль, которую Вяч. Иванов отводит женскому началу в дионисийской психологии, можно связать с концепцией «Вечной Женственности», оказавшей заметное воздействие на русский символизм в целом. Другой элемент философии Соловьева, прослеживающийся в работах Вяч. Иванова, — это идея о Богочеловеке. Далее разбираются взгляды Вяч. Иванова на творчество Достоевского, которого он считал предвестником эпохи нового искусства, основанного на соборности и дионисийском действе.

Хотелось бы особо отметить три экскурса в разных разделах монографии, в которых сравниваются взгляды Вяч. Иванова с идеями В. Отто, П. Йорка фон Вартенбурга и Ф. Шеллинга. Своеобразный locus communis в изучении филологического и философского наследия Вяч. Иванова — это нечастые ссылки автора на источник, следствием чего является сложность определения работ, использовавшихся Вяч. Ивановым и повлиявших на него. Как показывает Вестбрук, идеи Шеллинга были Вяч. Иванову близки, но удивительно, что имя немецкого философа практически не встречается в его культурфилософских работах. Немаловажны наблюдения о некоторых схожих моментах в работах Вяч. Иванова с исследованиями Отто и Йорка, хотя нельзя утверждать, что Вяч. Иванов был знаком с трудами этих ученых.

В конце монографии Вестбрук делает ряд важных выводов и обращает внимание на то, что Вяч. Иванов — прежде всего, религиозный философ, именно с позиций религиозного мировосприятия пытавшийся осмыслить дионисийскую религию и трагедию.

В заключение предпринятого обзора содержания книги, который тем более оправдан, что она вышла в малотиражной немецкой славистической серии, хотелось бы отметить несколько недочетов. При том, что книга тщательно выверена, особенно досадна опечатка в дате издания сборника Вяч. Иванова «Cor ardens», которая указана как 1908 год (с. 1), хотя сборник вышел в двух частях в 1911 и 1912 годах. Кроме того, для русскоязычного читателя непривычен топоним «Элевсина» (с. 65 и сл.), ибо в русской традиции за норму принят вариант «Элевсин», хотя греческое название действительно женского рода.

В указатель, кроме имен реальных и мифологических персон, автор включил топонимы и некоторые понятия, среди которых, например, «катарсис», «герменевтика», «музыка», «растительность» и др. К сожалению, не вполне ясен принцип их отбора, и если таковым является употребление этих понятий исследователем и Вяч. Ивановым в качестве основополагающих, то неясно, почему в указатель не вошли «пафос (pathos)», «трагедия», «соллицитация» и др. и почему среди топонимов, представленных в указателе, есть Фракия и Крит, но нет Аттики и Фив.

В конце книги приводится обширная библиография, сама по себе являющаяся ценной, свидетельствующая об основательности предпринятых разысканий.

Монография голландского ученого не только заполняет пробел в изучении филологических работ Вяч. Иванова и вносит значительный вклад в иванововедение в целом, но и поднимает ряд проблем, которые могут стать отправными точками для дальнейших исследований.

ХРОНИКА

ВЫЕЗДНОЕ ЗАСЕДАНИЕ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОМ МУЗЕЕ-ЗАПОВЕДНИКЕ*

Кирилло-Белозерский монастырь по праву считают крупнейшим книжным центром русского средневековья. Плодотворному изучению монастырской библиотеки, истории и состава собрания, начатому еще в XIX веке, способствовала ее локализация в пределах одного научного центра — Российской Национальной библиотеки. Рукописи кирилловской библиотеки составили основу собраний Кирилло-Белозерского монастыря и Кирилло-Белозерского историко-архитектурного музея, а также вошли в состав Софийского собрания РНБ. Однако оторванность рукописного собрания от монастыря и музея имела и свое побочное действие: лишала исследователей возможности восприятия монастырской книжности во всей ее полноте — в контексте монастырской истории и того явления, которое Павел Флоренский называл «синтезом искусств», включая в это понятие комплексное воздействие архитектуры, музыки, живописи. Эту лакуну и призвано было восполнить Выездное заседание Отдела древнерусской литературы, проходившее с 27 апреля по 1 мая 2009 года в Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.

Для сотрудников Отдела древнерусской литературы Пушкинского Дома эта поездка стала долгожданной и актуальной еще и потому, что изучение книжности Кирилло-Белозерского монастыря имеет в Пушкинском Доме давнюю непрерывающуюся традицию. Достаточно упомянуть подготовленные Отделом издание Жития Кирилла Белозерского, описания сборников книгописца Ефросина и, наконец, специальный выпуск сборника научных статей в рамках серии «Книжные центры Древней Руси», посвященный Кирилло-Белозерскому монастырю.[1]

Открывая Выездное заседание, заведующая Отделом древнерусской литературы Н. В. Понырко напомнила о том, что зарождение традиции подобных чтений относится к самому началу 1970-х годов: при Д. С. Лихачеве Выездные заседания Отдела проходили во Пскове, Петрозаводске, Вологде, Владимире, Великом Новгороде, Нижнем Новгороде, Чернигове и даже в Тбилиси и Ереване; уже без Дмитрия Сергеевича сотрудники Отдела провели чтения на Соловках, в Коряжме и Орле, и каждый раз конференции служили обогащению нашего культурного и научного «багажа» и стимулировали дальнейшие труды и разыскания в области источниковедения и археографии.

Пленарное заседание конференции открыл доклад Н. В. Понырко «Кирилло-Белозерский инок Ефросин как уставщик и литургист». В нем деятельность знаменитого книжника XV века, эрудита и энциклопедиста, по своему размаху сопоставимая с выдающимися фигурами западноевропейского Возрождения, была рассмотрена как миссия уставщика. Этой стороне наследия Ефросина до сих пор в науке должного внимания не уделялось. Однако, как подчеркнула Н. В. Понырко, именно труды по соблюдению и претворению в жизнь богослужебного устава, напрямую связанные с освоением литургики и гимнографии, являются центральной для всякого древнерусского книжника, инока по-преимуществу. На материале знаменитых сборников Ефросина из Кирилло-Белозерского собрания РНБ докладчица показала, сколь велико количество оставленных Ефросином статей, записей и заметок, относящихся к уставу богослужения. Большинство из них являются фрагментами, относящимися к разным частям богослужения, как в календарном, так и в уставно-тематическом смысле, и, что важно, чередующимися со статьями неуставного характера. Также в докладе были рассмотрены заметки и статьи, характеризующие интерес Ефросина к музыкальной стороне богослужения. Предложенная постановка темы нашла отклик у слушателей.

Литературное творчество Ефросина рассматривалось еще в нескольких докладах, что закономерно: изучая деятельность этого книжника можно оценить влияние Ефросиновских литературных сборников на последующую книжную монастырскую традицию, а также рассматривать процессы, характер-

---

* Выездное заседание проведено в рамках Программы фундаментальных исследований президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

[1] Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские / Статьи, подгот. текстов, пер. и комм. Г. М. Прохорова, Е. Э. Шевченко, Е. Г. Водолазкина. СПб., 1993; *Каган М. Д., Понырко Н. В., Рождественская М. В.* Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // ТОДРЛ. Т. 35. Л., 1980. С. 3— 300; Книжные центры Древней Руси: Кирилло-Белозерский монастырь / Отв. ред. С. А. Семячко. СПб., 2008.

ные для письменности Кирилло-Белозерского монастыря предшествующего периода. К тому же, литературная история многих ключевых памятников русской средневековой литературы связана с именем Ефросина, сборники которого сохранили созданные им редакции «Задонщины», «Толковой Палеи», «Хождения» игумена Даниила и других произведений. Работе Ефросина с названными памятниками посвятили свои доклады Л. В. Соколова, Е. Г. Водолазкин, И. В. Федорова.

Л. В. Соколова в докладе «Еще раз о Кирилло-Белозерском списке „Задонщины" и его месте в рукописной традиции памятника» рассмотрела различные текстологические схемы взаимоотношения списков «Задонщины», подчеркнув еще раз, что Кирилло-Белозерский список не является авторским текстом, а вместе со списками Пространной редакции восходит к общему протографу. В таком случае требуется ответить на вопрос: каким был авторский текст «Задонщины» — полным, включающим обе части памятника или кратким, содержащим только первую часть, как в Кирилло-Белозерском списке. Докладчица привела свои доказательства того, что авторский текст «Задонщины», как и оригинал Кирилло-Белозерского списка, был полным, и предложила свое объяснение причин, по которым Ефросин переписал только первую часть текста, опустив вторую.

В докладе Е. Г. Водолазкина «Из истории Кирилло-Белозерских палей» речь шла о работе Ефросина Белозерского с палейными текстами. Исследователю удалось выяснить, какие именно типы палей в разное время находились в руках древнерусского книжника, а также было установлено, что, привлекая новые списки палей, Ефросин опирался на собственные палейные выписки прежних лет.

Круг памятников восточнославянской паломнической литературы, списки которых сохранились в библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря, был обозначен в докладе И. В. Федоровой «Восточнославянские паломнические хождения в библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря». Особое внимание было уделено спискам «Хождения» игумена Даниила. Докладчица охарактеризовала их текстуальные особенности и отметила, что среди кирилловских списков этого «Хождения» сохранились как полнотекстовая версия произведения (три списка Первой и Второй редакций: РНБ, Софийское собр., № 1521 и 1409; Стокгольмская Королевская библиотека, № А 797), так и сокращенный вариант памятника. Особенности и принципы редактирования текста убеждают, что, сокращая «Хождение» игумена Даниила, кирилловские книжники XV—XVII веков, начиная с Ефросина Белозерского, целенаправленно адаптировали его полнотекстовую версию к форме проскинитария — путеводителя по Святой Земле.

Вопросы, рассмотренные на конференции, относились не только к сфере книжности, но и касались других сторон монастырской жизни: системы старческого окормления иноков (С. А. Семячко), особенностей литургической жизни (В. И. Легких), состава келейного правила (Т. Б. Карбасова).

Доклад С. А. Семячко «Из ранней истории сборника „Старчество" в Кирилло-Белозерском монастыре» был посвящен проблеме взаимоотношений двух сборников относительно устойчивого состава — нравственно-дисциплинарного сборника «Старчество», сформировавшегося, по мнению исследовательницы, в Кирилло-Белозерском монастыре, и Следованной псалтири. Эти сборники имеют ряд общих статей, в заголовках которых в поздних списках Следованной псалтири (не ранее XVII в.) читается: «От Старчества». Но исследовательница показала, что взаимоотношения сборников не столь очевидны: при создании «Старчества» эти статьи могли попасть в него из Следованной псалтири, сформировавшейся несколько раньше, а на позднем этапе были осмыслены переписчиками как попавшие в Следованную псалтирь из «Старчества».

По мнению докладчицы, Следованная псалтирь была среди источников и основополагающего произведения сборника «Старчество» «Предания старческого новоначальному иноку». Кроме того, в докладе был рассмотрен вопрос о возможной причастности преподобного Кирилла Белозерского к созданию «Предания старческого новоначальному иноку» и к формированию сборника «Старчество». Имеющийся материал, по мнению исследовательницы, не дает возможности однозначно ответить на этот вопрос. Рассматривая его, С. А. Семячко продемонстрировала, что Следованная псалтирь была одним из источников сборника РНБ Кирилло-Белозерского собрания (№ XII), принадлежавшего Кириллу Белозерскому.

В докладе В. И. Легких «Особенности формирования службы на перенесение мощей свт. Николая из Мир Ликийских в Бари по рукописям Кирилло-Белозерского собрания РНБ» было рассмотрено бытование канонов этой службы в рукописной традиции Кирилло-Белозерского монастыря. В ней уже с середины XV века появляется мало распространенный в то время канон 4-го гласа «Просвети душу и сердце, молю ти ся...». Докладчица отметила, что текст этого канона, в других книжных центрах редактировавшийся неоднократно, в Кирилло-Белозерской традиции отличался стабильностью.

Т. Б. Карбасова в докладе «Явление Богородицы в Житии Кирилла Белозерского» обратила внимание на то, что в Житии святого чтение Акафиста Божией Матери упоминается трижды. Эту особенность агиографического текста докладчица предложила связать с тем обстоятельством, что сам Кирилл Белозерский стоял у истоков традиции ке-

лейного чтения Акафиста Богородице и другим святым. Принадлежавший ему Канонник 1407 года является самым ранним из известных на сегодняшний день списков переводов на славянский язык Акафистов архистратигу Михаилу, Иоанну Предтече, святителю Николаю, а Акафист Богородице читается в трех сборниках, которые, согласно преданию, могли находиться в распоряжении Кирилла Белозерского. Впоследствии в келейном правиле иноков Кирилло-Белозерского монастыря Акафист Божией Матери читался чаще, чем в других обителях: в Кирилло-Белозерском монастыре ежедневно, тогда как обычно — раз в неделю, в субботу. В докладе была также проанализирована история формирования агиографического цикла, посвященного Кириллу Белозерскому, при этом особое внимание уделялось описанию Явления Божией Матери в произведениях цикла и значению роли этого сюжета в Ранней и Пахомиевской редакциях Службы, Пахомиевском и Кратком Житиях Кирилла Белозерского.

Значение Кирилло-Белозерского монастыря как книжного и шире — духовного центра — было разносторонне рассмотрено в докладах О. В. Панченко, О. А. Белобровой, В. А. Ромодановской, Н. В. Савельевой, Т. Р. Руди и М. А. Федотовой.

Свой доклад «Кириллов, Ферапонтово и Соловки: литературные связи в первой четверти XVI в.» О. В. Панченко посвятил анализу деятельности книжников Белозерья в духовном просвещении Соловецкой обители в период ее становления. Исследователь рассмотрел особенности первоначальной редакции Жития Зосимы и Савватия Соловецких, созданной в Ферапонтовом монастыре благодаря сотрудничеству ссыльного митрополита Спиридона и соловецкого священноинока Досифея. По его мнению, митрополит Спиридон изначально ставил задачу прославления Зосимы и Савватия как святой двоицы, что и обусловило двухчастную композицию их Жития. Коснувшись роли книжников Кириллова монастыря в прославлении соловецких святых, О. В. Панченко подробно остановился на деятельности священноинока Вассиана, который в 1522 году был приглашен в игумены Соловецкого монастыря, где и записал цикл из 17 рассказов о чудесах основателя монастыря игумена Зосимы. Инициатором создания этого цикла рассказов и их редактором, как установил О. В. Панченко, был известный кирилловский книжник Гурий Тушин.

В докладе О. А. Белобровой и В. А. Ромодановской «Тексты пророчеств в XV в.: Кирилловский иконостас и Геннадиевская библия» были определены и уточнены источники надписей в свитках пророческого ряда иконостаса собора Успения Богородицы Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.) и миниатюр рукописи Толковых пророчеств из собрания Троице-Сергиевой Лавры (1489 г.). Вариативность их текста в XV веке показывает становление процесса цитирования книг Ветхого Завета в изобразительном искусстве. В свою очередь, совпадение ряда надписей с более поздними иконописными подлинниками свидетельствует о традиционности зародившегося в конце XV века явления. Совпадение датировок первых цитат из Толковых пророчеств в изобразительном искусстве со временем составления первого русского рукописного библейского кодекса, известного как Геннадиевская библия, привело авторов доклада к сопоставлению этих явлений и выводу о том, что в 1480—1490-е годы в Северной Руси было пересмотрено отношение к текстам Священного Писания.

Н. В. Савельева в докладе «Заметки к содержанию Софийского сборника (РНБ, Софийское собр., № 1285)» сообщила о находках, сделанных при атрибуции статей этой рукописи первой четверти XV века, попавшей в числе Сильвестровских сборников в состав библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря и находившейся в ней вплоть до XIX века. Несмотря на то, что рукопись обратила на себя внимание ученых еще в XIX веке, состав сборника в целом до сих пор не был предметом специального изучения. Описание содержания рукописи позволило Н. В. Савельевой выделить в ней три группы памятников. Первая группа — статьи, совпадающие с известным Паисиевским сборником (РНБ, Кирилло-Белозерское собр., № 4/1081). Ко второй группе текстов отнесены значительные по объему выборки из древнерусских памятников и отдельные сочинения, софийские списки которых обладают особенностями, не имеющими аналогов в других рукописях. Значительную трудность для атрибуции и исследования представляют тексты, отнесенные Н. В. Савельевой к третьей группе, — небольшие статьи и выписки из известных по другим спискам памятников литературы. К наиболее ценным текстам этой группы относятся выявленные при атрибуции фрагменты помещенных в рукописи под каноническими самозаглавиями апокрифов: Первоевангелия Иакова, Слова на Успение Богородицы, приписываемого Иоанну Селунскому, Сказания Афродитиана. Особого внимания заслуживает цикл притч, пять из которых представляют собой проложные редакции притч из «Повести о Варлааме и Иоасафе», а шестая притча выписана из «Трактата о воскресении» Мефодия Патарского, известного до сих пор только в списках XVI века. Докладчица подчеркнула, что тексты именно этой группы представляют наиболее интересный материал по истории формирования сборника и отражению в нем круга источников, легших в его основу.

Доклад Т. Р. Руди «Ермолай-Еразм и Кирилло-Белозерский монастырь: к постановке вопроса» был посвящен выявлению биографических сведений о крупнейшем писателе и богослове Руси XVI века и, в частно-

сти, вопросу о месте его пострига, которое до настоящего времени достоверно не известно. По наблюдениям исследовательницы, наиболее ранние из неавторских списков сочинений Ермолая-Еразма, восходящие к двум сохранившимся его сборникам-автографам, были созданы в Кирилло-Белозерском монастыре в 60-х годах XVI века, — т. е. в период, максимально приближенный ко времени его пострига. Вполне вероятно, что кирилловское происхождение имеет и второй из авторских сборников писателя (РНБ, Софийское собр., № 1296), составленный им уже в монастырской ограде приблизительно в середине 1560-х годов. Эти обстоятельства, по мнению докладчицы, позволяют с большой долей вероятности предположить, что в 60-х годах XVI века Ермолай-Еразм был насельником обители преп. Кирилла — или, по меньшей мере, пребывал здесь определенный период времени, в течение которого некоторые из его сочинений получили в Кириллове рукописную традицию. В пользу того, что Ермолай был здешним постриженником, в настоящий момент нет достаточных доказательств (для решения этого вопроса необходимы дальнейшие разыскания), однако гипотеза о том, что автор «Жития Петра и Февронии Муромских» провел последние годы своей жизни в Кирилло-Белозерском монастыре, представляется имеющей право на существование.

Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря сохранила не только рукописи, созданные его книжниками, но и печатные книги, находившиеся в монастырском обиходе. Среди последних редкое могилевское издание «Книги житий святых» Димитрия Ростовского 1702 года, а также полный комплект издания его знаменитых «Четьих Миней» (Киев, 1689—1705). Проповеди на праздник Рождества Богородицы, помещенной под 8 сентября в первой книге (сентябрь—ноябрь) Четьих Миней Димитрия Ростовского (Киев, 1689), посвятила свой доклад «Рождество Богородицы в творчестве Димитрия Ростовского» М. А. Федотова. На примере этого текста она показала, что святитель Димитрий в своих сочинениях не только использовал труды западных авторов, которые в его библиотеке представлены в большом количестве, но испытал западное влияние, уже на уровне ортодоксальных учений: оно отразилось на всей его пастырской и литературной деятельности. Так, в данной проповеди «читается» католическое учение о Непорочном Зачатии Пресвятой Богородицы, впоследствии оформившееся в Католической церкви в новый догмат. Эта Проповедь была рассмотрена докладчицей как в контексте сочинений других церковных деятелей того времени — Симеона Полоцкого, Лазаря Барановича, Иоанникия Галятовского, Иннокентия Поповского и других, так и в контексте творчества самого Димитрия Ростовского. М. А. Федотова также высказала предположение, что Димитрием Ростовским была написана еще одна, ранее не атрибутированная ему проповедь на Рождество Богородицы, обнаруженная ею в единственном списке в сборнике РНБ (Q.I.269). Оба слова на Рождество Богородицы (как читаемое в «Книге житий святых», так и новонайденное) были проанализированы в докладе как памятники барочного искусства.

Кирилло-Белозерский монастырь и святыни Белозерья издавна привлекали к себе паломников. Описанию одного из таких паломничеств, совершенных устюжским мещанином Петром Ивановичем Типухиным в 1813—1822 годах, был посвящен доклад Е. М. Юхименко.

Этот памятник, вводимый в научный оборот, содержит важный фактический материал о состоянии монастырей и церквей по всей стране — от Севера до Юга, от Соловецкой обители до Харькова и пограничных с Австрией территорий. В докладе было показано, что сочинение Типухина продолжает традиции древнерусских «хождений». Устюжский мещанин фиксировал количество церквей в городах, в описаниях церквей и монастырей сосредоточивал свое внимание прежде всего на хранившихся там мощах и мощевиках, чудотворных иконах, упоминал о своем посещении служб и участии в церковной жизни, о настоятелях и подвижниках. Подробно в докладе были рассмотрены и проанализированы заметки паломника о посещении монастырей и городов Белозерского края — Кирилло-Белозерского и Горицкого монастырей, Нило-Сорской пустыни и др.

В одном из мест традиционных паломничеств, в Ферапонтовом монастыре, в котором теперь находится «Музей фресок Дионисия», директор музея М. С. Серебрякова представила подготовленный ею электронный каталог родословного древа Рюриковичей по материалам опубликованных летописных сводов. Эта кропотливая работа имеет не только научную ценность, но и носит ярко выраженный практический характер — позволяет использовать систематизированный материал в научной и экспозиционной деятельности музея. Остается надеяться, что выбранная М. С. Серебряковой электронная форма каталога сделает его доступным и для сотрудников других музеев, библиотек, архивов, занимающихся исследовательской работой, археографическими описаниями, разрабатывающих экскурсионные программы, и таким образом популяризирующих камеральные разыскания ученых.

На этом научная часть конференции завершилась. Подводя ее итоги, И. А. Смирнов, заместитель директора Кирилло-Белозерского историко-архитектурного музея-заповедника, поблагодарил сотрудников Отдела древнерусской литературы за их участие в выездном заседании и подчеркнул важность такой формы научного общения. Петербургские гости выразили свою признательность

сотрудникам музея за их подвижнический труд по сохранению и изучению монастырского наследия. Высокий уровень прозвучавших выступлений и их взаимную резонансность отметил О. В. Панченко: практически в каждом из докладов были ярко очерчены фигуры кирилловских книжников XV—XVII веков (Ефросина, Гурия Тушина, Ермолая-Еразма) и столь же отчетливо были слышны «голоса» исследователей нынешних и ушедших (Д. С. Лихачева, Р. П. Дмитриевой, Н. Н. Розова, Т. Н. Михельсон). Эта удивительная согласованность тем и «голосов» во многом была обусловлена общей настроенностью участников чтений и их духовной сопряженностью с местом проведения чтений — Кирилло-Белозерским монастырем.

В программу конференции были включены экскурсии по экспозициям музея, которые выходили за рамки этого музейного «жанра» и носили характер научных консультаций, в ходе которых О. В. Воронова, Е. Н. Шелкова, М. Н. Шарамазов представили результаты своей многолетней научной исследовательской работы. Поездки, предложенные петербургским гостям, (посещение Нило-Сорской пустыни, Горицкого и Павло-Обнорского монастырей, горы Мауры, храмов города Белозерска) позволили полнее ощутить географию средневекового Белозерья, содействовали источниковедчески более точному пониманию созданных здесь текстов. В ходе этих поездок участникам Выездного заседания удалось лучше познакомиться с сотрудниками музеев, обсудить с ними актуальные вопросы музейного хранения и совершить небольшие «открытия». Так, в Успенском соборе города Белозерска их ожидала встреча с единственной известной на сегодняшний день «полной» житийной иконой Димитрия Ростовского, творчеству которого посвятила свой доклад М. А. Федотова.

Значительное время сотрудники Отдела провели в фондах Кирилло-Белозерского музея-заповедника, где им были представлены самые ценные рукописи собрания — Святцы и духовная грамота Кирилла Белозерского, а также богослужебный сборник с предполагаемым автографом Ефросина. Кроме того, они имели возможность ознакомиться с машинописным вариантом каталога-путеводителя «Рукописные книги XV—XX веков в Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике», подготовленным к изданию А. В. Смирновой. В живом обсуждении проблем и нюансов археографического описания рукописей подчеркивалась актуальность такой работы, которая позволяет специалистам ориентироваться в региональных собраниях рукописной и печатной книги и способствует разысканию новых списков известных памятников, что тут же подтвердила работа с каталогом, благодаря которому удалось выявить прежде не учтенные списки «Хождения» игумена Даниила. Н. В. Понырко как ответственный редактор «Трудов Отдела древнерусской литературы» предложила автору каталога опубликовать свою работу на страницах ТОДРЛ и таким образом возобновить прерванную традицию публикации археографических обзоров региональных собраний.

Своеобразной кульминацией и в научном, и в художественном, и в эмоциональном смысле стало посещение Рождественского собора Ферапонтова монастыря.

За все состоявшиеся встречи и открытия мы благодарим сотрудников Кирилло-Белозерского и Ферапонтовского музеев, общение с которыми было интересным и содержательным, Дирекцию музея, добрая воля которой к проведению конференции оказалась решающей, и Марину Сергеевну Серебрякову, старинного друга Отдела, первой откликнувшуюся на предложение провести выездное заседание в Белозерье и приложившую все силы к осуществлению нашей давней мечты.

Выездное заседание завершила поездка в город Тотьму, где, благодаря радушному приему сотрудников музеев, мы получили прекрасную возможность познакомиться с историей города, архитектурными памятниками, музеями.

На этом программа Выездного заседания Отдела древнерусской литературы была исчерпана, но сама тема севернорусской книжности и ее культуры, исследование книжного собрания Кирилло-Белозерского монастыря остается актуальной для Отдела древнерусской литературы: прочитанные на Выездном заседании доклады составят основу нового сборника статей, посвященного Кирилло-Белозерскому монастырю, в серии «Книжные центры Древней Руси», а «Ефросиновскую тему» заседания продолжит круглый стол, посвященный деятельности этого кирилловского книжника, который организует и проводит Отдел древнерусской литературы.[2]

© Т. Б. Карбасова, И. В. Федорова

---

[2] Круглый стол, посвященный деятельности книжника XV века инока Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина, состоялся 2 декабря 2009 года. Отчет об этом заседании будет опубликован в одном из ближайших номеров журнала «Русская литература».

ЧЕТВЕРТЫЕ ФИЛОСОФОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

В поселке Бежаницы Псковской области 6—7 августа 2009 года состоялись Четвертые[1] Философовские чтения, посвященные изучению культурного наследия замечательного дворянского рода, давшего России главного военного прокурора Владимира Дмитриевича Философова (1820—1894), его жену — зачинательницу женского движения Анну Павловну (1837—1912), их сына — деятеля «Мира искусства» Дмитрия (1872—1940), двоюродного брата последнего — сотрудника Эрмитажа Марка Дмитриевича Философова (1892—1938), расстрелянного преступным сталинским режимом, и многих других. Имение Богдановское, знавшее Сергея Дягилева (племянника А. П. Философовой), Зинаиду Гиппиус, Дмитрия Мережковского и других представителей блестящего Серебряного века, уже давно не существует, но неподалеку расположенное Усадище, принадлежавшее некогда Александру Дмитриевичу Философову, брату по отцу Владимира Дмитриевича, стоит на высоком угоре, и ныне здесь создается Бежаницкий историко-культурный центр Философовых (директор центра — В. В. Булдакова; укажем сайт Центра — http://bezmuzei.ucoz.ru/).

Философовские чтения, что весьма отрадно, активно поддерживаются администрацией района (глава администрации А. Я. Трофимов и его заместитель Т. И. Беляева). Чтения, проводящиеся в большом формате с 2004 года, уже приобрели заслуженный авторитет, у них есть свой круг постоянных участников, ратующих за становление нового культурного центра Псковщины, но самое главное — конференция год от года привлекает внимание новых исследователей из разных городов России.

Четвертые Философовские чтения открылись докладом Л. Я. Костючук (Псков) «Из традиции употребления имен в роду Философовых». По родословной росписи, идущей от Марка Философа, жившего во времена Владимира Святого, докладчица указала на наиболее частотные имена в роду и на редкие имянаречения.

Р. Н. Антипова (Псков) в сообщении, названном «Сыны отражены в отцах», сосредоточилась на одном из важнейших для философовской темы архивных документов — на «Дневнике правоведа» В. Д. Философова, хранящемся в Российском государственном архиве литературы и искусства. Дневник, отражающий интерес его автора к истории собственного рода, мечты о славе на литературном поприще, свидетельства знакомства с декабристами (Николай и Михаил Бестужевы), состоявшегося во время служебной командировки в Сибирь, подчеркнула исследовательница, не просто заслуживает, а требует немедленной публикации.

С именем В. Д. Философова был связан и доклад Т. Г. Ивановой (Петербург) «Майорат Владимирово» о втором (помимо Богдановского) имении В. Д. Философова — о пожалованных ему в 1869 году землях в Келецкой губернии (Царство Польское). За несколько месяцев до своей смерти родовое имение Богдановское В. Д. Философов завещал своему старшему сыну Владимиру Владимировичу (1857—1929), а келецкие земли, на которых никогда не было усадебного дома, оставил Дмитрию Владимировичу.

Другой постоянный участник Философовских чтений Е. В. Виноградова (Москва) представила конференции ответ Д. В. Философова на анкету В. Е. Чешихина-Ветринского, планировавшего в начале XX века издание биографического словаря русских писателей (издание не состоялось). Ответ Д. В. Философова, юриста по образованию, автора нескольких трудов в юридической области, свидетельствует о том, что интересы, связанные с юриспруденцией, долгое время не оставляли этого деятеля «Мира искусства». В дополнение к своему докладу Е. В. Виноградова продемонстрировала очень интересный архивный документ — план несохранившегося богдановского дома, нарисованный тринадцатилетним Дмитрием Философовым.

Три из прозвучавших на чтениях доклада были посвящены владельцам Усадищ. Н. А. Мозохина (Петербург) рассказала о В. Я. Курбатове — строителе дома в Усадищах, принадлежавших в конце XIX — начале XX века Дмитрию Александровичу Философову (1861—1907), министру торговли, двоюродному брату В. Д. Философова. Учась в Петербургском университете (его специальностью станет химия), В. Я. Курбатов, внук крепостного, как и многие студенты, давал уроки, в частности — сыну Дмитрия Александровича Марку. Летом 1899 года он жил в Усадищах, где и переработал коренным образом план другого архитектора. Новый дом в этой усадьбе был построен по его проекту. Это была единственная постройка архитектора-любителя. Впоследствии В. Я. Курбатов стал известным профессором химии, но не в

[1] См. наши отчеты о предыдущих чтениях: Первые чтения, посвященные культурному наследию Философовых // Русская литература. 2005. № 1. С. 275—277; Вторые чтения, посвященные культурному наследию Философовых // Там же. 2005. № 4. С. 226—228; Третьи Философовские чтения // Там же. 2008. № 1. С. 283—285. См. сборники: Философовские чтения: Сборник материалов Первых Философовских чтений. Псков, 2005; Философовские чтения: Сборник материалов Вторых Философовских чтений. Бежаницы; Псков, 2006; Философовские чтения: Сборник материалов Третьих Философовских чтений. Псков, 2008.

меньшей степени он оставил след в художественной жизни Петербурга, посещая до революции заседания кружка «Мир искусства», печатая статьи в различных журналах, выпуская открытки с видами архитектурных памятников, а после 1917 года активно участвуя в создании Музея города в Аничковом дворце и в организации музея в Гатчинском дворце.

С большим интересом был выслушан доклад И. А. Гарманова (Петербург) «Судеб странное пресечение: Философовы, Эрмитаж и диван А. С. Пушкина», связанный с именем Марка Дмитриевича Философова, сына Дмитрия Александровича. История дивана, на котором скончался великий поэт и который ныне может увидеть каждый посетитель Музея-квартиры на Мойке, 12, до сих пор остается во многом неясной. Согласно устным легендам, диван хранился в семье его сына Григория. Г. А. Пушкин и Д. А. Философов были свояками, женатыми на сестрах, что, по-видимому, и стало основанием того, что диван был подарен Философовым. В начале XX века диван, указал докладчик, мог находиться в Усадищах или в Петербурге по тем адресам, где проживал Д. А. Философов, а затем его сын Марк (адреса восстановлены). Благодаря М. Д. Философову диван поступил на хранение в Эрмитаж. Как считает исследователь, этот предмет мебели в 1920-е годы находился в рабочем кабинете Марка Дмитриевича и именно он виден на одной из немногих фотографий этого представителя рода Философовых. Из Эрмитажа диван, как известно, был передан в 1937 году на Мойку, 12. И. А. Гарманов поделился также со слушателями предварительными результатами проведенной несколько месяцев тому назад экспертизы дивана на наличие на нем крови из раны А. С. Пушкина.

М. Д. Философов стал также героем другого интересного доклада — Ю. А. Жердевой (Самара). Сотрудник Эрмитажа М. Д. Философов в 1933 году пережил кратковременный арест. В 1935 году, после убийства С. М. Кирова, он, как и многие «бывшие», был выслан из Ленинграда и оказался в Куйбышеве (Самаре). Здесь М. Д. Философов работал в местном Краеведческом музее. Им была организована сверка фондов, приведен в порядок учет музейных экспонатов, сделана их систематизация, при нем из Краеведческого музея выделился Художественный музей. Этому представителю рода Философовых была уготована трагическая судьба: в октябре 1937 года он был опять арестован и вскоре расстрелян. М. Д. Философову, рассказала Ю. А. Жердева, в 2007 году музей посвятил небольшую выставку. В докладе было акцентировано внимание на двух моментах, важных для понимания культурной ситуации нашего времени. Как оказалось, до 2007 года в Самаре были убеждены, что Марк Дмитриевич — сын Дмитрия Владимировича Философова. Это в очередной раз убеждает нас в том, насколько разорванным, при всех мощных информационных потоках, является современное культурное пространство. Вторая проблема, на которую указала докладчица, связана с ограничениями на получение информации, с которыми она столкнулась, работая над биографией М. Д. Философова: Самарское Управление Федеральной службы безопасности, в архиве которого находится «расстрельное» дело Марка Дмитриевича, отказалось предоставить ей возможность ознакомиться с данными материалами.

Философовские чтения, как уже указывалось, находятся в постоянном развитии. В докладах этого года явственно прочитывается тенденция к расширению их тематики: в Бежаницах звучали доклады не только о Философовых, но и о других дворянских родах Новоржевского уезда Псковской области, родственными и дружественными нитями связанных с Философовыми. Большой интерес вызвал доклад М. М. Пахоменко (Новоржевский краеведческий музей), которая представила два фундаментальных проекта: 1) электронный биографический словарь новоржевских дворян, купцов и интеллигенции и 2) энциклопедия местных деревень. Первый из названных проектов, построенный на архивных материалах, помимо собственно словарных статей, предполагает такие важные элементы, как генеалогические таблицы, дворянские гербы, портреты. Такого рода проект, когда он будет завершен, без сомнения, станет важным вкладом в изучение Псковского края.

Н. К. Телетова (Петербург) познакомила слушателей с интересным сюжетом, связанным с Петром Абрамовичем Ганнибалом, двоюродным дедом А. С. Пушкина, владельцем Петровского. Как недавно выяснилось, П. А. Ганнибал скончался в 1826 году в сельце Сафонтьево, расположенном на Бежаницкой земле, в усадьбе Нееловых, которым он приходился двоюродным дедом. Семен Павлович Неелов, троюродный брат А. С. Пушкина, был близким приятелем Дмитрия Николаевича Философова (1790—1863), отца Владимира Дмитриевича, и, обеднев, жил в Богдановском практически на иждивении владельца этого имения. В. Г. Никифоров (Пушкинские Горы) представил вниманию участников конференции план сельца Сафонтьево, каковым оно было в конце XVIII века (план хранится в Российском государственном архиве древних актов). Доклад В. Д. Старка (Петербург) был посвящен освещению хитросплетений родственных связей Сумароковых, Княжниных, Пушкиных, Философовых. Т. Г. Пономарева (Москва) в сообщении, посвященном М. К. Тенишевой, напомнила слушателям о роли этой активной участницы художественной жизни России конца XIX—начала XX века в создании журнала «Мир искусства» и провела типологическую параллель между просвещенными личностями А. П. Философовой и княгини М. К. Тенишевой.

Н. Г. Жиркевич-Подлесских (Москва) в докладе «По страницам дневника А. В. Жиркевича» остановилась на дневнике Александра Владимировича Жиркевича (дед докладчицы). Записки А. В. Жиркевича, военного юриста, закончившего Александровскую военно-юридическую академию, основанную В. Д. Философовым, охватывают 1880—1925 годы и содержат интересные материалы о знакомстве с Л. Н. Толстым, И. Е. Репиным, А. А. Фетом и т. д. Знавал автор дневника и Екатерину Кирилловну Остен-Сакен — владелицу псковского села Иваньково. Запечатлены на страницах дневника, что важно для философовской темы, сведения о В. Д. Философове, о его размышлениях в 1881 году по поводу своего преемника на посту главного военного прокурора, а также о его кончине.

А. А. Шелаева (Петербург) рассказала о связях Философовых и Дягилевых (напомним, что А. П. Философова была урожденной Дягилевой) с Н. С. Лесковым. Отец Анны Павловны, Павел Дмитриевич Дягилев (1808—1883), как известно, запечатлен в романе Н. С. Лескова «Мелочи архиерейской жизни». Сын писателя Андрей Лесков в своей книге об отце неоднократно упоминает Дягилевых, особенно Павла Павловича (отца С. П. Дягилева), с которым Н. С. Лесков был довольно близок. Писатель бывал также в петербургской квартире А. П. Философовой, которая следила за его творчеством. У Андрея Лескова и Дмитрия Философова, как оказалось, были общие учителя.

Нынешние Философовские чтения имели и музыкальный аккорд. Постоянный участник конференции Л. Г. Бойко (Петербург) подготовила доклад «Таланты и поклонники: домашнее музицирование как основа русской музыкальной культуры». Исследовательница подробно остановилась на музыкальных интересах семьи Дягилевых, члены которой играли на различных инструментах, пели, устраивали музыкальные вечера, а также напомнила о том, что А. П. Философова организовывала на своей квартире концерты, в которых участвовали такие звезды, как Патти и Нильсен.

Конференция завершилась круглым столом, на котором были подведены итоги Философовских чтений и обсуждены вопросы развития Бежаницкого историко-культурного центра Философовых. Говорилось о необходимости укрепления связей Бежаниц с Пушкинским музеем-заповедником, который должен оказывать новому культурному центру методическую поддержку, о более активном привлечении в работе Философовского центра местной интеллигенции, об организации туристских походов бежаницких школьников по местам бывших дворянских усадеб и о создании ими фоторепортажей, запечатлевающих бежаницкие просторы.

Устроители конференции предложили ее участникам нетривиальную культурную программу. В рамках чтений в Усадищах была открыта выставка художницы Коринны Претро «Шантилиха: Памяти псковской деревни». Более двадцати лет художница вместе со своим мужем, писателем Б. Н. Сергуненковым, на лето уезжала в бежаницкую деревню, расположенную на горе Шантилиха, видной с угора, на котором стоит дом в Усадищах. На глазах столичных дачников деревня, в которой когда-то было 24 двора, пустела и умирала. Теперь ее жители и местные пейзажи запечатлены в акварелях и рисунках Коринны Претро.

5 августа участники конференции посетили также Пятницкий погост д. Дворцы, на котором силами бежаницкой районной администрации построена часовенка и восстановлена могила П. А. Ганнибала. Затем гости Бежаниц проехали в ныне несуществующее Сафонтьево, расположенное в нескольких километрах от Дворец, и прошлись, сверяясь с планом, представленным В. Г. Никифоровым, цветущим лугом до предполагаемой усадьбы, в которой заканчивал свои дни двоюродный дед А. С. Пушкина. 6 августа в Бежаницах в часовне, в которой был похоронен Д. А. Философов, была отслужена лития по всем членам рода Философовых.

Исчезнувшие Сафонтьево и Шантилиха и возрожденное место упокоения П. А. Ганнибала необычайно символично олицетворяют наше время с его противоречивыми экономическими, культурными и духовными тенденциями. Какой из векторов определит развитие нашей страны — разрушительный или созидательный — во многом зависит от того, насколько хватит у руководителей государства мудрости поддерживать те импульсы, которые исходят от «малых» культурно-возрожденческих дел русской провинции.

© Т. Г. Иванова

IV МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ФЕДОР СОЛОГУБ: ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ, ТВОРЧЕСТВА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ»

29—30 октября 2009 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) проходила IV Международная конференция «Федор Сологуб: вопросы биографии, творчества, интерпретации». Первый международный симпозиум состоялся в 1990 году в Бергамо (Италия), второй (1998) и третий (2003) — в Пушкинском Доме.

В работе очередной Международной конференции принимали участие ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Астрахани, Вологды, а также специалисты по русской ли-

тературе из США, Японии, Италии, Финляндии, Эстонии. Конференцию посетили многочисленные гости, среди них — Е. Г. Щуко, внучатая племянница А. Н. Чеботаревской. На время заседаний в зале был установлен бюст Сологуба работы Б. М. Кустодиева. Программа была насыщенной, за два дня участники прослушали 26 докладов. Конференцию открыл академик А. В. Лавров.

С первым докладом на утреннем заседании 29 октября — «Имя собственное в мифотворчестве Ф. Сологуба» выступила Л. В. Евдокимова (Астрахань). Среди основных источников, сформировавших «поэтику имени» Сологуба, были выявлены: диалог Платона «Кратил», святоотеческое учение о Божьем имени, представленное трудами Григория Нисского, Дионисия Ареопагита, Григория Паламы, а также современные поэту религиозно-философские концепции имени и слова П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева. По мнению Л. В. Евдокимовой, Сологубу свойственно стремление к перекодировке имени. Воплощенный в его лирике миф о жертвенной гибели А. Н. Чеботаревской направлен на создание образа гармоничного соотношения символического и апофатического моментов в имени, что достигается посредством приема вторичной, поэтической этимологизации имен «Анастасия» и «Алетея». В докладе отмечено несколько вариантов формирования авторского мифа, которые мотивируют полемическую направленность Сологуба по отношению к Пушкину; продемонстрировано, как Сологуб повысил онтологический статус имени «Елисавета»; имя «Федор Кузьмич» рассматривается как свернутый знак авторского мифа о личности царя, отрекшегося от престола или оказавшегося в неподобающем окружении.

О. А. Лекманов (Москва) в докладе «Подтекст или параллель (об одном возможном источнике «Мелкого беса»)?» поднял тему рационального объема и границ комментария к тексту: есть ли резон комментатору и интерпретатору выявлять параллели к нему в других текстах.

Доклад Дж. Меррилла (США, Мичиганский университет) был посвящен текстуальным источникам драмы «Дар мудрых пчел». Доклад публикуется в настоящем номере журнала.

А. Левицкий (США, Броунский университет) прочел доклад на тему «„Я Бог" Г. Державина, „Эго-Бог" И. Северянина и „Бедный, слабый воин Бога" Ф. Сологуба: к постановке вопроса о литературных манифестах, связанных с понятием Бога». Онтологический дискурс, по мнению А. Левицкого, позволяет соединить имена трех поэтов, которые редко упоминаются в одном контексте. Первый стоял у истоков расцвета русской онтологической лирики, второй обрел недолговечную, но яркую славу незадолго до краха эстетических ценностей XIX века, а третий, будучи одним из крупнейших лириков своего времени, вошел тем не менее в широкую литературу, в первую очередь, как прозаик — автор романа «Мелкий бес». А. Левицкий обозначил траекторию духовной лирики Сологуба, от ее зарождения (первый опыт: переложение из постной триоды в «Молитве покаяния», 3 мая 1878) до позднейшего стихотворения, в котором он предстает в образе «бедного, слабого воина Бога» («Подыши еще немного...», 30 июля 1927). По мнению А. Левицкого, поэт, много писавший о Боге, так и не создал своего главного онтологического текста. В докладе была предложена интерпретация некоторых парадоксов поэзии Сологуба, а также показана ее связь с философской лирикой Державина.

М. М. Павлова в докладе «Поздние памфлеты Ф. Сологуба: „Богдыхан" и/или „Китайская республика равных"» (Санкт-Петербург) устанавливает связь между фрагментом незавершенного романа «Богдыхан» (1918) и утраченным, по словам Луначарского — «контрреволюционным», памфлетом «Китайская республика равных» (не позднее 1921). Памфлет послужил подлинной причиной отказа со стороны Правительства в выдаче Сологубу и Чеботаревской заграничных виз на выезд из страны. На основании отмеченного параллелизма и панмонголистской ориентации обоих текстов М. М. Павлова выдвинула гипотезу о том, что «Богдыхан», публикация которого предполагалась в «Жизни» в 1918 году, но не состоялась из-за закрытия газеты, позднее стал известен под названием «Китайская республика равных» или же является художественным аналогом утраченного памфлета (текстом-двойником).

Доклад Е. Р. Обатниной (Санкт-Петербург) «Реалистический подтекст символической пьесы Ф. Сологуба „Ночные пляски"» посвящен феминистическому подтексту этой драматической сказки. Доклад публикуется в настоящем номере журнала.

В докладе Ю. Е. Галаниной (Санкт-Петербург) «К истории постановки пьесы Ф. Сологуба „Узор из роз" во 2-й Студии Московского Художественного театра» прослеживаются попытки Сологуба провести свои драматические произведения на сцену Московского Художественного театра. Несходство сценических методов Художественного театра и творческих принципов модерниста-драматурга препятствовало появлению в этом театре крупных и известных пьес Сологуба. В докладе анализируется первая и единственная попытка обращения МХТ к драматургии Сологуба — постановка в 1920 году драмы «Узор из роз», переделанной автором из повести «Барышня Лиза», во 2-й Студии МХТ. Постановщик спектакля В. В. Лужский стремился найти «особый сологубовский стиль», который виделся ему в тщательном копировании ушедшей эпохи 1830-х годов, когда происходит действие пьесы, однако режиссером не была замечена и отражена главная особенность драматическо-

го стиля произведения: чуть насмешливое отношение автора к выбранной им эпохе, проявившееся в преувеличенном пафосе и излишней напыщенности речей героев Сологуба, снижавших их обличительный смысл. Тем не менее спектакль продержался в репертуаре Студии свыше трех лет, выдержав более 200 представлений. Урок сценического воплощения «Узора из роз», как и других ранних постановок пьес Студии («Зеленое кольцо» З. Гиппиус и «Младость» Л. Андреева), безусловно, пригодился их участникам, исполнившим в дальнейшем центральные роли в знаменитом мхатовском спектакле «Дни Турбиных».

За отсутствием Н. А. Богомолова (Москва), его доклад «Ф. Сологуб на „башне" Вяч. Иванова» прочитал О. А. Лекманов. На основе новых архивных материалов Н. А. Богомолов проследил историю отношений писателей в период с 1904-го по 1908 год.

Вечернее заседание открылось докладом Г. А. Тиме «Федор Сологуб и немецкая мистика. Заметки к теме», в котором были рассмотрены немецкие источники творчества Сологуба. К ним в первую очередь относят философские произведения Шопенгауэра и Ницше, в формировании которых особую роль играл немецкий романтизм. Г. А. Тиме обратилась к его истокам — немецкому мистицизму, в частности к учению Якоба Бёме, названного В. М. Жирмунским «любимым учителем немецких романтиков» и игравшего важную роль в мировоззрении русских символистов. В докладе было предложено одно из возможных толкований сологубовских «антиномий»: высказано предположение, что один из главнейших мистических концептов творчества Сологуба — мир, вечно пламенеющий в рождении, гибели, в оплодотворяющей плотской любви, в новых воплощениях человека, — связан с учением Якоба Бёме, в котором Бог, Дьявол и человек лишь «качества» одной божественной (огненной) мистерии, хотя и обреченные на противоборство, но не имеющие возможности разделиться.

М. П. Лепехин (Санкт-Петербург) в докладе «Об объекте вожделения А. Б. Передонова» сделал предположение, что место, к которому стремился Передонов, — инспектор народных училищ.

Ф. Кондо (Япония, Токио) выступила с докладом «Образ тела в творчестве Ф. Сологуба». Согласно выдвинутой ею концепции, мотив «телесности» является центральным в творчестве Ф. Сологуба. В «этой грубой жизни» с ее «безобразной обыденностью» он ищет «нелживое обетование» и приходит к мысли, что это — «лоно матери». По мнению Ф. Кондо, искания Сологуба стоит воспринимать как коллективный поиск истины для спасения всего общества. Анализируя романы «Тяжелые сны», «Мелкий бес» и «Творимая легенда», она приходит к выводу, что общество для Сологуба — это «тело ребенка», а спасение — «лоно матери», следовательно, те методы воспитания, которые справедливы для воспитания ребенка через воздействия на его тело, также справедливы и для всего общества.

Дж. Менефи (США, Принстон) в докладе «Столкновение мотива и хронотопа: мост и маятник в „Тяжелых снах" Ф. Сологуба» рассмотрел образ маятника как воплощение двойственности авторского мироощущения, присущей всему творчеству писателя. Несмотря на то что в «Тяжелых снах» маятник не упоминается ни разу, докладчик выявил его «колебания» практически на каждом уровне текста. Мотив маятника Дж. Менефи связывает с хронотопом моста, который (как и у Достоевского, согласно теории Бахтина) несет в себе понятие завершенности. Мотивы завершенности и незавершенности играют в романе значимую роль.

Н. В. Лощинская (Санкт-Петербург) выступила на тему «Лирика А. Блока и Ф. Сологуба. Проблемы текста». Она охарактеризовала трудности, возникающие при издании стихотворного наследия обоих писателей-модернистов. Одна из основных проблем — воспроизведение (с учетом жизнетворческих задач поэтов) единого текста лирики каждого. При ее решении вопросы онтологического свойства сопряжены с социальными аспектами. Показав на примерах связь между теми или иными текстологическими решениями и интерпретацией, докладчица остановилась на конкретных задачах изданий. Были выявлены отличия в функционировании одинаковых приемов и сходных элементов поэтики у Блока и Сологуба. Сходство приемов порождает общие сложности в текстологической работе, а особенности — необходимость вырабатывать дифференцированные адекватные принципы изданий. В поэтической системе Блока перекличка мотивов и образов вписывается в триадную архитектонику целого, что диктует иные, нежели при издании «дневниковой» лирики Сологуба, способы подачи стихотворных текстов. В частности, были рассмотрены разные подходы в блоковском и сологубовском изданиях к воспроизведению авторских книг и сборников, редакций стихотворений, текстов, скомпонованных из ранее написанных стихов. Особое внимание было направлено в докладе на семантику дат (и их отсутствия) у Блока и Сологуба, связанную с этим проблему выбора датировок и расположения текстов. При этом была продемонстрирована соотнесенность принципов построения полных собраний стихотворений не только с намеченными (хотя и незавершенными) планами самих поэтов и характером текстологического материала, но и с мифопоэтической составляющей в их творчестве.

Второй день работы конференции, 30 октября, открылся докладом Н. И. Рублевой (Вологда) «„Творимая легенда" Ф. Сологуба в „зеркалах" Серебряного века». Название ро-

мана на языке поэтического иносказания докладчица определила как суть обновленного творческого метода 10—20-х годов XX века. В докладе были выделены три уровня преобразований в русской прозе Серебряного века: методологический, стилевой, жанровый. Феномен этого «перевооружения» по-разному именовали его участники: одухотворенный реализм, расширенный, вороватый, магический. Манифест «творимой легенды» провозгласил соединение несоединимого. По мнению Н. И. Рублевой, соединив в одном тексте временное и вечное, «Дни нашей жизни» и «Жизнь Человека», писатель начал изображать то, что, кроясь за случайными, разрозненными явлениями, образует связь с Вечностью. Для творящего «легенду» (А. Белый, А. Ремизов, Н. Минский, А. Куприн, И. Бунин, О. Мандельштам, К. Вагинов) мир видимый стал порождением высшей реальности, и эмпиризм приблизил художника к иным мирам.

М. Фава (Италия, Милан) в докладе «Ф. Сологуб в переводах на итальянский язык» рассказала о том, кто, когда и с какой целью переводил произведения Ф. Сологуба на итальянский язык. М. Фава сделала ряд ценных замечаний о восприятии русского автора итальянской публикой, тогда еще мало знакомой с русской литературой. В докладе проанализированы два перевода романа «Мелкий бес»: перевод Коррадо Альваро, представлявший собой сокращенную и искаженную версию романа, и Этторе Ло Гатто, первого итальянского слависта. Как поэт Сологуб в настоящее время остается в Италии мало известен. Что касается его прозы, то, хотя предпринимались попытки перевода некоторых повестей и рассказов, роман «Мелкий бес» оказался единственным произведением, которое до сих пор переиздается и считается классикой русской литературы.

Доклад А. В. Сысоевой (Санкт-Петербург) «История прижизненных изданий романа Ф. Сологуба „Творимая легенда"» публикуется в настоящем номере журнала.

В докладе Е. А. Голлербаха (Санкт-Петербург) «Ф. Сологуб в издательстве „Пантеон"» была подробно описана история издательства «Пантеон» (цели, размещение, владельцы, сотрудники, выпущенные книги и др.). Особое внимание в докладе было уделено деловым качествам и личности З. И. Гржебина. Семейное предприятие «Пантеон» приветствовало семейственность среди авторов. К переводу зарубежных классиков (а это являлось основным направлением работы издательства) были привлечены Ф. Сологуб, Анастасия, Александра и Ольга Чеботаревские. Эта группа работала наиболее продуктивно, в докладе рассмотрен самый удачный проект, в котором они участвовали, — перевод собрания сочинений Ги де Мопассана. Докладчик привел отзывы современников и мнения исследователей наших дней по поводу качества переводов Мопассана и перевода Сологубом повести Вольтера «Кандид». Доклад сопровождался богатым иллюстративным материалом.

М. П. Лепехин сделал сообщение «О взаимоотношении Шарика и Шарикова: По поводу одной гипотезы», в котором указал на возможный литературный прототип образа Шарикова — Смердякова.

П. В. Дмитриев (Санкт-Петербург) выступил с докладом «Письмо к Ф. Сологубу как ключ к разгадке: Несколько штрихов к биографии одного несостоявшегося художника и беллетриста». Доклад посвящен В. А. Дмитриеву (1889—1919) — одному из ведущих художественных критиков «Аполлона» второй половины существования журнала. Письмо Дмитриева Сологубу помогает выявить первый беллетристический опыт автора, опубликованный под псевдонимом, — повесть «Сочинение влюбленного» (СПб., 1911), важную для понимания его критической деятельности.

Доклад М. Кучинской (Финляндия, Хельсинки) «„Скучная лампа моя зажжена..." Ф. Сологуб и Т. Налепинский» представляет собой первую попытку исследования биографии и творчества польского поэта, прозаика, драматурга, критика и публициста Тадеуша Налепинскго (1885—1918), а также истории его отношений с Федором Сологубом. Налепинский был вхож в литературные и художественные круги Петербурга 10-х годов, активно сотрудничал с периодическими русскими изданиями; поддерживал переписку с А. А. Блоком, Г. И. Чулковым, Ф. К. Сологубом, К. А. Сюннербергом (Конст. Эрбергом), бароном Н. В. Дризеном. В докладе приводятся ранее не публиковавшиеся архивные материалы (в том числе письма к Сологубу и Конст. Эрбергу) и материалы польской периодики, позволяющие воссоединить русскую и польскую составляющие жизни и творчества Налепинского, до последнего времени существовавшие автономно. М. Кучинская познакомила слушателей с циклом эссе Налепинского о русских писателях и поэтах — одной из наиболее его значительных работ; впервые представила в переводе с польского на русский язык и проанализировала статью Налепинского о Сологубе «Молодая Россия. Зерцало мерзости и грязи». Рассказ был иллюстрирован редкими фотографиями, в том числе и основанными на авторских биографических находках.

В докладе В. Н. Сажина (Санкт-Петербург) «Три урода (Ф. Сологуб ↔ Д. Хармс ↔ М. Зощенко)» рассказ М. Зощенко «Дама с цветами» (1929) был интерпретирован как средоточие перипетий личных и творческих взаимоотношений трех писателей.

В докладе М. Ю. Любимовой (Санкт-Петербург) «Неисправимые еретики: А. Франс — Ф. Сологуб — Евг. Замятин (заметки о функции иронии)» были установлены франсовские реминисценции в произведениях Сологуба и Замятина, в частности из сборника афориз-

мов «Сад Эпикура» (1894, русский перевод — 1905); в нем, по выражению З. А. Венгеровой, изложена «философия примиренного скептика, для которого необходимость контрастов все объясняет и который более всего ценит тревожность ума, ищущего недостижимых конечных целей».

Доклад Л. Пильд (Эстония, Тарту) «Фетовский „след" в сборнике Федора Сологуба „Пламенный круг" (1908)» публикуется в настоящем номере журнала.

В докладе Д. В. Токарева «Проблема плагиата в прозе Ф. Сологуба» обсуждался вопрос о возможных заимствованиях, сделанных Сологубом из двух романов английского писателя Эдуарда Булвер-Литтона «Последние дни Помпеи» (1833) и «Грядущая раса» (1871). Во время работы Сологуба над «Навьими чарами» вышли в свет очередные русские переводы этих романов, отдельные темы которых (извержение вулкана, сверхмощная новая энергия, таинственный подземный мир, необычные дети), по-видимому, заинтересовали русского писателя и были апроприированы им в соответствии с его творческим методом, подразумевающим «присвоение» чужого, если это чужое воспринимается как свое.

В сообщении «Об одном анонимном некрологе Ф. Сологубу» Д. И. Зубарев и М. М. Павлова установили автора некролога, опубликованного в журнале «Шахматы» (1928, № 1) и более 80 лет остававшегося неизвестным библиографам, филологам и любителям поэзии (автором был Р. В. Иванов).

Завершило конференцию сообщение Е. Б. Белодубровского (Санкт-Петербург) «„Много работает Федор Сологуб...". Из копилки литературного старателя», в котором докладчик привел несколько заметок о Сологубе из редких прижизненных периодических источников.

На следующий день была проведена экскурсия по сологубовским местам с посещением Смоленского кладбища и нескольких адресов Сологуба на Васильевском острове и Петроградской стороне. Экскурсанты прошли последним маршрутом Ан. Н. Чеботаревской (совершенным ею 23 сентября 1921 года): от дома на углу Большого проспекта и 10-й линии Васильевского острова — к аптеке на углу Большого проспекта Петроградской стороны и набережной речки Ждановки и затем к мосту через Ждановку; подошли к дому № 3/1 на углу Ждановской набережной и Малого проспекта, где провел последние дни своей жизни Сологуб. Зарубежные коллеги были удивлены тем фактом, что в городе, где Сологуб прожил большую творческую жизнь, ни на одном из домов, в которых он создавал свои произведения, до сих пор не установлена мемориальная доска, а между тем памятных мест, связанных с его именем, в Петербурге немало, среди них: дом Андреевского городского училища (7-я линия Васильевского острова), Разъезжая 31, Ждановская набережная д. 3/1.

2 ноября для иностранных исследователей и аспирантов был организован источниковедческий семинар, в программу которого входило знакомство с рукописным наследием писателя, хранящимся в Рукописном отделе, и оригинальными авторскими справочными материалами, а также личными вещами и фотографиями из Литературного музея Пушкинского Дома.

По единодушному мнению участников, на конференции царила теплая дружеская атмосфера. В обсуждении принимали участие не только докладчики, но и гости, зал был полон, что говорит о насущности поставленных в докладах проблем, незатухающем интересе к творчеству писателя и результативности конференции.

По материалам конференции предполагается выпустить сборник.

© А. В. Светлова

КОНКУРС НАЧИНАЮЩИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ 2009 ГОДА

Осенью 2009 года Институт русской литературы совместно с Союзом писателей Санкт-Петербурга впервые проводил открытый конкурс начинающих переводчиков.

Как было сформулировано в Положении о конкурсе, «для участников не устанавливается ограничений по возрасту, гражданству и месту жительства. Начинающим переводчиком может считать себя всякий переводчик, не состоящий в профессиональных союзах».

Конкурс начинающих переводчиков проводился в восьми номинациях — перевод прозы и перевод поэзии с английского, французского, немецкого и испанского языков. Задания для участников (прозаические произведения объемом не более половины авторского листа, поэтические — не более сорока строк) отобрали известные переводчики, члены Союза писателей Санкт-Петербурга. Благодаря возможностям Интернета объявление о конкурсе перелетело с сайтов Пушкинского Дома и Центра современной литературы и книги на многие другие сетевые ресурсы, начался настоящий переводческий бум. На электронный адрес секретаря конкурса пришло более пятисот писем, еще около сотни конвертов прислали по почте и доставили лично. В конкурсе пробовали свои силы участники разных возрастов, из самых разных

уголков России, стран ближнего и дальнего зарубежья.

В результате за три месяца в Организационный комитет поступило около шестисот работ (точнее подсчитать нет возможности, поскольку многие присылали переводы сразу по нескольким номинациям, а некоторые доставляли свои работы по нескольку раз, различными способами). Две трети конкурсных работ составили переводы с английского — Оскар Уайльд и Уильям Батлер Йейтс. Пришли сотни переводов с французского (Поль Верлен и Морис Карем) и немецкого языков (Райнер Мария Рильке и Франц Кафка), десятки — с испанского (Мигель де Унамуно и Хуан Рамон Хименес).

С начала декабря, когда истек срок приема заявок, жюри, состоящее из членов Союза писателей Санкт-Петербурга, выявляло достойных получить диплом победителя, а также претендентов на «почетный диплом» (что равносильно второму месту). В итоге по трем номинациям (английская, французская и испанская поэзия) первые места присуждены не были, так что среди победителей — пять обладателей главного диплома, а еще одиннадцать работ удостоены почетного диплома.

11 декабря в Большом конференц-зале Пушкинского Дома были оглашены результаты конкурса. Заседание вели директор Института русской литературы В. Е. Багно и председатель Секции художественного перевода Союза писателей Санкт-Петербурга М. Д. Яснов. Многие из победителей смогли приехать на заседание и получить свои награды сразу после подведения итогов.

Любопытно, что сразу два вторых места (за переводы Фр. Кафки и М. Карема) удалось занять Игорю Мазину, жителю США, а обладательница первого места в одной из номинаций, Наталья Коробкина из города Королёв (переводила Оскара Уайльда) в письме призналась, что это ее первый опыт художественного перевода.

Имена победителей и лучшие переводы были опубликованы на сайте Пушкинского Дома, поскольку, судя по письмам и звонкам, полученным уже после подведения итогов, многие участники хотели сравнить свои работы с теми, что были признаны самыми удачными.

© К. С. Корконосенко

Технический редактор *Е. Г. Коленова*
Корректоры *И. А. Борисова-Смирнова, О. В. Гусихина, Л. Д. Колосова*
и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 30.04.10.
Формат $70 \times 100\,{}^{1}\!/_{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22.1.
Уч.-изд. л. 27.4. Тираж 609 экз. Тип. зак. № 188. С 88

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.naukaspb.spb.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12