

Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)  
Российской Академии наук



Русские поэты XX века:  
материалы и исследования

*Михаил Кузмин*  
*(1872–1936)*

*Посвящается памяти*  
*Николая Алексеевича Богомолова*  
*(1950–2020)*

Москва  
Издательский центр «Азбуковник»  
2024

УДК 82–94:929  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6  
Р89

*Рецензенты*

А. В. Лавров, доктор филологических наук  
В. И. Максимов, доктор искусствоведения

*Редакционная коллегия:*

В. Е. Багно, А. М. Грачева, Н. Ю. Грякалова, Т. В. Игошева,  
К. Ю. Лаппо-Данилевский, Г. В. Петрова (отв. ред.), Ю. В. Шевчук

В оформлении обложки использован силуэт М. А. Кузмина  
работы А. И. Божерянова

**Р89 Русские поэты XX века: материалы и исследования.** Михаил Кузмин  
(1872–1936) / Под ред. П. В. Дмитриева, Г. В. Петровой. — М.: Азбуковник,  
2024. — 671 с. : илл. 51.

ISBN 978-5-91172-248-7

DOI 10.31860/978-5-91172-248-7

В настоящий сборник научной серии «Русские поэты XX века: материалы и исследования» вошли статьи и публикации, посвященные творчеству Михаила Алексеевича Кузмина. В составе издания научные статьи и публикации отечественных и зарубежных ученых, посвященные разным аспектам творческой биографии Кузмина, поэта и прозаика, драматурга и композитора, критика и переводчика, одного из ярчайших представителей отечественной культуры первой половины XX века.

Книга предназначена как для исследователей русской литературы, так и для широкого круга читателей, интересующихся литературными судьбами XX века.

УДК 82–94:929  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6

**ISBN 978-5-91172-248-7**

© Коллектив авторов, 2024  
© Издательский центр «Азбуковник»,  
оформление, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции .....	7–8
<i>Е. Евдокимов.</i> Где родился Михаил Кузмин? Некоторые дополнения к опубликованным ранее материалам .....	9–19
Биографические сведения о М. А. Кузмине, написанные им самим. <i>Публикация Е. Куранды</i> .....	20–64
<i>А. Игнатъев.</i> Стихотворение М. Кузмина «Мои предки» (1907): реконструкция родословной .....	65–80
<i>П. Дмитриев.</i> Вино в поэтическом тезаурусе М. Кузмина .....	81–102
<i>А. Волкова.</i> Францисканские мотивы в поэзии М. Кузмина .....	103–113
<i>К. Кочетов.</i> Мортальность в поэзии М. Кузмина .....	114–126
<i>М. Яхьяпур, Г. Токарев, Д. Карими-Мотаххар.</i> «Пока ты не один, Гафиз еще живет...».....	127–133
<i>А. Житенев.</i> Поэтология чуда в творчестве М. Кузмина .....	134–143
<i>Ю. Орлицкий.</i> Свободный стих в творчестве М. Кузмина .....	144–176
<i>А. Гик.</i> Ассоциации по смежности в творчестве М. Кузмина.....	177–197
<i>С. Титаренко.</i> Неостили в поэзии М. Кузмина и Вяч. Иванова как проблема исторической поэтики: топосы маньеризма .....	198–207
<i>А. Лена Корриторе.</i> Иванов-«трагик» и Кузмин-«эпикуреец»: некоторые соображения на полях чернового варианта стихотворения Вяч. Иванова «Друзья! вам высоких веселий...» .....	208–225
<i>А. Чевтаев.</i> Лирический нарратив и художественная символика в поэме М. Кузмина «Всадник» .....	226–240
<i>В. Никульцева.</i> М. Кузмин в поэтической оценке Игоря-Северянина .....	241–250
<i>Т. Никольская.</i> Михаил Кузмин и Илья Зданевич: к истории отношений .....	251–256
<i>К. Вихляев.</i> Пересечения Константина Миклашевского и Михаила Кузмина .....	257–266
<i>А. Тимофеев.</i> О незавидной судьбе «литургической драмы» в артистическом кабаре (житийный источник «Комедии о Мартиниане» М. Кузмина) .....	267–290
<i>А. Пахомова.</i> Куда пропали «Гонцы»? Невышедший сборник М. Кузмина и литературная репутация автора на рубеже 1910–1920-х годов .....	291–311
Статья М. Кузмина о К. Д. Бальмонте в «Жизни искусства». <i>Подготовка текста и публикация П. Дмитриева</i> .....	312–322

Либретто оперы Моцарта «Похищение из Сералия» в переводе М. Кузмина. <i>Подготовка текста, публикация и вступительная заметка П. Дмитриева</i> .....	323–369
Неизвестное «стихотворение на случай» М. Кузмина из архива Б. Я. Фрезинского. <i>Публикация М. Александровой</i> .....	370–373
Вокальные переводы М. Кузмина сочинений В. И. Дюлидзе. <i>Публикация Е. Евдокимова</i> .....	374–380
О. Лекманов. Мандельштам и Кузмин: несостоявшееся сотрудничество .....	381–384
А. Ковзун. «Триумф Нептуна»: к прочтению финала поэмы М. Кузмина «Для Августа» .....	385–408
Л. Панова. Еще раз о «Смерти Нерона» М. Кузмина: лабиринт сцеплений и его собачьи тупики .....	409–453
П. Дмитриев, К. Учитель. Николай Смолич и Михаил Кузмин: к истории сотрудничества .....	454–469
Переписка М. А. Кузмина и Н. В. Смолича. <i>Публикация К. Учитель и П. Дмитриева</i> .....	470–481
П. Рыжаков. Анна Радлова – переводчица Шекспира: о двух вариантах перевода «Отелло» .....	482–512
Т. Тишунина. Материалы об окружении М. А. Кузмина: Н. Г. Зенгер и И. А. Лихачёв .....	513–542
Т. Кащеева. Из окружения М. А. Кузмина 1920–1930-х годов: к биографии Наталии Владимировны Султановой, жены Льва Львовича Ракова .....	543–554
Л. Хачева. М. А. Кузмин в дневниках О. Н. Арбениной- Гильдебрандт .....	555–589
А. Бахчинян. Михаил Кузмин и армянская действительность .....	590–601

## Приложение

И. Ваганова. Калиостро из Ярославля. К вопросу о литературной репутации М. Кузмина в родном городе .....	602–612
«Мы во Фьезоле поедем...». Фрагменты записи вечера, посвященного Михаилу Алексеевичу Кузмину. (Фонд Культуры, из цикла литературно-мемуарных программ «Былое и Думы»). <i>Публикация Е. Белодубровского и Г. Петровой</i> .....	613–644
Ли Джонг Хён. «Иметь бездушную куклу»: опыт перевода повести М. Кузмина «Крылья» на корейский язык .....	645–650

Указатель имен .....

## От редакции

Настоящий выпуск научной серии «Русские поэты XX века: материалы и исследования» посвящен 150-летию со дня рождения одного из ярчайших представителей эпохи русского модернизма, которую принято называть Серебряным веком, — поэта, прозаика, драматурга, критика и композитора Михаила Алексеевича Кузмина (1872–1936).

Сам герой этой книги не любил юбилейных дат — чего стоит хотя бы мистификация с его годом рождения, который в автобиографиях он помечал 1875-м или, реже, 1874-м. С другой стороны, творчество Кузмина на протяжении полувека замалчивалось, 100-летие поэта не было никак отмечено, хотя именно в 1972 году, словно по божественному наитию, вышла первая крупная публикация — статья Г. Г. Шмакова «Блок и Кузмин (новые материалы)», положившая начало изучению творчества Кузмина на родине. Лишь с конца 1980-х годов начинается более-менее регулярное обращение исследователей к его творчеству и биографии, выразившееся в организации конференций, ему посвященных, выпуске научных статей, сборников и монографий, в том числе и сборника материалов научной конференции, состоявшейся в Пушкинском Доме в 2012 году.

Настоящий сборник в своей основе составлен прежде всего на материале докладов, прочитанных на международной научной конференции «Миры Михаила Кузмина: к 150-летию со дня рождения», прошедшей в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН 20–22 октября 2022 года. Как и всегда бывает в подобных случаях, не все доклады, прозвучавшие на конференции, были оформлены и присланы в виде законченных научных сочинений — причины у исследователей могут быть самые разнообразные. Кроме переработанных докладов, редакция включила в сборник ряд отдельных статей и публикаций, которые не были представлены на конференции и были подготовлены специально для настоящего издания.

По редакционным условиям научной серии сборник лишен формального членения на разделы. Исследования и материалы по преимуществу представлены в хронологическом и тематическом порядке с целью представить творческую биографию Кузмина в ее единстве и, одновременно, развитии.

Сборник включает работы различной тематики, в нем представлены биографические, текстологические и интертекстуальные разыскания, статьи по стиховедению и поэтике, а также публикации ранее неизвестных текстов Кузмина: оригинального стихотворения, автобиографий, критических статей, писем и др. Особое место в его составе занимают исследования, посвященные связям Кузмина с литературным окружением.

Отметим, что не во всех случаях позиция редакции совпадала с подходами, представленными в работах авторов. При этом все они обладают научной проблематикой, и читатель сам вправе выбрать то, что его по-настоящему заинтересует. Не стремилась редакция и подогнать тексты исследователей к какому-либо научному шаблону, ограничившись стилистической правкой и разрешением некоторых спорных вопросов в рабочем порядке. В наше время, когда у каждого человека есть механизм свободного высказывания и публикации (в том числе через социальные сети), нет смысла пытаться как-то «обрабатывать» чужое мнение. В то же время такой подход, по нашему мнению, позволяет выявить дискуссионные моменты в изучении творческой биографии Кузмина и в той или иной степени представить общую картину и состояние современного кузминоведения.

Как конференция в 2022 году, так и настоящий научный сборник посвящены выдающемуся ученому, одному из основоположников академического подхода к исследованию творчества Кузмина, преждевременно ушедшему из жизни, Николаю Алексеевичу Богомолу (1950–2020) и должен рассматриваться как дань Пушкинского Дома памяти дорогого коллеги.



*Е. Евдокимов*

*Музей «Невская застава», Санкт-Петербург*

## **Где родился Михаил Кузмин? Некоторые дополнения к опубликованным ранее материалам**

Поставленный в заголовок данной публикации вопрос может показаться банальным. Ответ на него имеется в большинстве справочников. Родина Михаила Алексеевича Кузмина — Ярославль. Об этом писал и сам Кузмин; подтверждают место рождения и все известные документальные свидетельства. Но в какой части города Ярославля он родился? Где стоял или стоит до сих пор тот дом, в котором появился на свет будущий поэт? До недавнего времени ответа не было.

Выступая в 2012 году на конференции, приуроченной к 140-летию со дня рождения поэта, автор этих строк вынужден был констатировать, что попытки установить адрес ярославского дома, в котором квартировала семья Кузмина, пока не увенчались успехом.<sup>1</sup> Выявленные за прошедшее десятилетие в Государственном архиве Ярославской области документальные свидетельства помогли решить эту проблему.

Вопрос о точном месте рождения Кузмина до сих пор, кажется, никогда не поднимался биографами поэта. Что легко объяснимо: «кузминоведов» в первую очередь интересует творчество поэта, тогда как бытовая сторона жизни оставлена на откуп «краеведам». Но и ярославские краеведы, по неведомой причине, не проявляли особого интереса к этой теме, выдавая на-гора массивы сведений об иных местночтимых деятелях. При том что краеведение играет весьма важную роль в диверсификации туристических маршрутов, выявление «кузминского»

локуса могло бы создать новую точку притяжения на карте Ярославля. Так в Саратове самодеятельные экскурсоводы уже включили в перечень объектов своего показа «дом Смирнова», где якобы прошли детские годы Кузмина. И это несмотря на то, что саратовские архивисты давно указывали, что дом этот до наших дней не сохранился.<sup>2</sup>

Следует отметить, что и при жизни Кузмина ярославцы не проявляли заметного интереса к творчеству своего прославленного земляка, за исключением отдельных просвещенных представителей ярославской интеллигенции. Поэтому Кузмин был особенно внимателен к любым обращениям с их стороны.

Один из самых известных примеров тому — намечавшееся сотрудничество Кузмина с ярославским книгоиздательством Константина Федоровича Некрасова.<sup>3</sup> И хотя планы Некрасова по изданию альманаха «Старые усадьбы» (для которого Кузмин написал стихотворный цикл «Бисерные кошельки» и рассказ «Набег на Барсуковку»), а также проект публикации пьес Карло Гоцци в переводе Кузмина остались неосуществленными, было бы ошибкой утверждать, что в издательстве К. Ф. Некрасова не было опубликовано ни строчки Кузмина. В 1912 году вышел каталог, в котором, помимо выходных данных, приводились фрагменты благожелательных откликов и рецензий на новые книги издательства. В качестве такой своеобразной рекламы приводился фрагмент аполлоновского обзора Кузмина, посвященный «Ватеку» Бекфорда.<sup>4</sup> Эта рекламная перепечатка журнальной статьи уточняет имеющийся список прижизненных публикаций критической прозы Кузмина.<sup>5</sup>

В начале 1925 года Кузмин откликнулся на просьбу молодых энтузиастов из Ярославля, просивших прислать биографические сведения и стихи для задуманного ими сборника «Ярославские поэты». Составителем антологии был Сергей Сергеевич Дмитриев (1906–1991), который впоследствии стал крупным историком, профессором МГУ. В его личном фонде в Государственном архиве Ярославской области сохранились подготовительные материалы к этому рукописному поэтическому сборнику<sup>6</sup> — краткая сопроводительная записка Кузмина, автографы стихотворений («Я чувствую четыре» и «О чем кричат и знают петухи») и автобиография поэта, которая начинается словами: «Родился я в городе Ярославле 6 октября 1875,<sup>7</sup> но покинул этот город в младенчестве и детство провел в Саратове, приезжая в родной город только как гость».<sup>8</sup>

Если в лучших традициях отечественного кузминоведения<sup>9</sup> делать полный обзор хранящихся в Государственном архиве Ярославской области автографах Кузмина, то помимо его писем издателю К. Ф. Некрасову и материалов из фонда С. С. Дмитриева, следует упомянуть сохранившееся среди разнообразных рукописей фонда Ярославской губернской ученой архивной комиссии письмо Кузмина искусствоведу Михаилу Васильевичу Бабенчикову. Оно является ответом на просьбу последнего разрешить к постановке пьесу Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» на сцене летнего театра в Териоках.

Многоуважаемый Михаил Васильевич,

конечно, я с радостью позволю поставить «Евдокию» людям, вкусу и расположению которых я вполне доверяю. Указания и советы довольно трудно делать, живучи так далеко и будучи тяжелым на подъем. Тогда, давно, когда мы мечтали о «Евдокии» у Комиссаржевской, мы предполагали ее в костюмах и стиле XVIII–XVII в.,<sup>10</sup> что уже использовано Дягилевым для «Прекрасного Иосифа» Штрауса.<sup>11</sup> Конечно, это не обязательно, можно и без этого сделать остро и занятно. Хотелось бы советов Н. И. Кульбина, которому я очень верю. Во всяком случае я отвечать буду аккуратно, и если будет нужно, постараюсь приехать на спектакль. Конечно, не ручаюсь вполне.

Относительно музыки, будьте добры, напишите мне, кто (какие голоса) участвуют, выскажите ваши желания и позвольте мне самому кое-что выбрать. Все это мне нужно знать дней *за 10*, чтобы я успел переписать и прислать вам, а поющие — разучить.

Шлю приветы всем и желаю всякого успеха.

Готовый к услугам.

М. Кузмин.

Мне кажется, что кроме моего разрешения не дурно бы иметь разрешение и исправника. Или это закрыто? Или в Финляндии можно?

12 июня 1914.

Приятно, что вы, Михаил Васильевич, принимаете близкое участие к этому вечеру. Если будете писать, скажите адрес летний Н. И. Кульбина.<sup>12</sup>

Нахождение письма в этом фонде на первый взгляд может показаться странным. Но учитывая, что Ярославская губернская ученая архивная комиссия собирала все, связанное с историей ярославского края, в том числе, рукописи уроженцев этих мест, и принимая во внимание, что М. В. Бабенчиков в 1919–1921 годы руководил ярославскими музеями, обнаружение здесь этого письма вполне объяснимо.

В переписке с ярославцами Кузмин ни разу не обмолвился о доме, где он родился. Хотя в отличие от года рождения, Кузмин никогда не скрывал своего происхождения и места рождения. Давно известно, что стихотворные строки Кузмина «За то, что вырос в Ярославле, Свою судьбу благословлю!»<sup>13</sup> — не более чем поэтическая гипербола. Ведь семья Кузмина переехала из Ярославля в Саратов, когда ему не было и полутора лет. Но Кузмин, как говорят, «держался ярославских корней», всегда подчеркивал, что происходит из дворян Ярославской губернии. Имя Михаила Алексеевича Кузмина имеется в опубликованном недавно справочнике дворян Ярославской губернии,<sup>14</sup> продолжающем традиции аналогичных дореволюционных генеалогических опусов. Правда, при свойственном такому роду изданий лаконизме, там не содержится никаких сведений о Кузмине как о сколько-нибудь значимой фигуре в истории отечественной культуры.

Фамилия Кузминых была внесена в шестую, самую престижную, часть дворянской родословной книги, куда записывались древние дворянские роды. Старшие братья и сестры получили соответствующее свидетельство о дворянстве в сентябре 1872 года, буквально за месяц до рождения Михаила. Самому Михаилу Алексеевичу такое свидетельство было выдано гораздо позже, и судя по почерку в документах, хлопотала об этом его мать Надежда Дмитриевна. Документ был доставлен в Петербург 3 октября 1897 года, о чем свидетельствует сохранившаяся в деле отметка вручившего его околоточного надзирателя и расписка адресата: «Приложенное свидетельство получил. Михаил Кузмин».<sup>15</sup>

Отец будущего поэта, Алексей Алексеевич Кузмин переехал с семьёй в Ярославль вскоре после назначения его в 1863 году председателем Ярославской палаты гражданского суда, поселившись неподалёку от церкви Рождества Христова, стал ее прихожанином. Об этом свидетельствует запись в исповедной росписи храма, сделан-

ная в следующем 1864 году.<sup>16</sup> Здесь А. А. Кузмин с супругой крестили своих новорожденных детей, здесь же отпевали некоторых из них, умерших в младенческом возрасте. В этой же церкви 18 октября 1872 года был крещен и Михаил Кузмин.

Территория прихода храма Рождества Христова, расположенного близ Волжской набережной на Малой Варваринской улице, была совсем небольшой: к нему относилась только современная нечетная сторона улицы, тогда как дома на противоположной стороне улицы были закреплены за приходом находившейся там Варваринской церкви. По церкви Варвары Великомученицы улица и получила свое прежнее наименование. После революции улицу переименовали в память о Февральской революции 1917 года сначала в Малую Февральскую, потом стали именовать просто Февральской, а в 1979 году ей присвоили имя революционера М. С. Кедрова,<sup>17</sup> по иронии судьбы однофамильца настоятеля Христорожественской церкви Аполлона Васильевича Кедрова, крестившего Кузмина. С южной стороны того же квартала, в двухстах метрах от храма Рождества Христова, находится другая древняя церковь — Николы Надеина, к приходу которой в свою очередь так же была причислена часть окрестных домов.

Следовательно, на протяжении всего ярославского периода Кузмины жили неподалеку от церкви Рождества Христова, и скорее всего, в одном и том же доме. Но как выяснить адрес их места жительства, если адресные справочники по Ярославлю в те годы не издавались?

При поиске дома, где родился Кузмин, мы обратили внимание на усадьбу, принадлежавшую крёстному отцу Кузмина — Дмитрию Ивановичу Чистякову. Он некоторое время был сослуживцем отца поэта. Усадьба Чистякова находится в непосредственной близости от церкви Рождества Христова. Крестный Кузмина слыл человеком предприимчивым и оборотливым. Приобрел на Волжской набережной два соседних дома неподалеку от дома ярославского губернатора (их современные адреса — Волжская набережная, 29/2 и 31а). Чистяков успешно вел хозяйственные дела и в 1906–1908 годах занимал должность ярославского городского головы. Сохранились его письма ярославскому купцу и краеведу А. А. Титову. В одном из них Чистяков сообщал: «Сосед мой Ив<ан> Ник<олаевич> Соболев, кажись, затевает свадьбку: все у него гости и веселие. Говорят, разду-

мал сын их жениться на дочери В. Ф. Холщевникова. Дай Бог ему счастья»<sup>18</sup>. Речь идет о соседе Чистякова, владельце дома на Волжской набережной, 33. Кузмины в этих письмах не упоминаются.

Быть может, сведения о месте жительства Кузминых сохранились среди документов родственников, которые могли гостить в Ярославле? Например, в свидетельствах о разрешении свободного проезда в разные города и губернии, на которых полицейские приставы ставили отметку о временном адресе проживания. Такие свидетельства с указанием различных адресов в Петербурге, где останавливался во время отпуска судья А. А. Кузмин, сохранились в его деле о службе. В Ярославль могли приезжать двоюродные братья или дядя Кузмина — Павел Алексеевич.<sup>19</sup> Но подобные документы разыскать не удалось.

В деле о службе члена Ярославского окружного суда А. А. Кузмина нет сведений о месте его жительства, нет таких сведений и в разнообразных списках чиновников суда, в переписке по личному составу, книге об определении и увольнении со службы чиновников суда.

Кузмин со своей старшей сестрой были в Ярославле проездом 20 августа 1906 года, о чем оставил запись в дневнике: «Погода прелестна, мы путешествовали *en famille*<sup>20</sup> по Ярославлю, являя собой не то странствующую труппу, не то “наших за границей”. Попали в какой-то шикаристый ресторан со сценой, проходили мимо дома, где я родился, мимо церкви, где меня крестили: всё, говорят, такое же. Там тихий, уютный, замерший вид».<sup>21</sup> Как видим, дом упомянут, но свидетельство столь скудное, что нанести на карту города маршрут прогулки не представляется возможным. Через несколько месяцев, после посещения петербургского ресторана «Яр» Кузмин записал в той же тетради дневника: «В зале, очень напоминавшей хорошие рестораны в провинции и, в частности, ярославский на бульваре, было очень холодно; редкие и добродетельные посетители слушали добросовестно какую-то садовую канитель со сцены».<sup>22</sup> После этих слов становится понятно, что Кузмин с родственниками во время своей прогулки по Ярославлю обедали в ресторане А. К. Бутлера, что находился на Казанском бульваре, откуда они направились мимо искомого дома к церкви Рождества Христова близ Волжской набережной. Очевидный кратчайший путь должен был пролегать по Пробойной (ныне Советской) и Малой Варваринской улицам.

Сохранились воспоминания внучатой племянницы Кузмина, в которых говорится: «Они жили в Ярославле, в собственном каменном доме с большим садом».<sup>23</sup> Однако при внимательном просмотре списков ярославских домовладельцев того периода фамилия Кузминых нам ни разу не встретилась. Кроме того, можно предположить, что в 1874 году, когда отца Кузмина перевели по службе в Саратов, он должен был продать свой ярославский дом. Но и внимательный просмотр гигантских по формату и толщине нотариальных книг, где могла бы содержаться актовая запись о продаже Кузминым своего имущества, результатов не принес. Да и сомнительно, чтобы у Кузминых был свой собственный дом. В Ярославле второй половины XIX века недвижимостью чаще всего владели купцы, мещане и разбогатевшие крестьяне, сдававшие часть своих домов различным губернским чиновникам. Правда, имя Кузмина-старшего в нотариальных документах все-таки встречается: он как судья Ярославского окружного суда заверял каждый том нотариальной книги.

Положительный результат принес просмотр различных хозяйственно-распорядительных документов. В своих прошениях А. А. Кузмин в лучшем случае лишь кратко указывал: «Жительство имею в г. Ярославле». И только в одном деле удалось выявить более подробную запись. Алексей Алексеевич потребовал взыскать оброчную недоимку с временнообязанных ему крестьян деревень Зайцево и Короваево. Дело тянулось с 1868 по 1874 год. В «докладной записке», адресованной на имя губернатора в Ярославское по крестьянским делам присутствие, А. А. Кузмин написал: «Жительство имею в г. Ярославле против церкви Варвары Великомученицы в доме Холщевниковой».<sup>24</sup>

Так мы узнаём имя настоящей владелицы дома — Екатерины Александровны Холщевниковой. Современный адрес — улица Кедрова, 5. Дом стоял через дорогу напротив Варваринской церкви, но находился уже на территории прихода храма Рождества Христова, и маршрут семейной прогулки 1906 года должен был пролегать мимо него. Всё сходится! Но почему же внучатая племянница Кузмина утверждала, что дом принадлежал им? Объяснять это следует вовсе не ошибкой памяти мемуаристки, ведь она приводила пересказ воспоминаний бабушки, услышанный из уст матери. В результате фраза «наш дом» в значении «дом, в котором мы жили» превратилась в

«дом, который нам принадлежал» — типичный для семейных преданий случай.

По описям второй половины–конца XIX века на участке стоял каменный, крытый железом, двухэтажный дом и два небольших деревянных флигеля (не сохранились). Хозяйка с сыном жили в главном доме, часть которого сдавала внаем. Сдаваемая квартира занимала большую часть помещений. Мещанка Холщевникова приобрела дом в 1861 году, а ее наследники были его владельцами вплоть до послереволюционной национализации городской недвижимости.

Интересно, что в первой половине XIX века рядом была усадьба и огородная земля, принадлежавшая Алексею Зиновьевичу Зиновьеву (1801–1884),<sup>25</sup> который в начале своей педагогической карьеры готовил М. Ю. Лермонтова по русскому и классическим языкам для поступления в Благородный пансион. Пригласила его для занятий Елизавета Алексеевна Арсеньева, бабушка поэта. В этой связи обратимся к свидетельствам Кузмина о своей бабушке, Екатерине Львовне Монготье, оставленные им на страницах дневника 1934 года: «Бабушка дружна была и с Арсеньевой, бабушкой Лермонтова». Хотя вряд ли при поиске места жительства в Ярославле семьей Кузминых были задействованы старые знакомства: к моменту переезда Кузминых в Ярославль Арсеньева уже умерла, а усадьба, которой Зиновьев владел в 1833–1848 годы, дважды перепродавалась. Но согласитесь, факт весьма примечательный. Как здесь не вспомнить слов исследователя, который, кажется, первым отметил, что «фигура Лермонтова просвечивает в его <Кузмина>, если можно так выразиться, “родовой истории”».<sup>26</sup> В отношении места рождения Кузмина справедливо будет говорить не столько о «родовой истории», сколько о «гении места»: здесь помимо связи с Лермонтовым, проявляется память о становлении российского театра. В середине XVIII века в непосредственной близости отсюда Федор Волков давал свои театральные представления в приспособленном для того амбаре. Это начинание Волкова принято считать первым русским общедоступным профессиональным театром. А владельцы дома на Малой Варваринской наверняка полагали, что имеют некоторое отношение к литературе: сын Холщевниковой Иван Александрович занялся торговлей книгами и канцелярскими принадлежностями.<sup>27</sup> В качестве рекламы своего заведения он продавал почтовые карточки с видами Ярославля,



причем заказывал печать их тиражей в Швеции. В наши дни эти оригинальные открытки, на которых указано «Изд<ание> книжн<ого> магазина И. А. Холщевникова», пользуются определенной популярностью среди филокартистов.

К сожалению, пока не удалось отыскать подробных описаний интерьеров дома Холщевниковой в Ярославле. Однако в романе Кузмина «Тихий страж» есть такие строки: «Устинья жила у своей тетки Анфисы Ивановны *Холщевниковой* в трех небольших комнатах при частной старообрядческой молельне <...> Узенький коридорчик с окнами в часовню давал возможность проходить из большой, темной передней в закутки Холщевниковой. Это были очень низенькие светлые комнаты, каждая по одному окну, на подоконниках которых всегда толклись жирные голуби с ближайшего рынка. Несмотря на близость молитвенного места, никаких специальных признаков особого благочестия в этой квартире не было, и помещение походило просто на *уездный дом где-нибудь на Оке или Волге*, в котором можно вообразить и убийства, и долгое моление, и смех, и песни, и щелканье больших счетов, но охотнее всего представляется бесцельное глазенье из окон, тупые думы и сонная одурь».<sup>28</sup> Хотя действие романа происходит в Петербурге на Гагаринской улице близ Пантелеймоновского рынка (напротив которого Кузмин в 1912–1913 годах жил на квартире Судейкиных), но и фамилия Холщевниковой, и упоминание уездного дома на Волге представляются вовсе не случайными. Весьма вероятно, что Кузмин включил в свое произведение фамилию владелицы и описание ярославского дома, услышанные из рассказов матери или старшей сестры.

Со стороны Никольской улицы (ныне улица Волкова) к участку дома, где родился Кузмин, примыкала земля, принадлежавшая купцу второй гильдии Ф. Ф. Шмырову. Нашлось краткое свидетельство его потомков: «К домовладениям Шмыровых примыкал сад, принадлежавший соседям — Холщевниковым».<sup>29</sup> То есть сад Холщевниковых на углу Малой Варваринской и Никольской улиц был действительно незаурядным, если удостоился особого упоминания в мемуарных заметках как Шмыровых, так и внучатой племянницы Кузмина.

Увы, в начале XXI века на тихой улице Кедрова между уютными домами старого Ярославля были буквально втиснуты новые постройки, что нарушило исторически сложившуюся городскую среду и вызвало вполне обоснованные протесты местных жителей. Уча-

сток бывшего сада Холщевниковой на углу улиц Кедрова и Волкова в 2009 году занял «элитный» жилой дом с трехуровневыми квартирами площадью по 450 квадратных метров.

Но фасад дома Холщевниковой сохранился до наших дней практически без серьезных изменений. Лишь большое полуциркульное окно мезонина заменено на два прямоугольных. Сейчас дом № 5 по улице Кедрова, остается обычным жилым домом исторического центра Ярославля. И ничто не указывает, что в нем родился один из крупнейших поэтов Серебряного века. На нем нет никаких памятных табличек, путеводители и краеведческие публикации не уделяют ему внимания, перед ним не останавливаются экскурсионные группы. Впрочем, теперь на карте поставлена точка, с которой начался жизненный путь Кузмина. Мы же с лёгким сердцем поставим точку в конце нашего исследования.

<sup>1</sup> *Евдокимов Е. В.* «В скромном родительском доме...» Ранняя биография М. А. Кузмина в документах (1872–1891) // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева, А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 172. Этот наш обзор вызвал в свое время остроумное замечание П. В. Дмитриева, назвавшего его «пренатальной биографией Кузмина».

<sup>2</sup> *Гусакова З. Е.* Штрихи к биографии Михаила Кузмина (1872–1936 гг.) // Литературное краеведение Поволжья: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Саратов, 1999. С. 41.

<sup>3</sup> Подробнее см.: *Ваганова И. В.* Неоконченный роман в письмах. Книгоиздательство Константина Федоровича Некрасова, 1911–1916 годы. Рыбинск, 2018. С. 105–112.

<sup>4</sup> Каталог кн-ва К. Ф. Некрасова. На 15 мая 1912 г. <М., 1912>. С. 5–6. Ориг. публ.: *Кузмин М.* Заметки о русской беллетристике // Аполлон. 1912. № 2. С. 73.

<sup>5</sup> *Дмитриев П. В., Тимофеев А. Г.* Библиография критической прозы М. А. Кузмина // De visu. 1994. № 5/6 (16). С. 94–112.

<sup>6</sup> ГАЯО, ф. Р-572, оп. 1, д. 32, л. 166–170. Впервые об этих рукописях Кузмина сообщено в публ.: *Смирнов Я. Е.* Краеведческие материалы в архиве профессора С. С. Дмитриева и их историко-культурное значение // Архивы: история и современность: материалы конференции, посвященной 80-летию архивной службы Российской Федерации (Углич. 28–29 мая 1998 г.). Государственный архив Ярославской области, 1999. С. 38. Фотомеханическое воспроизведение автографов: *Скибинская О. Н.* Мария Петровых: ярославские проекции. Ярославль, 2020. С. 135–136, 138–139.

<sup>7</sup> Кузмин по своему обыкновению указал иной, фиктивный год рождения вместо верного — 1872.

<sup>8</sup> *Скибинская О. Н.* Указ. соч. С. 138.

<sup>9</sup> См., например: *Тимофеев А. Г.* Материалы М. А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1990 год.

СПб., 1993. С. 17–36; *Тимофеев А. Г.* Материалы М. А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского дома: Некоторые дополнения // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 52–62.

<sup>10</sup> В 1907 пьеса Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» планировалась к постановке В. Э. Мейерхольдом, но была категорически отвергнута В. Ф. Комиссаржевской. Подробнее см.: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 43–62.

<sup>11</sup> Премьера балета Р. Штрауса «Легенда об Иосифе» (в момент подготовки иногда именовался «Иосиф Прекрасный») в постановке антрепризы С. П. Дягилева состоялась 14 мая 1914 в театре Гранд-Опера в Париже.

<sup>12</sup> ГАЯО, ф. 582, оп. 1, д. 1156, л. 5–6. Н. И. Кульбин жил в соседнем с Териоками поселке Куоккала. Сведений о постановке этой пьесы летом 1914 в Териоках найти не удалось.

<sup>13</sup> Стихотворение 1916 «Я знаю вас не понаслышке...» из цикла «Русский рай» вошло в книгу стихов Кузмина «Вожатый».

<sup>14</sup> Материалы для дворянской родословной книги Ярославской губернии / Сост. Ю. И. Гавриленко [и др.]; ред. А. А. Шумков. М., 2018. С. 243.

<sup>15</sup> ГАЯО, ф. 213, оп. 1, д. 1622, л. 109 об.

<sup>16</sup> ГАЯО, ф. 230, оп. 3, д. 1609, л. 102.

<sup>17</sup> Ярославль: историко-топонимический справочник / Под ред. А. Ю. Данилова и Н. С. Землянской. Ярославль, 2006. С. 55.

<sup>18</sup> ГАЯО, ф. 1367, оп. 1, д. 1968, л. 76.

<sup>19</sup> Биографические сведения о нем см.: *Семевский В. И.* Петрашвец П. А. Кузмин // Историко-литературный сборник: Посвящается Всеволоду Измаиловичу Срезневскому (1891–1916 гг.). Л., 1924. С. 1–10.

<sup>20</sup> По-семейному (*фр.*).

<sup>21</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 207.

<sup>22</sup> Там же. С. 305.

<sup>23</sup> *Минакина Н. Н.* Воспоминания о Сергее Ауслендере и Михаиле Кузмине / Публ., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена, проблемы, факты. М., 2000. Вып. 1. С. 151.

<sup>24</sup> ГАЯО, ф. 121, оп. 1, д. 2140, л. 6 об.

<sup>25</sup> *Землянская Н. С.* Ярославская усадьба профессора Зиновьева // Россия Лермонтова: Материалы Вторых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2002. С. 45.

<sup>26</sup> *Дмитриев П. В.* Произведения М. Ю. Лермонтова в музыке М. А. Кузмина // Лермонтовские чтения—2013. Лермонтов: музыка и кинематография. СПб., 2014. С. 81.

<sup>27</sup> ГАЯО, ф. 642, оп. 3, д. 1321, л. 90.

<sup>28</sup> *Кузмин М. А.* Проза. В 12 т. Т. VI. Тихий страж. Бабушкина шкатулка. Рассказы / Ред. и примеч. В. Маркова и Ф. Шольца. Berkeley, 1986. (Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts. Vol. 19). С. 79–80.

<sup>29</sup> *Демина А.* Вот дом, которым владел купец // Золотое кольцо. 1992. 14 ноября. № 221 (479). С. 6.

**Е. Куранда**

*Независимый исследователь, Санкт-Петербург*

## **Биографические сведения о М. А. Кузmine, написанные им самим**

В публикации собраны известные на сегодняшний день тексты Кузмина со сведениями о его жизни и творчестве. Это собственно автобиографии, написанные по просьбе других литераторов или, как в случае с заявлением о пенсии, для государственного учреждения. Кроме того, биографические сведения представлены в анкетах. Эти документы на разных этапах жизненного пути поэта подводят некоторый итог сделанному им. Именно с этой точки зрения их сопоставление, анализ соответствий и несоответствий дат и фактов представляет интерес. Отмечу некоторые из таких фактов.

Как мы знаем, почти все автобиографические высказывания Кузмина содержат, так сказать, фигуру умолчания о дате его рождения. В девяти из представленных здесь документов годом рождения Кузмина назван 1875. В девяти, но не в десяти (даже в одиннадцати, если учитывать «*Histoire édifiante de mes commencements*»<sup>1</sup>) из рассмотренных.

15 декабря 1928 года, приводя биографическую справку в заявлении во Всероссийский Союз писателей о назначении ему персональной пенсии (см. ниже текст под № 10), Кузмин указывает: «Родился 6 октября 1872 года». Перед этой датой рождения, соот-

---

<sup>1</sup> *Кузмин Михаил. Histoire édifiante de mes commencements / Публ. и коммен. С. В. Шумихина // Михаил Кузмин и русская культура XX века / Сост. и ред. Г. А. Морева. Л., 1990. С. 146–155; см. также: Кузмин М. Дневник: 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 267–273.*

ветствующей метрике,<sup>2</sup> в начале заявления, Кузмин пишет: «Ввиду моего преклонного возраста, общей усталости...»

В большей части автобиографических свидетельств Кузмин подробно пишет о своем происхождении «потомственного дворянина», приводя где-то более, где-то менее подробно свою генеалогию (см. № 2, 3, 5, 6, 9). Причем в анкете для словаря Бродерсена (см. № 9) в строке о родителях, Кузмин, поставив точку, другими чернилами дописывает: «Оба старообрядцы». Тема старообрядцев актуализируется для Кузмина в 1920-е годы. Так, в документе ИМЛИ (ноябрь 1927 года — см. № 8) Кузмин поясняет: «По причинам чисто биографического характера доводилось бывать на севере России и Поволжье, в местах, где особо распространен раскол».

Дата рождения (кроме заявления о пенсии) и сведения о родителях (кроме единичного замечания в 1928 году об их старообрядчестве) — позиции в автобиографических справках Кузмина, повторяющиеся без изменений из документа в документ.

Остальные сведения разнятся. Различия есть и в фактах, и в их подаче.

Так, различаются сведения об образовании, или, как пишет Кузмин, «главных станциях на жизненном пути». В одной ранней автобиографической справке 1909 года он указывает: «Учился в гимназии 8-ой Петербургской и такой же консерватории». Гимназия и консерватория (в некоторых случаях есть добавление, что композиции он учился у Римского-Корсакова) указаны в большинстве автобиографий и подтверждены Личным делом ученика Михаила Кузмина Петербургской консерватории Императорского русского музыкального общества. В конце 1920-х годов Кузмин добавляет в сведения об образовании университет (см. № 9 и № 10).<sup>3</sup>

В документе 1927 года Кузмин сделал ошибку в номере гимназии (9-я вместо 8-ой), но прибавив, что директором гимназии был И. Ф. Анненский (см. № 8).

Неустойчивы в автобиографиях Кузмина и даты начала литературной деятельности. В 1909 году годом начала литературной дея-

<sup>2</sup> Об установленном годе рождения Кузмина см.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 17.

<sup>3</sup> Ср. в «Histoire édifiante de mes commencements» (1906): «Все меня уговаривали идти в университет, но я фыркал и говорил парадоксы» (*Кузмин М.* Дневник: 1905–1907. С. 270).

тельности указан 1906. В автобиографии для словаря Венгерова Кузмин пишет, что «почти до 1904 года не занимался литературой, готовя себя к композиторской деятельности». 1904 год — назван и в автобиографии 1923 года. В 1927 году, не указывая года, Кузмин прибегает к такой формулировке: «Начал стихи поздно, предполагал быть музыкантом. Впервые напечатался в “Весех” в 1905 году (“Александрийские песни”, “Крылья»)» (см.: № 8). В 1923, в альбоме Медведева: «До 1903 не думал о литературе» (см. № 5).

Отвечая на анкету в 1915 году, в графе «Время и место напечатания первого произведения и его заглавие», Кузмин указывает: «Сонеты и пьеса “История рыцаря Асторре д’Алессии” (Зеленый сборник изд. Щелканово. Петербург 1905 год)». А на вопрос о первой книге отвечает так: «Не то “Приключения Эме Лебефа”. Не то “Крылья” (Изд. “Скорпион” М. 1907)» (см. № 3).

Таким образом, разброс дат начала литературной деятельности Кузмина: 1903–1904–1905–1906. Возможно, в таком непостоянстве определения своего начала как писателя сказался нерешенный для самого Кумина вопрос, что именно считать этим началом:

- август 1903 года — каким он сам датировал работу над циклом «Canzoniere» (Канцоньере)?
- когда первый раз напечатался в «Зеленом сборнике»?
- или 1906 год, на который пришлась «Башня», Брюсов и сотрудничество в «Весех» и со «Скорпионом»?

Еще один важный элемент автобиографий — «круг Кузмина». В автобиографических документах и ответах в анкетах он называет людей, повлиявших на него, ставших друзьями, помогавших в самоопределении.

Одним из первых (хронологически и по степени признательности Кузмина) назван Нувель (1906).<sup>4</sup>

В автобиографии для словаря Венгерова большое внимание уделено «семействам Чичериных и Верховских» (см. № 2).

В 1923 перечислены Дягилев, Сомов, Нувель, Бакст (в таком порядке) (см. № 6). В альбоме Медведева (1923) Кузмин пишет: «Второй волной дружества была группа московских художников (Судейкин, Сапунов, Феофилактов, Арапов, Ларионов, Кузнецов), театр Комиссаржевской и Мейерхольд» (см. № 5).

---

<sup>4</sup> Кузмин М. Дневник: 1905–1907. С. 273.

В автобиографии 1927 года: «Первое одобрение как музыкант и поэт встретил со стороны об<ще>ства “Вечера Совр<еменной> музыки” (Каратыгин, Нурок), группы “Мира искусства” (Дягилев, Сомов), Вяч. Иванова и Валерия Брюсова. Близкое участие принимал в журнале “Аполлон” и в театре “Дом Интермедий” (Мейерхольд, Сапунов)» (см. № 8).

В альбоме Медведева (1923) впервые сказано о «группе друзей и единомышленников», которая «объединилась под названием “Эмоционалисты” <...> Группа эта состоит из К. Вагинова, В. Дмитриева, Б. Папаригопуло, Адр. Пиотровского, Анны Радловой, С. Радлова, Ю. Юркуна и меня» (см. № 5). Затем «единомышленники»-эмоционалисты названы в «Ярославской автобиографии» (см. № 7), причем Кузмин пишет, что с этими людьми «связан личной дружбой».

На фоне перечисления людей, с кем соприкасался Кузмин в жизни, становится очевидней, что он редко перечисляет в автобиографиях имена писателей, «оказавших влияние» на творчество. (Вспомним его ответы на анкету о Некрасове: «Не знаю. Не думаю...».<sup>5</sup> Сам он не склонен был писать об этом, если только в вопросниках для словарей или сборников автобиографий не ставился такой вопрос. В анкете 1915 года в духе тогдашней моды на анкетирование писателей был такой вопрос: «Какие писатели оказали наибольшее влияние?»)

Кузмин ответил: «Старые французские романисты, Франс и Лесков» (см. № 3).

Лесков упомянут и в автобиографии 1906 года среди авторов, произведения которых, как пишет Кузмин, он ценил «всегда и во всяком виде».

С позицией Кузмина называть живых конкретных людей, под «влиянием которых происходило умственное и общественное» воспитание и образование (формулировка из вопросника Венгерова) корреспондирует ответ Кузмина в анкете 1915 года. На просьбу назвать «Credo или девиз» Кузмин ответил: «Писать, что хочу и как можно добросовестнее. Это о литературе. Искусство — отражение поэзии. Требования к человеку несколько другие, но это не к делу. Быть *внутренне свободным*, не делать никому зла, быть радостным».

<sup>5</sup> Чуковский К. Некрасов и мы // Летопись Дома литераторов. 1921. № 3. С. 3.

В шести рассматриваемых документах содержатся библиографические списки (см. № 2, 3, 5, 6, 9, 10). Произведения, вышедшие на момент написания автобиографии или ответов для словарей, располагаются в хронологическом порядке. Понятно, что наиболее полная автобиблиография приведена в заявлении во Всероссийский союз писателей о назначении персональной пенсии (см. № 10).

Хронология и стройность кузминской библиографии не выдерживаются, когда он приводит список своих музыкальных сочинений: какие-то из них сопровождали театральные постановки, какие-то звучали на музыкальных вечерах.

Что касается периодических изданий, то, кажется, Кузмин воспринимал эту деятельность не просто как сотрудничество, а своего рода «службу». В альбоме Медведева он пишет: «<...> основание с Мейерхольдом и Сапуновым “Дома Интермедий” и участие в редакционной работе “Аполлона” были до некоторой степени общественными моими занятиями» (см. № 5). В анкете Бродерсена участие в журналах «Весы» и др. Кузмин указывает в графе «Служба и др. библиографические данные» (см. № 9).

Эти несоответствия в автобиографиях примерно одного периода вряд ли можно объяснить внешнему наблюдателю, отделенному столетием от автора. Но, помимо представленных в них фактов биографии и творчества Кузмина, они могут помочь воссозданию «образа Кузмина», на основе его собственного рассказа о себе.

### *Предупреждение*

*к публикации биографических сведений о М. А. Кузмине,  
написанных им самим (№ 1–10)<sup>6</sup>*

Документы расположены в хронологическом порядке. Заголовки даются по заглавиям документов, присвоенным им в архивах.

Примечания к библиографическим спискам не повторяются по мере их возрастания. Так, в следующем после № 2 (1913) списке сочинений Кузмина в анкете 1915 года (№ 3) примечания сделаны к его сочинениям, созданным после 1913 года ко времени заполнения анкеты. Соответственно, в № 5 примечания начинаются с пятнадца-

---

<sup>6</sup> Моя благодарность всем, кто помог мне собрать публикуемые здесь материалы: О. Е. Блинкиной, Е. В. Евдокимову, А. С. Пахомовой, А. А. Чабан.



той позиции библиографического списка, т. к. произведения до этого уже прокомментированы (см. № 2 и № 3). Тот же принцип составления примечаний и в последующих текстах.

Документы публикуются в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации; в некоторых случаях сохраняются авторские особенности написания и постановки знаков препинания. Раскрываемые сокращения заключены в угловые скобки. Авторские выделения в тексте унифицируются и даются курсивом; по возможности и необходимости сохраняется авторское расположение текста на листе бумаги.

№ 1

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА. 3 ЯНВАРЯ 1909<sup>1</sup>

Имя	Михаил
Отчество	Алексеевич
Фамилия	Кузмин
Псевдоним	—
Число	6
Месяц рождения	Октябрь
Год	1875 <sup>2</sup>
Место	Ярославль
Начало литерат<урной> деятельности	1906 год
Главные станции на жизн<енном> пути	Учился в гимназии 8 <sup>ой</sup> Петербургской и такой же Консерватории
Подпись	М. Кузмин
Место, число, мес<яц>, год	С<анкт>-Петербург 3 Января 1909.

<sup>1</sup> «Автобиографическая заметка» из собрания автографов А. А. Дернова (1832–1922 гг.) (См.: Краткий отчет Рукописного отдела за 1914–1938 гг. / Под ред. Т. К. Ухмыловой и В. Г. Геймана; Гос. Публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1940. С. 50).

По времени написания эта заметка близка к «Автографу» Кузмина в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия. Очерки. Стихотворения. Автографы. Под редакцией Модеста Гофмана» (СПб.; М.: Издание т-ва М. О. Вольф, [1909]) — предшествующей публикуемой «автобиографической заметке». «Книга о русских писателях последнего десятилетия» значится за № 2567 в «Перечне в алфавитном порядке книг, поступивших с 28-го января по 4-е февраля 1909» (Книжная летопись. 1909. № 6. 6 февраля. С. 6).

<sup>2</sup> Здесь Кузмин, по-видимому, «определился» с годом своего рождения, с каким он должен будет представляться в публичном пространстве. Ср. с «выбором» года рождения (1872 исправляет на 1875 и карандашом исправляет «5» на «4») в автобиографическом повествовании «Histoire édifiante de mes commencements» (см.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 17).

Незадолго перед ноябрем 1909 о своем возрасте Кузмин сообщал так: «Скромность, приличествующая людям и скупость места, заставляют меня ограничиться как бы родом эпитафии, могущей быть составленной таким образом: “30 лет он жил, пел, смотрел, любил и улыбался”» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Очер-

ки. Стихотворения. Автографы. С. 383). При этом цитируемый «Автограф» датирован 1907. Возможно, этим (1907 год минус 30 лет) объясняется и 1877 как год рождения Кузмина, указанный в «Чтеце-декламаторе» за 1909. (Чтец-декламатор. Т. 4: Антология современной поэзии: Америка, Англия, Франция, Бельгия, Германия, Италия, Скандинавия, Польша, Россия / Ред. Ф. Самоненко, В. Эльснер. Киев, 1909. С. 582).

№ 2  
АВТОБИОГРАФИЯ  
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ С. А. ВЕНГЕРОВА <1913><sup>1</sup>

Михаил Алексеевич Кузмин родился 1875 года <так!> 6<sup>го</sup> Октября в городе Ярославле. Отец был Алекс<ей> Алексеевич Кузмин, Ярославский дворянин, бывший моряк, потом служил по выборам и в Судебной Палате г. Саратова, где я провел детство до 1885 г<ода>, когда переехал в Петербург. Мать, урожденная Федорова, дочь бывшего инспектора Императорского<sup>2</sup> Театрального училища, воспитанницей которого была моя бабка Монготье, внучка французского актера Оффена при Екатерине. Вероисповедания православного. И дядя со стороны отца, и дядя со стороны матери, братья и двоюродный брат — все были военными. Учился в 8<sup>ой</sup> С. Петербургской гимназии,<sup>3</sup> затем в консерватории по классу композиции, которую по болезни не окончил.<sup>4</sup> Почти до 1904 года не занимался литературой <так!>, готовя себя к композиторской деятельности, куда некоторые мои приятели ни <так!> обратили внимание на мои опыты, на которые я сам смотрел лишь как на текст к музыке. Через семейство Верховских и Чичериных я сблизился с «Вечерами современной музыки» и с людьми, стоящими близко к ним т. е. В. П. Нувелем, А. П. Нуроком, К. А. Сомовым и С. П. Дягилевым.<sup>5</sup>

В то же время Верховские издали «Зеленый сборник», где были напечатаны<sup>6</sup> мои сонеты<sup>7</sup> и пьеса «История рыцаря Асторре д`Алессо».<sup>8</sup> Приехавший в Петербург В. Я. Брюсов взял «Александрийские Песни» и с тех пор С. А. Поляков, «Весы» и «Скорпион» сделались моим верным приютом, каким продолжают быть и до сей поры. Книги изданы следующие:

«Сети» первый сб<орник> стих<ов> (М. 1908)<sup>9</sup>

«Осенние озера» 2 сб<орник> стих<ов> (М. 1912)<sup>10</sup>

1 том рассказов (М. 1910)<sup>11</sup>

2<sup>ой</sup> ----- (М. 1910)<sup>12</sup>

3<sup>ий</sup> ----- (М. 1913) выйдет осенью<sup>13</sup>

Комедии (СПб. 1909)<sup>14</sup>

Венецианские безумцы и др. пьесы (1913 выйдет осенью)<sup>15</sup>

Три пьесы (СПб. 1907 / конфисковано)<sup>16</sup>

Куранты любви (М. 1911)<sup>17</sup>

Из повестей, не вошедших в 3 тома рассказов, напечатаны повести «Картонный домик» (Альм<анак> «Белые ночи»<sup>18</sup>), «Двойной наперсник» («Золотое Руно»<sup>19</sup>) и 5 сказок (2 — в «Бирж<евых> Вед<омостях>» — «Рыцарские правила»,<sup>20</sup> «6 невест короля Жилберта»;<sup>21</sup> 2 — в «Рус<ской> Мысли» 1913: «Золотое платье», «Где все равны»<sup>22</sup> и одна — в «Галченке» <так!> — «Принц Желание»<sup>23</sup>).

Из статей писал «О театре В. Ф. Коммисаржевской <так!> — Весы. 1909.<sup>24</sup> «О прекрасной ясности»<sup>25</sup> и «Орфей и Евридика <так!> кавалера Глука <так!>»<sup>26</sup> в «Аполлоне», где также помещались критические заметки о прозе, поэзии и театре.<sup>27</sup> 2 рецензии есть в «Трудах и днях» о «Сог Ardens» Вяч. Иванова<sup>28</sup> и о «Чужом небе» Н. Гумилева в «Ниве».<sup>29</sup>

Отдельные стихотворения рассеяны в разных изданиях.

Написал предисловие к книге А. Ахматовой «Вечер»<sup>30</sup> и к переводу Барбэ д'Оревилли <так!> «О дэндизме».<sup>31</sup>

Более крупные произведения: «Приключения Эме Лебеф» <так!> (отдельное издание (распростран<е>но) I т.)<sup>32</sup>

«Крылья» («Весы». 2 отд<ельное> издание I т.)<sup>33</sup>

«Путешествие сера <так!> Джона Фирфакса» («Аполлон» III т.)<sup>34</sup>

«Нежный Иосиф» (Золотое Руно» II т.)<sup>35</sup>

«Мечтатели» («Нива» III т.)<sup>36</sup>

Написал 2 оперетки, текст и музыку, шли в Малом Театре 1911 г<од>:

«Забава дев»<sup>37</sup> и «Возвращение Одиссея»<sup>38</sup>

*Переводил:*

2 рассказа Рашильд (в «Аполлоне»)<sup>39</sup>

Книга масок» Реми де Гурмон (совместно с Е. Блиновой) (СПб. Грядущий день. 1912<sup>40</sup>)

«Фиаметта» <так!> Боккаччо (СПб. 1912)<sup>41</sup>

2 стихотв<орения> О. Бердслей («Обри Бердслей». 1912)<sup>42</sup>

4 стихотв<орения> О. Уайльда (Соч. О. Уайльда приложен<ия> к «Ниве» 1911.<sup>43</sup>

Аполлодор «Библиотека» (выйдет осенью)<sup>44</sup>

— \* —

О изданиях моей музыки не знаю нужно ли говорить.

Перевод либретт <так!> опер  
«Д. Кихот» Массенэ <так!><sup>45</sup>  
«Электра» Р. Штрауса<sup>46</sup>  
шли в Большом Московском и в Мариинском Петербургском  
Императорских Театров <так!>

\*  
— —

Из моих произведений изданы в переводах на немецкий язык<sup>47</sup>  
1) I т. рассказов (кроме «Решения Анны Мейер» изд. Weber'a  
перев<од> Mesching.<sup>48</sup>  
2) «Подвиги великого Александра» изд. Hyperion. пер<евод>  
Rubiner.<sup>49</sup>  
3) Несколько стихотворений и пастораль «Два пастуха и нимфа  
в хижине» перев<од> Günther в сборнике «Neue<r> Russischer Par-  
nass».<sup>50</sup>  
4) Либр<етто> балета «Выбор невесты» в жур<нале> «Sarturn».<sup>51</sup>

\*  
— —

Биографические сведения были помещены в немецком сборни-  
ке «Neue<r> Russischer Parnass».<sup>52</sup>

\*  
— —

Снимки с портретов, сделанных К. А. Сомовым и А. Я. Голови-  
ным были помещены в «Аполлоне».<sup>53</sup>  
Из статей более солидных обо мне считаю Вяч. Иванова в «Апол-  
лоне»,<sup>54</sup> А. Блока в «Золотом Руне»,<sup>55</sup> первая тем для меня ценнее,  
что в ней вскрыт точный смысл моих повестей «Нежный Иосиф» и  
«Подвиги великого Александра».

\*  
— —

Кроме опереток поставлено было еще «Голландка Лиза» «Ис-  
правленный чудаки» — в «Доме Интермедий»,<sup>56</sup>  
«Куранты любви» — благотворительные спектакли; «Выбор не-  
весты» — концерт М. А. Ведринской,<sup>57</sup> «Рождество Христово» — в  
«Обществе интимного театра».<sup>58</sup>

\*  
— —

Живу постоянно в Петербурге, из местностей России знаю лучше других верхнее и среднее Поволжье и ближний север. Из чужих стран (Долгое время жил в Италии <зачеркнуто>) знаю лучше других Италию, где жил больше года.<sup>59</sup>

\*  
— —

*М. Кузмин.*

Сергей Абрамович Ауслендер приходится мне племянником будущи сыном родной моей сестры.

Что касается моей музыки, то кроме вышеупомянутых оперет <так!> исполнялись следующие сопровождения к пьесам:

- 1) А. Блок: «Балаганчик» (т<еатр> В. Ф. Комиссаржевской)<sup>60</sup>
- 2) А. Ремизов: Бесовское действо (т<еатр> В. Ф. Комиссаржевской)<sup>61</sup>
- 3) Грильпарцер: Прабабка (там же)<sup>62</sup>
- 4) Гарт: Шут Тантрис (Алекс<андринский> театр)<sup>63</sup>
- 5) Крылов: Бешеная семья (дом Интермедий)<sup>64</sup>
- 6) Ю. Беляев: Красный кабачек (Алекс<андринский> театр)<sup>65</sup>
- 7) Шекспир: Крещенский вечер (Мих<айловский> театр)<sup>66</sup>
- 8) Бенавенте: Изнанка жизни (театр Рейнеке)<sup>67</sup>

Издано: Духовные стихи (Ю. Циммерман)<sup>68</sup>

2 тома (там же)<sup>69</sup>

Куранты любви<sup>70</sup>

Песенки («Дитя и роза»<sup>71</sup> и пр., имеющие некоторую известность)

На «Вечерах совр<еменной> музыки» исполнялись:

«Хождение Богородицы по мукам»<sup>72</sup>

«1001 nuits»<sup>73</sup>

«Александрийские песни»<sup>74</sup>

На вечерах мифотворчества<sup>75</sup>

Духовные стихи<sup>76</sup>

«Мудрая встреча»<sup>77</sup>

<sup>1</sup> ИРЛИ, ф. 377, оп. 7, ед. хр. 1982, л. 1–5 об.

<sup>2</sup> Внесена правка рукой Кузмина в порядок слов: над «Императорского» поставлена сверху цифра 1, над «училища» — 2.

<sup>3</sup> Ср.: «В Петербург Кузмин переехал в 1885 г., жил здесь на Моховой улице и на Васильевском острове, учился в VIII гимназии, среди директоров которой в то время были Иннокентий Анненский и Моор» (*Зноско-Боровский Евг.* О творчестве М. Кузмина // *Аполлон.* 1917. № 4/5. С. 30–31).

<sup>4</sup> Ср.: «<...> наконец поступил в консерваторию, где пробыл три года, беря уроки у Лядова, Римского-Корсакова, Соловьева. <...> Но отношения в консерватории сложились неудачно: его не одобряли, и он отвечал тем, что не показывал своих работ, приготовленных дома, и так и не кончил консерватории» (Там же. С. 31).

<sup>5</sup> Ср.: «Знакомство с Нувелем, Дягилевым, Сомовым и др. помогло ему и вывело его на дорогу» (Там же).

<sup>6</sup> Ср. в очерке Евг. Зноско-Боровского: «М. А. не только дал в “Зеленый сборник” стихи, но он обещал написать роман и очень быстро исполнил это обещание, создав “Крылья”. Однако альманах не был достаточно смел, чтобы напечатать эту вещь, и она появилась через год в “Весях”» (Там же).

<sup>7</sup> *Кузмин М. XIII сонетов. Лето–осень 1903 г.* // *Зеленый сборник стихов и прозы.* СПб.: Кн. изд-во «Щелканово», 1905 [1904]. С. 57–71.

<sup>8</sup> Там же. С. 73–128.

<sup>9</sup> *Кузмин М. А. Сети. Первая книга стихов / Обл. работы Н. Феофилактова.* М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1908.

<sup>10</sup> *Кузмин М. А. Осенние озера. Вторая кн. стихов / Обл. работы С. Судейкина.* М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1912.

<sup>11</sup> *Кузмин М. А. Первая книга рассказов: Приключение Эме Лебефа; Письма Клары Вальмон; Флор и разбойник; Тень Филлиды; Решение Анны Мейер; Кушетка тети Сони; Крылья.* М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1910.

<sup>12</sup> *Кузмин М. А. Вторая книга рассказов: Подвиги Великого Александра; Повесть об Елевсиппе; Нежный Иосиф.* М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1910.

<sup>13</sup> *Кузмин М. А. Третья книга рассказов: Путешествие сэра Джона Фирфакса; Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле; «Высокое искусство»; Нечаянный провиант; Опасный страж; Ванина родинка; Мечтатели / Обложка и заглавный лист — по фронтиспису к итальянскому изданию: Di Tito Lucrezio Caro della Natura delle Cose. Libro VI. Tradotti in Verso Toscano da Alessandro Marchetti. L'anno 1768.* М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1913.

<sup>14</sup> *Кузмин М. А. Комедии: О Евдокии из Гелиополя; О Алексее человеке божьем; О Мартиниане / Приложение: ноты «Песни Филострата» (автор музыки — М. Кузмин).* СПб: Оры, 1908. [1909].

<sup>15</sup> *Кузмин М. А. Венецианские безумцы. Комедия / Рисунки С. Судейкина.* М: Изд. А. М. Кожебаткина и В. В. Блинова, 1915.

<sup>16</sup> *Кузмин М. А. Три пьесы.* [СПб.]: Изд.: Т-ва «Вольная Типография», 1907. Ср.: «<...> В 1906 г.: “Опасная предосторожность”, комедия, послужившая причиной конфискации вышедшей в 1907 г. книги пьес, заключающей, кроме этой, еще “Выбор невесты” и “Два пастуха и нимфа в хижине”» (*Зноско-Боровский Евг.* О творчестве М. Кузмина. С. 32). Подробнее см.: *Тимофеев А. Г.* М. Кузмин и царская цензура: эпизод первый (по материалам Российского государственного исторического архива) // *Русская литература.* 2005. № 4. С. 130–131.



<sup>17</sup> Кузмин М. А. Куранты любви / Сл. и муз. М. Кузмина. Рис.: «Весна» и «Зима» С. Судейкина, «Лето» и «Осень» Н. Феофилактова. [М.]: Кн. изд-во «Скорпион», [1910].

<sup>18</sup> Кузмин М. Картонный домик. Повесть // Белые ночи. Петербургский альманах. СПб.: Изд. Тв-ва Вольная типография, 1907. С. 111–151.

<sup>19</sup> Кузмин М. Двойной наперсник (повесть) // Золотое руно. 1908. № 10. С. 27–37.

<sup>20</sup> Кузмин М. Рыцарские правила // Новое слово: Ежемесячный журнал: Приложение к газете «Биржевые ведомости». 1912. № 10. С. 22–24.

<sup>21</sup> Кузмин М. Шесть невест короля Жилберта // Новое слово. 1913. № 4. С. 57–60.

<sup>22</sup> Кузмин М. Рассказы. 1. Золотое платье. 2. Где все равны // Русская мысль. 1913. № 4. С. 165–174.

<sup>23</sup> Кузмин М. Принц Желание // Галчонок. Детский журнал. 1912. № 45. С. 2–5.

<sup>24</sup> Кузмин М. Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской. Сезон 1906–1907 г. // Весы. 1907. № 5. С. 97–99. С этой статьи, написанной по просьбе В. Я. Брюсова, начался путь Кузмина-критика. См.: Дмитриев П. В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 392.

<sup>25</sup> Кузмин М. О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.

<sup>26</sup> Кузмин М. «Орфей и Эвридика» кавалера Глука // Аполлон. 1911. № 10. С. 15–19.

<sup>27</sup> За период 1909–1913 (1913 — год написания автобиографии Кузминым для собрания С. А. Венгерова) напечатано более тридцати статей Кузмина в журнале «Аполлон»; их список см.: Дмитриев П. В., Тимофеев А. Г. Библиография критической прозы М. А. Кузмина // De visu. 1994. № 5–6. С. 96–99.

<sup>28</sup> Кузмин М. «Cor ardens» Вяч. Иванова // Труды и дни. 1912. № 1. С. 49–51.

<sup>29</sup> Кузмин М. Н. Гумилев. Чужое небо: Третья книга стихов. СПб.: Аполлон, 1912. // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива» на 1913 г. Т. I. № 1. Стлб. 161–162.

<sup>30</sup> Кузмин М. Предисловие // Ахматова Анна. Вечер. Стихи. СПб.: Цех поэтов, 1912. С. 7–10.

<sup>31</sup> Барбэ д'Оревилли. Дэндиизм и Джордж Брэммель / Пер. М. Петровского; вступит. ст. М. Кузмина. М.: Альциона, 1912. С. I–V.

<sup>32</sup> Кузмин М. А. Приключения Эме Лебефа. СПб.: Т-во «Вольн. тип.», 1907.

<sup>33</sup> Кузмин М. Крылья. Повесть в трех частях. 2-е изд. М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1908. В журнале «Весы» состоялась первая публикация повести «Крылья» (Весы. 1906. № 11. С. 1–81, повести был предоставлен весь номер).

<sup>34</sup> С иллюстрациями С. Судейкина напечатано в разделе «Литературный альманах» (Аполлон. 1910. № 5. С. 11–64, 2-я пагинац.). Вошло в «Третью книгу рассказов». См.: примеч. 13.

<sup>35</sup> Кузмин М. Нежный Иосиф // Золотое руно. 1909. № 1. С. 49–55; № 2/3. С. 58–76; № 4. С. 37–50; № 5. С. 35–44; № 6. С. 35–44; № 7/9. С. 104–125; № 10. С. 19–27. Напечатано также во «Второй книге рассказов» (см. примеч. 12).

<sup>36</sup> Кузмин М. Мечтатели // Нива. 1912. № 44. № 44. С. 866–873; № 45. С. 886–891; № 46. С. 906–913; № 47. С. 926–933; № 48. С. 946–953; № 49. С. 966–973; № 50. С. 986–993. См. также примеч. 13.

<sup>37</sup> «Забава дев», комическая опера в 3 действиях и 5 картинах (либретто и музыка М. Кузмина) поставлена в Малом театре (Театре Литературно-художественного общества) 1 мая 1911.

<sup>38</sup> «Женская верность, или Возвращение Одиссея», оперетта в трех действиях (либретто и музыка М. Кузмина) — премьера состоялась 8 сентября 1911 в Малом театре.

<sup>39</sup> *Rachilde*. Три розы (Светская историйка) / Перевод с рукописи Михаила Кузмина // Аполлон. 1909. № 2. С. [62]–[66]; Две овечки (Сельская историйка) / Перевод с рукописи Михаила Кузмина // Там же. С. [67]–[70].

<sup>40</sup> *Ремиде-Гурмон*. Книга масок. Рис. Ф. Валлотона / Пер. с фр. Е. М. Блиновой и М. А. Кузмина. СПб.: Грядущий день, 1913. Кузмин перевел стихотворные отрывки-вставки тридцати одного поэта в текстах «литературных характеристик» Гурмона.

<sup>41</sup> *Боккаччо*. Фиаметта. Пер. М. Кузмина. СПб.: Изд. и тип. М. Г. Корнфельда, 1913. Книга вышла в ноябре 1912. См.: Книжная летопись. 1912. № 45. 17 ноября. С. 3 (№29669).

<sup>42</sup> *Росс Р., Симонс А., Пеннел Д.* Обри Бердслей. Монографии и статьи о Бердслее. М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1912. В переводе Кузмина стихотворения Обри Бердслея: «Три музыканта» (С. 117–118) и «Баллада о цирюльнике» (С. 119–120). «Следуют три стихотворения Бердслея, переведенные М. Кузминым с прекрасной непринужденностью» — писал А. Левинсон в рецензии на книгу. (*Левинсон А.* Обри Бердслей // Современный мир. 1912. № 12. С. 347).

<sup>43</sup> Полное собрание сочинений Оскара Уайльда / Под ред. К. И. Чуковского. Т. 4. СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1912. В переводе Кузмина: «Декоративные фантазии (Панно)». (С. 15, с написанием под стихотворением: «Перевод М. Кузьмина»); «Requiescat» (С. 17–18); «Серенада» (С. 20–21); «Canzonet» (С. 21–22).

<sup>44</sup> В «Третьем томе рассказов» (см. примеч. 13) было объявлено, что «Библиотека Аполлодора» «печатается», однако она так и не вышла. См.: *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 718, примеч. 20.

<sup>45</sup> *Массне Ж.* «Дон Кихот», героическая комедия в 5 д. Либретто А. Кен. Большой театр. 1910, 12 ноября.

<sup>46</sup> *Штраус Р.* «Электра», трагедия в 1 д. Либретто Г. фон Гофманстала. Мариинский театр. 1913. 18 февраля.

<sup>47</sup> См.: *Тимофеев А. Г.* «...У дорогих моему сердцу немцев...». Материалы к библиографии прижизненных немецких изданий М. Кузмина // Русская литература. 2007. № 1. С. 183–203.

<sup>48</sup> По-видимому, Кузмин имеет в виду издание: *Geschichten* [Первая книга рассказов] / [Autoris. Übers. a. d. Russ. v. Edgar Mesching]. München: Bei Georg Müller, [1911]. Подробнее см.: *Тимофеев А. Г.* «...У дорогих моему сердцу немцев...». Материалы к библиографии прижизненных немецких изданий М. Кузмина. С. 197.

<sup>49</sup> *Taten des grossen Alexander*. Autoris. Übers. von L. Rubiner. München: Hyperion, H. v. Weber, 1910.

<sup>50</sup> В книге Гюнтера «Новый русский Парнас» (*Neuer Russischer Parnass / Ausgewählt, eingeleitet und übertragen von Joh. von Guenther*. Berlin, 1912) в его переводах опубликованы произведения Кузмина: 1) Третье стихотворение из цикла «Вожатый» из книги «Сети» («Пришел издалека жених и друг...») S. 129; 2) «Поэт» («Не сам ли сердце я сковал зимой?...») из книги «Куранты любви» (глава «Зима») S. 129–130; 3) Из «Александрийских песен» шестое стихотворение из главы «Она» («Не знаю, как это случилось...») [у Гюнтера указано, что это стихотворение № 5] S. 130–133; 4) «О, быть покинутым — какое счастье!..» («Сети», шестое стихотворение из раздела «Разные стихотворения») S. 133–134; 5) «Два пастуха и нимфа в хижине: Пастораль для маскарада». S. 134–145. Подробнее см.: *Тимофеев А. Г.* «...У дорогих моему сердцу немцев...». Материалы к библиографии прижизненных немецких изданий М. Кузмина. С. 198.

<sup>51</sup> См.: Там же. С. 197, пункт 4.

<sup>52</sup> Годом рождения Кузмина Гюнтер указывает 1876. (Neuer Russischer Parnass. Ibid. S. 128).

<sup>53</sup> *Сомов К.* Портрет М. Кузмина (автотипия) // Аполлон. 1910. № 7; *Головин А.* Портрет М. А. Кузмина (1910) (Собр. А. А. Бахрушина в Москве) // Аполлон. 1913. № 4.

<sup>54</sup> *Иванов Вяч.* О прозе Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. С. 46–51, 1-я пагинац.

<sup>55</sup> *Блок А.* О драме // Золотое Руно. 1907. № 7–9. С. 128–129.

<sup>56</sup> Пролог «Исправленный чудак» и пьеса «Голландка Лиза, пастораль в одном действии с танцами и пением» были включены в первую программу открывшегося 12 октября 1910 театра «Дом Интермедий». См.: *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 100–103.

<sup>57</sup> *Ауслендер С.* Петербургские театры: Вечер М. А. Ведринской // Аполлон. 1910. № 7. С. 52, 2-я пагинац. См. также о М. А. Ведринской в роли Пипет в постановке «Выбора невесты» на сцене Дворянского собрания 30 марта 1910: *Дмитриев П. В.* Михаил Кузмин: разыскания и комментарии. С. 237, 270.

<sup>58</sup> Рождество Христово. Вертеп кукольный, представленный 6 января 1913 г. (в Крещенский вечер) в «Бродячей собаке» (официальное название: Художественное общество интимного театра). См.: *Ауслендер С. А.* Театры // Аполлон. 1913. № 2. См. также: *Дмитриев П. В.* Михаил Кузмин: разыскания и комментарии. С. 324.

<sup>59</sup> См.: *Тимофеев А. Г.* «Итальянское путешествие» Михаила Кузмина // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник на 1992. М., 1993. С. 40–55.

<sup>60</sup> В театре В. Ф. Комиссаржевской 30 декабря 1906 состоялась премьера «Балаганчика» Блока с музыкой Кузмина в постановке Вс. Мейерхольда. Спектакль шел в течение трех недель.

<sup>61</sup> Премьера спектакля по пьесе Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со Смертью» состоялась 4 декабря 1907.

<sup>62</sup> Кузмин имеет в виду трагедию Франца Грильпарцера «Праматерь» в переводе Блока, к которой он написал музыку. Премьера пьесы с его музыкой состоялась 29 января 1909. См.: Блок и А. Н. Бенуа в драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Письма А. Н. Бенуа к Ф. Ф. Комиссаржевскому / Вступ. ст., публ. и примеч. Д. М. Магомедовой // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 5. М., 1993. С. 105–121.

<sup>63</sup> Кузминым написана музыка к спектаклю Александринского театра «Шут Тантрис» (по драме Э. Хардта в переводе П. Потемкина, а также отредактирован текст перевода. См.: *Дмитриев П. В.* Академический Кузмин // Russian Studies. 1995. № 3. С. 228.

<sup>64</sup> Комическая опера в 3-х действиях И. А. Крылова «Бешеная семья», музыку к которой написал Кузмин, поставлена в Доме Интермедий 3 декабря 1910. Ср.: «<...> особенной любовью пользовалась музыка <...>, и это увлечение он перенес в Петербург, где посещал и оперетту, и трагедии, и мелодрамы, избегая настойчиво Крылова» (*Зноско-Боровский Евг.* О творчестве М. Кузмина. С. 30).

<sup>65</sup> Кузминым написана музыка к пьесе Ю. Д. Беляева «Красный кабачок. Фантастическая история в 1-м действии» (СПб: Типогр. журнала «Сатирикон» М. Г. Корнфельда, 1911), поставленной Мейерхольдом; премьера — 23 марта 1911.

<sup>66</sup> «Крещенский вечер, или Все что хотите» («Двенадцатая ночь»), комедия в 7 карт. Пер. П. П. Гнедича. Михайловский театр. 1912. 26 сентября. Постановщик — Ю. Л. Ракигин. См.: *Кузмин М. А. Дневник 1908–1915*. С. 729, примеч. 7.

<sup>67</sup> Кузминым написана музыка к спектаклю по пьесе Х. Бенавенте-и-Мартинеса «Изнанка жизни. Комедия в 3-х актах» (Авторизованный перевод с испанского Е. А. Адамовой-Френкель). Премьера состоялась 5 декабря 1912 в Русском драматическом театре А. К. Рейнеке (бывший Панаевский театр). Это первый творческий контакт Таирова и Кузмина. См.: *Дмитриев П. В. Михаил Кузмин: разыскания и комментарии*. С. 316.

<sup>68</sup> Духовные стихи. Слова и музыка М. Кузмина: Хождение Богородицы по мукам; О старце и льве; О разбойнике; Стих о пустыне; Страшный суд. СПб.: Ю. Г. Циммерман, 1912. См.: *Кузмин М. Стихотворения / Отв. ред. В. Н. Сажин; сост., вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова*. СПб., 1996. С. 720–721.

<sup>69</sup> Наиболее полный на сегодняшний день список нотных изданий Кузмина см.: *Harer Klaus. Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode*. München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 275–276.

<sup>70</sup> Куранты любви. [Ноты] / сл. и муз. М. Кузмина. М.: Кн-во «Скорпион», [1910].

<sup>71</sup> «Дитя и роза» («Дитя, не тянися весною за розой...») — романс из нотного сборника: Четыре романса [для голоса с сопровождением фортепиано] / сл. и музыка М. Кузмина [посв. Владимиру Александровичу Сабину]. СПб: Н. Х. Давингоф, [не ранее 1911]. Другие произведения сборника: «Вышел месяц светлоглазый...», «Лишь тот, кому минуло шестнадцать лет...», «Если завтра будет солнце...».

<sup>72</sup> См. примеч. 68.

<sup>73</sup> Согласно разысканиям Н. А. Богомолова, «музыкальное сочинение Кузмина “1001 ночь” (1903–1906) не сохранилось». См.: *Кузмин М. Дневник 1905–1907*. С. 473. Книга «Тысяча и одна ночь» была одной из любимых у Кузмина еще с детства (см.: *Дмитриев П. В. Михаил Кузмин: разыскания и комментарии*. С. 100; 371; 377) и, по-видимому, музыку к сказкам «1001 ночь» он считал удавшейся. Ср. запись в дневнике от 26 мая 1906: «Играли мои вещи. “1001 nuit” больше понравилась К<онстантину> А<ндреевичу> <К. А. Сомову — Е. К.>, чем «Ал<ександрийские> п<есни>», м<ожет> б<ыть>, потому, что он очень наслаждается стихами вторых и музыка его не удовлетворяет, а, скорее, мешает». (*Кузмин М. Дневник 1905–1907*. С. 156).

<sup>74</sup> С апреля по октябрь 1905 Кузмин написал 28 музыкальных номеров «Александрйских песен». См. запись в дневнике от 13 октября 1905: «У “соврем<енников>” все были в сборе, выбрали 9 романсов. У них мелькает безумная мысль, что, при неотделимости моего исполнения от моей музыки, невозможно ли мне выступить и певцом?» (*Кузмин М. А. Дневник 1905–1907*. С. 57). См. также отзыв В. Каратыгина об исполнении Кузминым «Александрйских песен» на третьем Вечере Современной Музыки сезона 1905–1906: «Мне осталось сказать еще несколько слов о музыканте, имя которого, за исключением посетителей В. С. М. <Вечеров современной музыки — Е. К.>, едва ли известно кому-нибудь, о М. Кузмине. Да, впрочем, музыкант ли он, этот самый непостижимый из композиторов? У Кузмина нет напечатанных музыкальных произведений (кроме 2–3 ранних романсов), но я имел возможность познакомиться с некоторыми его произведениями, сверх тех Александрйских песен, которые были исполнены на втором вечере С. М. и возбудили такое единодушное негодование публики и критики. Я знаю, что Кузмин пишет не только музыку, но и крайне интересные, стильные стихи. И все же я вторично спрашиваю себя, музыкант

ли он?» (В. К. Вечера современной музыки // Весы. 1906. № 3/4. С. 72). См. также об исполнении Кузминым «Александрейских песен»: *Дмитриев П. В.* Михаил Кузмин: разыскания и комментарии. С. 262.

<sup>75</sup> 11 февраля 1908 в Тенишевском училище состоялся литературно-музыкальный вечер «Возрождение мифа в современной поэзии». Ср. запись от 23 января 1908: «У Ивановых было собрание насчет мифотворческого вечера» и примеч. 26 к ней (*Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. С. 13, 581).

<sup>76</sup> См. примеч. 68.

<sup>77</sup> См. запись от 14 декабря 1907: «<...> пел, новые стихи посвятил Вяч<еславу> Иван<овичу>» и примеч. 5 к ней: «Речь идет о цикле стихов “Мудрая встреча”» (*Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. С. 434, 558). Ср. в письме к В. Руслову от 6 февраля 1908: «“Мудрая встреча” посвящена Вяч. Иванову, т. к. ему особенно нравится» (*Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 214–215).

№ 3

АНКЕТА С АВТОБИОГРАФИЧЕСКИМИ И  
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИМИ ДАННЫМИ.  
23 ЯНВАРЯ 1915 ГОДА<sup>1</sup>

Имя, отчество и фамилия.	Михаил Алексеевич Кузмин
Год, месяц и число рождения.	1875 г. 6го Октября
Место рождения.	город Ярославль
Звание и образовательный ценз.	Потомственный дворянин Кончил 8 <sup>уно</sup> Петерб<ургскую> Гимназию, был в Консерватории на классе композиции
Время и место напечатания первого произведения и его заглавие.	Сонеты и пьеса «История рыцаря Асторре д'Алессии» (Зеленый сборник изд. Щелканово Петербург 1905 год) <sup>2</sup>
1 <sup>я</sup> книга (название, год и место изд<ания>, изд-во, число стр<аниц> и экзempl<яров>, цена).	не то Приключения Эме Лебефа (без обознач<ения> издательства СПб 1907. 1 р.) не то «Крылья» <sup>3</sup> (Изд. «Скорпион» М. 1907. 80 к.)
Перечень изданных книг.	<i>Стихи</i> : Сети, Осенние озера (Скорпион) Куранты любви (Скорпион), Комедии о святых <sup>4</sup> («Оры») 1 т. рассказов, 2 и 3 книги рассказов (Скорпион) Глиняные голубки (Семенов) 3 пьесы (конфискованы) <sup>5</sup> Покойница в доме (Семенов) <sup>6</sup> Приключения Эме Лебефа, Крылья все 2 изд. <sup>7</sup> (распроданы) Плавающие и <так!> путешествующие (Семенов) <sup>8</sup> Венецианские безумцы (Альциона) <sup>9</sup> Военные рассказы (Лукоморье) <sup>10</sup>

Сотрудничество в  
журналах, газетах и  
альманахах.

Весы, Золотое руно, Перевал, Луч,  
Аполлон, Русская Мысль, Северные  
записки, Новая жизнь,  
Свободный журнал, Новый журнал  
для всех, Нива, В мире Искусства,  
Денди, Рампа и жизнь, Журн<ал>  
Лит<итературно>-Худ<ожественного>  
общества, Лукоморье, Отечество, Вершины,  
Огонек, Утро России, Утрен<ние>  
Биржевые, Сатирикон, Аргус.  
*Альм<анахи>* Корабли, Проталина,  
Грех, Любовь, Белые ночи, Цветник Ор,  
Петрогр<адские> вечера, Северн<ые>  
цветы, Альциона, Лукоморье, Стрелец,  
Аполлон, Зеленый сборник, Весна, Труды  
и дни, Синий Журнал, Дневник Писателей,  
Златоцвет

Критика (наиболее  
значител<ьные> статьи и  
рецензии)

*очень не осведомлен.* Об  
Алекс<андрейских> песнях М. Волошин:  
Лики творчества.<sup>11</sup> О прозе  
Вяч. Иванов в Аполлоне.<sup>12</sup> О последних  
стихах  
А. Измайлов в Веч<ерней> Бирж<евой  
газете><sup>13</sup>

Какие писатели оказали  
наибольшее влияние?  
Credo или девиз.

Старые французские романисты, Франс и  
Лесков.  
Писать, что хочу и как можно  
добросовестнее.  
Это о литературе. Искусство – отражение  
поэзии.  
Требования к человеку несколько другие, но  
это не к делу. Быть *внутренне свободным*,  
не делать никому зла, быть радостным

Подпись:  
Дата:

М. Кузмин. 23 Января 1915

<sup>1</sup>РГАЛИ, ф. 1068 (Заволокин Павел Яковлевич), оп. 1, ед. хр. 84, л. 1.

Эта анкета, по-видимому, попала к П. Я. Заволокину от А. И. Тинякова, который разослал анкету в письмах к литераторам с просьбой заполнить ее. См., например, ответное письмо с готовностью исполнить его просьбу Е. А. Нагородской от 14 октября 1914 (РНБ. ф. 774 (Тиняков А. И.). ед. хр. 31, л. 1; дата — по штемпелю на конверте). Ответ на подобное письмо Б. К. Лившица от 22 апреля 1915 (РНБ, ф. 774, ед. хр. 26), опублик.: «Слово в движении и движение в слове». Письма Бенедикта Лившица / Публ. П. М. Нерлера, А. Е. Парниса // Минувшее: Исторический альманах. Т. 8. М., 1992. С. 184. Там же публикаторами высказано предположение, о том, что Тиняков «передал или продал» собранные им анкеты писателей Заволокину.

Вопросы анкеты Кузмина те же, что и в опубликованной анкете Лившица. Опросный лист П. Я. Заволокина отличается от анкеты Тинякова (см.: РНБ, ф. 290, ед. хр. 231. Тексты обращений к литераторам с просьбой об участии в «Литературном сборнике автобиографий пролетарских поэтов» и «Словаре русских поэтов и поэтесс революционного периода». Нач. 1920-х).

<sup>2</sup>Кузмин какие-то названия книг и журналов пишет в кавычках, но в большинстве случаев их не ставит (в том числе из-за ограниченности места на бумаге). При публикации все названия даны без кавычек.

<sup>3</sup>Все-таки «Крылья» — см. запись в дневнике от 2 апреля 1907: «Получил “Крылья”; по-моему, недурно». О получении из типографии «Приключений Эмме Лебефа» — запись в дневнике от 25 мая (*Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. С. 341, 365*).

<sup>4</sup>Кузмин имеет в виду издание: Комедии: О Евдокии из Гелиополя; О Алексее человеке божьем; О Мартиниане / Приложение: ноты «Песни Филострата» (автор музыки — М. Кузмин). СПб: Оры, 1908. [1909].

<sup>5</sup>См.: № 2, примеч. 15.

<sup>6</sup>*Кузмин М. А. Покойница в доме. Четвертая книга рассказов / Обл. работы А. Божерянова; СПб: Изд. М. Семенова, 1914.*

<sup>7</sup>1-е изд.: *Кузмин М. Крылья. Повесть в 3 частях / Обл. работы Н. Феофилактова. М.: Кн-во «Скорпион», 1907.*; 2-е — *Кузмин М. Крылья. Повесть в трех частях. 2-е изд. М.: Кн. изд-во «Скорпион», 1908.*

<sup>8</sup>*Кузмин М. А. Плавающие путешественники. Роман. Пг.: Изд. М. Семенова, [1915].*

<sup>9</sup>Комедия «Венецианские безумцы» вышла в издательстве А. М. Кожебаткина и В. В. Блинова: Венецианские безумцы. Комедия М. Кузмина. М., 1915. См. № 5, где в списке рукой Кузмина издательство указано верно.

<sup>10</sup>*Кузмин М. А. Военные рассказы. Пг.: Лукоморье, 1915.*

<sup>11</sup>На публикацию «Александрйских песен» (Весы. 1906. № 7. С. 1–13) одним из первых отозвался М. А. Волошин статьей «Лики творчества. II. “Александрйские песни” Кузмина» (Русь. 1906. № 83. 22 декабря. С. 3).

<sup>12</sup>*Иванов Вяч. О прозе Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. С. 46–51, 1-я пагинац.*

<sup>13</sup>Возможно, имеется в виду: *Аякс <Измайлов А. А.> «Глиняные голубки» // Биржевые Ведомости. Веч. вып. 1914. № 14235. 3 октября. Это рецензия на книгу: Кузмин М. Глиняные голубки. Третья книга стихов / обл. А. Божерянова. СПб.: Изд. М. И. Семенова, 1914.*



№ 4

АНКЕТА, СОСТАВЛЕННАЯ ДЛЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ОТДЕЛА  
НАРКОМПРОСА В СВЯЗИ С РЕГИСТРАЦИЕЙ ПИСАТЕЛЕЙ  
РОССИИ  
1920 ГОД<sup>1</sup>

*«Союз Поэтов»*

Литературный отдел Наркомпроса П <од>/отдел бюро связи  
(Комиссия Профессиональных дел)

Анкета

I.

- |   |                         |
|---|-------------------------|
| 1. Фамилия  | Кузмин                  |
| 2. Имя  | Михаил                  |
| 3. Отчество   | Алексеевич              |
| 4. Год рождения   | 1875                    |
| 5. Общее образование  | Гимназия, консерватория |
| 6. Когда начал литерат<урную><br>деятельность                         | с 1905                  |
| 7. Наименование работы  | ?                       |
| 8. В какой степени литература является и<br>являлась вашей профессией | ?                       |
| 9. К какому литературному течению<br>принадлежите                     | не знаю                 |
| 10. Чем занимаетесь в настоящее время                                 | литературой             |
| 11. Какие обстоятельства мешают<br>заниматься литературным трудом     | -----                   |

II.

- |  |                   |
|--|-------------------|
| 1. Семейное положение  | холост            |
| а) число работоспособных членов семьи                              | -----             |
| б) число неработоспособных членов семьи с<br>указанием, кто именно | -----             |
| 2. Адрес   | Спасская 17 кв. 9 |
| 3. Подпись   | МКузмин           |

<sup>1</sup>РГБ, ф. 81 (ГАИС — Государственная академия искусствоведения), оп. 14, д. 351, л. 1. Копия анкеты напечатана на машинке через синюю копирку на желтоватом листе бумаги плохого качества. Ответы Кузмина написаны карандашом в старой орфографии.

9 июня 1920 Литературный отдел Наркомпроса объявил о регистрации «всех лиц, причастных к литературе» (Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М., 2006. С. 573). В связи с этим ежемесячный журнал «Книга и литература» поместил в разделе «Хроника. Литературная жизнь» обращение к петроградским писателям: «Регистрация писателей». Писателям предлагалось заполнить анкету и ответы прислать по почте на адрес ЛИТО Наркомпроса: Москва, М. Гнездиковский пер., 9. Секретарю Компрофдел тов. Шихману. (Книга и революция. 1920. № 2. Август. С. 90–91).

Ср. ответы на эту анкету Н. Гумилева: Анкета Союза поэтов с ответами Н. С. Гумилева / Публикация А. К. Станюковича и В. П. Петрановского // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография / Составители: М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. СПб., 1994. С. 253–254.

№ 5

АВТОБИОГРАФИЯ ИЗ АЛЬБОМА П. Н. МЕДВЕДЕВА. 1923<sup>1</sup>

Родился я в городе Ярославле 6-го Октября 1875 года. Оттуда же происходила и вся моя родня с отцовской стороны. Прапрадед со стороны матери был французский актер Офрэн, пользовавшийся широкою известностью и выступавший в Петербурге. Это единственное артистическое имя в восходящем поколении. С. Ауслендер, как сын моей сестры, приходится мне племянником. Ребенком я был поздним, так как отцу моему было уже 50 лет, а матери за сорок, когда я родился, и ближайший ко мне брат был старше меня больше, чем на десять лет.

Детство я провел в Саратове и в течение лет чаще других мест России бывал в приволжских губерниях (Ярославской, Костромской, Нижегородской, Казанской).

Знакомы мне также центр и север России (Московская, Владимирская, Рязанская, Тамбовская, Смоленская, Псковская, Новгородская, Вологодская и Олонецкая губернии). Юга же России, хотя я и был проездом в Киеве, Варшаве и Одессе, я не знаю и не очень люблю. За границей я бывал в Египте, Турции, Греции, Германии и дольше всего в Италии.

<Но<sup>2</sup>> С 1886 года Петербург сделался местом постоянного моего жительства, где я учился (в 8 гимназии и Консерватории) и где протекала моя литературная деятельность. До 1903 года я не думал о литературе, готовясь быть композитором. Первые опыты были задуманы как тексты для музыки, и только потом друзья обратили мое внимание, что эти «слова» могут иметь и самостоятельное значение. Огромное влияние на меня оказал Г. В. Чичерин, большой и единственный друг моей юности, и семейство Верховских, интересовавшееся новым русским искусством.

Кружок «Мира искусства» (С. Дягилев, Сомов, Бакст, Нувель) и «вечера <так!> современной музыки» (Нурок, Каратыгин) были обществами, с которыми я вначале был связан более всего.

В 1905 году впервые напечатался в альманахе «Зеленый сборник», изданном Верховскими. В том же году через Сомова познакомился с Вяч. Ивановым, где встретился с В. Брюсовым, пригласившим меня в «Весы».

Второй волной дружества была группа московских художников (Судейкин, Сапунов, Феофилактов, Арапов, Ларионов, Кузнецов), театр Комисаржевской <так!><sup>3</sup> и Мейерхольд.

Затем основание с Мейерхольдом<sup>4</sup> и Сапуновым<sup>5</sup> «Дома Интермедий»<sup>6</sup> и участие в редакционной работе «Аполлона» были до некоторой степени общественными моими занятиями. Впрочем, «Дом Интермедий» просуществовал очень недолго, а с группою «Аполлона», равно как и с цехом <так!> поэтов я скоро разошелся.<sup>7</sup>

Некоторое время стоял я очень близко к журналу «Жизнь искусства»<sup>8</sup> и к Б<ольшому> драм<атическому> театру.<sup>9</sup>

Последние годы группа друзей и единомышленников объединилась под названием «эмоционалисты», и мы издали альманах «Часы» и 3 выпуска «Абрассаса».<sup>10</sup> Группа эта<sup>11</sup> состоит из К. Вагинова, В. Дмитриева, Б. Папаригопуло, Адр. Пиотровского, Анны Радловой, С. Радлова,<sup>12</sup> Юр. Юркуна и меня.

Таково положение дел в настоящее время.

Ниже прилагается список отдельных книг, вышедших за этот период.

Как критик и поэт, участвовал я в газетах и журналах: «Весы», «Золотое руно», «Перевал», «Утро России», «Русская мысль», «Северные записки», «Нива», «Огонек», «Аргус», «Лукоморье», «Солнце России», «Биржевые ведомости», «Творчество», «Москва», «Сатирикон», «Галчонок», «Мухомор», «Жизнь искусства», «Вечерняя» Красная <газета>,<sup>13</sup> «Московские известия», «Новая Россия», «Накануне», «Театр» и др.

Как переводчик, перевел я «Фиаметту» <так!> Боккаччо, стихотв<орения> Бердсли, Уайльда, Ренье<sup>14</sup> и Ронсара;<sup>15</sup> переводил и редактировал сочинения Ан. Франса для «Всемирной литературы»<sup>16</sup> и теперь перевожу и редактирую Анри де Ренье<sup>17</sup> для издательства «Academia».

В смысле музыки за последние годы я ограничивался музыкой к разным пьесам для театра и написал большое камерное произведение «Лесок», текст которого был издан отдельно.

Я не знаю, кто имел на меня влияние, судить об этом предоставляю критикам, но могу перечислить отстоявшиеся свои поэтические симпатии. Две эпохи в литературе производят на меня непередаваемое впечатление: Елизаветинцы <так!> и «Буря и натиск» в Германии. Затем отдельные поэты: Шекспир, Гете, Гофман, Бальзак и

Диккенс,<sup>18</sup> из более современных – А. Франс. Русские: Пушкин, Достоевский и Лесков.<sup>19</sup>

Из современников всецело заинтересован экспрессионистами.<sup>20</sup> Из русских высоко ценю Хлебникова,<sup>21</sup> Анну Радлову,<sup>22</sup> Вагинова,<sup>23</sup> Ремизова,<sup>24</sup> Юркуна<sup>25</sup> и Пастернака.<sup>26</sup>

От пристрастий, разумеется, я не гарантирован.

1. Приключения Эме Лебефа	– 1907
2. Три пьесы	–
3. Крылья (Скорпион)	–
4. Сети (Скорпион)	– 1908
5. Комедии (Оры)	– 1909
6. 1-я книга рассказов	– 1910
7. 2-я книга рассказов (Скорпион)	–
8. Куранты любви (Скорпион)	–
9. Осенние озера (Скорпион)	1912
10. 3-я книга рассказов (Скорпион)	1913
11. Глиняные голубки (Семенов)	1914
12. Покойница в доме (Семенов)	–
13. Плавающие-путешествующие <так!> (Семенов)	– 1915
14. Военные рассказы (Лукоморье)	–
15. Зеленый соловей (Семенов) <sup>27</sup>	–
16. Тихий страж (Семенов) <sup>28</sup>	–
17. Венецианские безумцы (Кожебаткин и Блинов) <sup>29</sup>	– 1915
18. Антракт в овраге (Семенов) <sup>30</sup>	– 1916
19. Девственный Виктор (Семенов) <sup>31</sup>	– 1918
20. Вожатый (Прометей) <sup>32</sup>	–
21. Бабушкина шкатулка (Семенов) <sup>33</sup>	–
22. Двум (Сегодня) <sup>34</sup>	– 1919
23. Жизнь Калиостро (Странствующий энтузиаст) <sup>35</sup>	– 1919
24. Занавешенные картинки <sup>36</sup>	– 1920
25. Вторник Мэри (Петрополис) <sup>37</sup>	– 1921
26. Нездешние вечера (Петрополис) <sup>38</sup>	–
27. Эхо (Картонный домик) <sup>39</sup>	–
28. Лесок (Неопалимая купина) <sup>40</sup>	– 1922
29. Условности (Полярная звезда) <sup>41</sup>	– 1923
30. Параболы (Петрополис) <sup>42</sup>	– 1923

<sup>1</sup> РНБ, ф. 474 (Медведев П. Н.), Альбом № 2. Л. 1–6. Год устанавливается по последним вышедшим книгам, указанным Кузминым в составленном им списке.

Автобиография Кузмина из альбома Медведева в том или ином виде публиковалась дважды. 1) *Медведев Ю. П.* Блок и Кузмин в архиве П. Н. Медведева // Вестник РХД. 1993. № 167. С. 167–181; автобиография Кузмина — С. 178–180. Однако публикатор не привел список сочинений Кузмина, приложенный им к автобиографии. 2) *Толмачев М. В.* Неизвестный Кузмин // Литературный европеец. 2001. № 46. С. 50–55. Здесь допущены две ошибки: «Зимний сборник» вместо «Зеленый сборник» и пропущено словосочетание «равно как» (которое есть в публикации Медведева).

<sup>2</sup> Зачеркнуто.

<sup>3</sup> В очерке «Воспоминания о Н. Н. Сапунове» Кузмин писал: «Первые мои воспоминания о Сапунове тесно связаны с Театром В. Ф. Комиссаржевской, сумевшей осенью того года <1906 — Е. К.> стать соединяющим центром для художников, писателей и артистов <...> Ко всему боевому характеру атмосферы театра на Офицерской как нельзя больше подходила фигура Сапунова. Мне он казался олицетворением или, вернее, самым характерным образчиком молодых московских художников <...> Тогда, впрочем, московская группа производила впечатление больше скопом: и как-то в одну кучу валили и Сапунова, и Судейкина, и Кузнецова, и Феофилактова <...>» (Н. Н. Сапунов. Стихи, воспоминания, характеристики Валерия Брюсова, М. Кузмина, П. Потемкина, С. Карамурза, Ф. Комиссаржевского, Я. Тугендхольда и А. Эфроса. М.: Изд. Н. Н. Карышев, 1916. Цит. по: *Кузмин М. А.* Эссенстика. Критика / Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак М., 2000. С. 452–453.

<sup>4</sup> См.: Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда. 1906–1933 // *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. С. 255–311.

<sup>5</sup> О Н. Н. Сапунове см.: *Кузмин М. А.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 745, примеч. 409, а также: *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. С. 358 (запись от 14 июня 1912), 730 (примеч. 10).

См. также: От «Евдокии» к «Пенелопе»: Кузмин и Сапунов. Приложение. Письма Н. Сапунова к М. Кузмину // *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии С. 43–62.

<sup>6</sup> М. Кузмин и Н. Сапунов входили в художественную дирекцию театра этого, по словам П. В. Дмитриева, «недолговечного, но яркого театрального предприятия». (Там же. С. 53).

<sup>7</sup> По замечанию Г. А. Морева, «в 1914 году <...> сугубо эпизодическими становятся его <Кузмина — Е. К.> публикации в “Аполлоне” и начинается сотрудничество в массовых изданиях <...>» (*Кузмин М. А.* Дневник 1934 года / Под ред., со вступит. ст. и примеч. Глеба Морева. СПб., 2007. С. 272).

<sup>8</sup> О статьях Кузмина в «Жизни искусства» см.: *Дмитриев П. В., Тимофеев А. Г.* Библиография критической прозы М. А. Кузмина. С. 94–95, 100 и далее.

<sup>9</sup> Скорее всего, Кузмин имеет в виду Александринский театр (в 1920-х его называли Актрама). О работе Кузмина в театре, а также о состоянии изученности этой темы см.: *Дмитриев П. В.* Академический Кузмин. С. 142–143.

<sup>10</sup> См.: *Тимофеев А. Г.* Вокруг альманаха «Абракасас» (из материалов к истории издания) // Русская литература. 1997. № 4. С. 194–195.

<sup>11</sup> См.: *Никольская Т.* Эмоционалисты // Russian Literature. 1986. № 20. С. 61–70; *Пахомова А. С.* Литературное объединение эмоционалистов в контексте «литературной борьбы» 1920-х гг. // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник

статей. Вып. VI. М., 2018. С. 145–156.; а также перепечатки статей и произведений эмоционалистов: Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. М., 2005. С. 270–402.

<sup>12</sup> См.: *Куранда Е. Л.* М. А. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 226–270.

<sup>13</sup> О работе Кузмина в «Вечерней Красной Газете» в обстановке его «выдавливания» из культурно-общественной жизни в 1920-е см.: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин «под маской». Статьи в «Красной газете» 1926–1929 гг. // Дмитриев П. В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. С. 391–436.

<sup>14</sup> *Ренье А. де* Семь портретов. Стихи / Пер. М. Кузмина Рис. Д. Митрохина. Пб.: Петрополис, 1921.

<sup>15</sup> В планах Кузмина были переводы из Ронсара, но неизвестно, состоялись ли они. См.: *Богомолов Н. А., Шумихин С. В.* М. Кузмин. Дневник 1921 года // Минувшее: Исторический альманах. 12. М.; СПб.: Atheneum: Феникс. 1993. С. 486, примеч. 104.

<sup>16</sup> *Франс А.* Избранные сочинения. Т. 6. Остров пингвинов / перевод З. А. Венгеровой <на титульном листе ошибочно напечатано: перевод Е. Бекетовой. — Е. К.>; с предисловием М. Кузмина. Пб.: Всемирная литература, 1919; *Франс А.* Избранные сочинения. Т. 8. Рассказы / Под общей редакцией А. Л. Вольнского; перевод и редакция М. А. Кузмина и К. И. Раткевич; предисловие К. И. Раткевич. М.; Пб.: Всемирная литература, 1922; *Франс А.* Избранные сочинения. Т. 9. Восстание ангелов: повести и рассказы / Предислов. М. Кузмина. Пб.: Всемирная литература, 1919 [1920].

<sup>17</sup> Собрание сочинений Анри де Ренье. В [19 т.] / Пер. с фр. под общ. ред. М. А. Кузмина, А. А. Смирнова и Фед. Сологуба. Л.: Academia, 1923–1927.

<sup>18</sup> О своих «поэтических симпатиях» Кузмин писал В. Руслову в письме от 8–9 декабря 1907. См.: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 210. За шестнадцать лет, как видим, эти симпатии мало изменились.

<sup>19</sup> О своих пристрастиях в литературе и любимых писателях Кузмин писал, например, в своем последнем известном на сегодняшний день дневнике 1934. См.: *Кузмин М. А.* Дневник 1934 года. (по указателю). См. также: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 210, где Шекспир, Пушкин и Лесков названы Кузминым в числе любимых писателей в 1907.

<sup>20</sup> См. об этом и других пристрастиях Кузмина в литературе и искусстве в 1920-е: *Петров В.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публикация Г. Шмакова // Новый журнал. 1986. Кн. 163. С. 81–116. О немецких экспрессионистах — С. 100.

<sup>21</sup> См. рец. Кузмина на драму В. Хлебникова «Ошибка смерти» (Северные Записки. 1917. № 1. С. 263–264).

<sup>22</sup> См.: *Куранда Е. Л.* М. А. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ.

<sup>23</sup> Очерк биографических и творческих взаимоотношений Кузмина и Вагинова дает Г. А. Морев. См.: *Кузмин М. А.* Дневник 1934 г. С. 198, примеч. 46. См. также: *Устинов А. Б.* «Чинари» в дневниках Михаила Кузмина // Литературный факт. 2021. № 1. С. 200–252.

<sup>24</sup> В августе 1923 А. М. Ремизов эмигрировал. По замечанию Н. А. Богомолова, в 1920–1930-е Кузмин интересовался эмигрантским творчеством Ремизова, несмотря на его труднодоступность. См.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 491; см. также запись в дневнике 1925 о «Кукхе» Ремизова, процитированную: *Кузмин М. А.* Дневник 1934 г. С. 272.

<sup>25</sup> Любовь Кузмина к Юр. Юркуну, продолжавшаяся до конца жизни, стала и началом «новой жизни» для Юркуна, прежде всего как писателя. Первое произведение Юркуна, замеченное критикой, «Шведские перчатки. Роман в трех частях с предисловием М. Кузмина». Юркун разделял эстетические взгляды Кузмина. Кузмин посвятил Юркуну около шестидесяти стихотворений и около двадцати прозаических произведений. В статье «Письмо в Пекин» Кузмин назвал прозу Юр. Юркуна «может быть наиболее своеобразной из современной» (*Кузмин М. Условности: статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 165*).

Пользуясь случаем, еще раз приведу уточненную дату рождения Осипа Ивановича Юркуна — 3 сентября 1895 (согласно записи о рождении в метрической книге Римско-католического костела Багаславишкиса). См.: *Куранда Е. Л. Юр. Юркун: оставшиеся детали // Русский модернизм и его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомолова. М., 2021. С. 95–96*.

<sup>26</sup> Ср. отзыв Кузмина на повесть «Детство Люверс» как на «делающую событие в искусстве» (*Кузмин М. Говорящие // Жизнь искусства. 1922. № 31. 7–15 августа. С. 1*).

<sup>27</sup> *Кузмин М. А. Зеленый соловей. Пятая книга рассказов / Обл. работы А. Божерянова. Пг.: Изд. М. И. Семенова, 1915.*

<sup>28</sup> *Кузмин М. А. Тихий страж. Роман в 2 ч / Обл. работы А. Божерянова. Пг.: Изд. М. И. Семенова, 1916.*

<sup>29</sup> Венецианские безумцы. Комедия М. Кузмина. М.: Изд. А. М. Кожебаткина и В. В. Блинова, 1915.

<sup>30</sup> *Кузмин М. А. Антракт в враге. Рассказы / Обл. работы А. Божерянова. Пг.: Изд. М. И. Семенова, [1916]. (Собрание сочинений. Т. 8).*

<sup>31</sup> *Кузмин М. А. Девственный Виктор. Рассказы. [1918]. (Собрание сочинений. Т. 9).*

<sup>32</sup> *Кузмин М. А. Вожатый. Стихи. СПб.: «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1918.*

<sup>33</sup> *Кузмин М. А. Бабушкина шкатулка. Рассказы / Обл. работы А. Божерянова. Пг.: Изд. М. И. Семенова. [1918].*

<sup>34</sup> *Кузмин М. Двум / Обложка, рисунки и клише работы Е. Туровой. Пг.: Артель художников «Сегодня», 1918.*

<sup>35</sup> *Кузмин М. А. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. В 3 кн. Пг.: Странствующий энтузиаст, 1919.*

<sup>36</sup> *Кузмин М. А. Занавешенные картинки / Рис. Вл. Милашевского. Амстердам, 1920.*

<sup>37</sup> *Кузмин М. А. Вторник Мэри. Представление в 3 ч. для кукол живых или деревянных. Пг.: Petropolis, 1921.*

<sup>38</sup> *Кузмин М. А. Нездешние вечера. Стихи. 1914–1920. Пб.: Петрополис, 1921.*

<sup>39</sup> *Кузмин М. А. Эхо. Стихи. Пб.: Изд. «Картонный домик», 1921.*

<sup>40</sup> *Кузмин М. А. Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в 3 частях / Граф. украшения исполнил худож. Александр Божерянов. Пг.: Изд-во «Неопалимая купина», 1922.*

<sup>41</sup> *Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923.*

<sup>42</sup> *Кузмин М. А. Параболы. Стихотворения. 1921–1922. Пб.; Берлин: Петрополис, 1923.*



№ 6

АВТОБИОГРАФИЯ И СПИСОК ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ.  
1923<sup>1</sup>

Родился я в Ярославле в 1875 году 6<sup>го</sup> Октября. Происхождения русского. Бабушка со стороны матери – французка, внучка французского актера Офран. Детство провел в Саратове. С 1885 года в Петербурге, выезжал только в провинцию (Ярославская, Костромская, Нижегородская, Казанская, Саратовская, Тамбовская, Смоленская, Архангельская губ<ерния>) и 2 большие поездки за границу (Египет, Турция и Греция) и Германия и Италия, где прожил больше году <так!>.

Учился в 8<sup>ой</sup> гимназии и в консерватории по классу композиции у Римского-Корсакова. Готовился быть музыкантом. Писать стал с 1904 года.

Первое признание со стороны общества «Мира Искусства» (Дягилев, Сомов, Нувель, Бакст) и московского издательства «Скорпион».

С 1915 года безвыездно в Петербурге. Холост.

*М. Кузмин.*

*Книги*

1907. Приключения Эмми Лебефа  
Три пьесы  
Крылья (изд<ание> 2 1908)  
изд<ание> 3 1923
1908. Сети (изд<ание> 2 1915 изд<ание> 3 1922)
1909. Комедии
1910. 1<sup>ая</sup> книга рассказов  
2<sup>ая</sup> книга рассказов  
Куранты любви
1912. Осенние озера (изд<ание> 2. 1923)
1913. 3<sup>я</sup> книга <стихов<sup>2</sup>> рассказов
1914. Глиняные голубки (изд<ание> 2 1923)  
Покойница в доме.
1915. Плавающие, путешествующие (изд<ание> 2 1915.  
изд<ание> 3 1923)  
Военные рассказы  
Зеленый соловей

- Тихий страж  
Венецианские безумцы  
1916. Антракт в овраге.  
1918. Вожатый.  
Девственный Виктор  
Бабушкина шкатулка  
Двум  
1919. Новый Плутарх. Жизнь Калиостро.  
1920. Занавешенные картинки  
1921. Нездешние вечера (изд<ание> 2. 1922г)  
Вторник Мэри (2 изд<ание> 1922)  
Эхо  
1922. Лесок  
Параболы  
1923. Условности

*Переводы отд<ельные> изд<ания>*

*Боккаччо* <так!>. Фиаметта  
*Ренье* Семь портретов  
*А. Франс* Маленький Пьер  
Юность

*Музыкальные произведения изданные*

Куранты любви  
Духовные стихи  
С Волги  
Песенки  
Гавот и павана  
Александрийския <так!> песни (2 тетр<ади>)<sup>3</sup>  
Города<sup>4</sup>  
Лесок (печатается)

*Переводы на немецкий язык*

Подвиги Александра (изд<ание> Нурегюн 2 изд<ание> Musarion)

1<sup>ый</sup> том рассказов (1 изд<ание> Müller 2 и 3 изд<ание> Musarion)<sup>5</sup>

Нежный Иосиф (Musarion)

Александрийские пени (Musarion)

Куранты любви

Приключение <так!> Эме Лебефа (Fr. Gurlitt)

Путешествие Джона Феерфакса <так!> (Otchis)

---

<sup>1</sup> ИРЛИ, Р I, оп. 12, № 158, л. 1–4.

<sup>2</sup> Зачеркнуто.

<sup>3</sup> Кузмин М. А. Александрийские песни [Ноты] в 2-х тетрадах. Тетрадь I: для голоса с фортепиано. М.: Гос. муз. изд-во. Художественный отдел, 1921. (1. Вечерний сумрак; 2. Сладко умереть; 3. Что ж делать?; 4. Я спрашивал; 5. Если б я был; 6. Солнце, солнце).

Кузмин М. А. Александрийские песни [Ноты]. Тетрадь II: для голоса с фортепиано. М.: Гос. муз. изд-во. Художественный отдел, 1921 (1. Когда мне говорят «Александрия»; 2. Когда утром выхожу из дома; 3. Ты, как у гадателя отрок; 4. Когда я тебя первый раз встретил; 5. Нас было четыре сестры; 6. Их было четверо).

<sup>4</sup> У Кузмина цикл «Города» (написан в октябре–декабре 1905) указан как вышедший. Скорее всего, он планировал напечатать его в том же издательстве, что и две тетради «Александрийских песен». В указателе Б. В. Асафьева дается список этого цикла: «Города: На собственный текст:

Углич: “Вот уж не думала”. — “У Казанской, говоришь, за рядами?” — “Что ж говорить мне”.

Москва: “Я сидел, наклонившись над свитком”. — “Пьяный стрелец проводит нас”. — “Люди православные, князья, бояре”.

Петербург: “Полина, Полина”. — “В освещенном зале стояли мы”. — “Перед рассветом покидал я город”. См.: *Глебов Игорь*. <Асафьев Б. В.> Русская поэзия в русской музыке. 2-е изд. [Пг.]: Петрогр. гос. акад. филармония, 1922. С. 141. Об истории создания цикла см.: *Перхин В. В.* Шестнадцать писем М. А. Кузмина к Г. В. Чичерину (1905–1907) // Русская литература. 1999. № 1. С. 197.

<sup>5</sup> По замечанию А. Г. Тимофеева, «на самом деле: 2 изд. bei Georg Müller» — анализ этого списка см.: *Тимофеев А. Г.* «...У дорогих моему сердцу немцев...». Материалы к библиографии прижизненных немецких изданий М. Кузмина. С. 194–195.

АВТОБИОГРАФИЯ. 1925 ГОД<sup>1</sup>

Родился я в городе Ярославле 6 Октября 1875, но покинул тот город в младенчестве и детство провел в Саратове, приезжая в родной город только как гость. С 1886 года живу в Ленинграде. Совершил поездку в Египет, Малую Азию, Грецию, был в Германии и довольно долго жил в Италии. Из местностей русских хорошо знаком с верхним и средним Поволжьем, Севером и Новгородской, Псковской губерниями. Большинство поездок по России делал на лошадях. Будучи одно время очень близок к старообрядцам, имел случаи посещать далекие места сосредоточения их духовной жизни.

Учился в 8<sup>ой</sup> гимназии (где одно время директором был Ин. Анненский) и в консерватории по классу композиции у Римского-Корсакова. Готовился быть музыкантом, лишь с 1904 года начал писать стихи и прозу. По совету Ю. Верховского, старинного моего друга, выступил, как поэт, в сборнике «Зеленый сборник» (1905). Сборник обратил на себя внимание В. Брюсова, который пригласил меня в «Весы», где я и нашел дружеский и прочный приют. Как композитор я сошелся с кружком «Вечера современной музыки» и через него с группой художников «Мира Искусства», оказавших на меня большое влияние. Из отдельных личностей большое культурное и художественное влияние оказали на меня Г. В. Чичерин, друг моей юности и товарищ по гимназии, поэт Вяч. Иванов и К. А. Сомов.

Официально я не принадлежал ни к какой литературной школе, лишь за последние годы, примкнув к группе эмоционалистов (общей с экспрессионизмом), с которой связан и личной дружбой (К. Вагинов, художник В. Дмитриев, Адр. Пиотровский, Анна Радлова, С. Радлов, Б. Папаригопуло и Юр. Юркун).

Напечатаны у меня 6 книг стихов (Сети, Осенние озера, Глиняные голубки, Вожатый, Нездешние вечера, Параболы (Берлин 1923) и около 15 томов прозы, пьес и статей. Подробный библиографический список приложен к книжке «Эхо» 1921 года;<sup>2</sup> после той книги вышли «Лесок» (1922) Параболы (1923) Условности (1923) Новый Гуль (1924)<sup>3</sup> Рерих (1924).<sup>4</sup>

В настоящее время готовлю второй том статей, новый сборник стихов<sup>5</sup>, и пишу роман «Римские чудеса»<sup>6</sup> и «Жизнь Вергилия».<sup>7</sup>

За последнее время вышло много переводов на немецкий язык, причем многие с иллюстрациями. За время 1919–1924 появилось книг 8.

М. Кузмин-

<sup>1</sup> ГАЯО (Государственный архив Ярославской области), ф. Р-572, оп. 1, д. 32. Подготовительные документы к сборнику стихотворений «Ярославские поэты» (стихи и автобиография пошехонского поэта С. Я. Дерунова, блокнот редактора газеты «Северный край» В. Михеева с записями стихов за 1883 г., письмо, автобиография и стихи русского поэта и писателя М. А. Кузмина).

Архивная датировка документа — 1925 год. Однако есть сведения, что С. С. Дмитриев составил рукописный сборник «Ярославские поэты» в 1924. Известно, что С. С. Дмитриев планировал серию таких сборников под общим названием «Мусажет». Для одного из них Кузмин, по-видимому, и прислал автобиографию. К сожалению, на момент публикации ознакомиться с архивом С. С. Дмитриева в Ярославле не удалось. Сведения о нем есть в архивном путеводителе: ф. Р-572 (Дмитриев Сергей Сергеевич (04 сентября 1906 г. — 09 ноября 1991 г.), историк, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова г. Москва. URL: <https://alertino.com/ru/65667>

Автобиография была воспроизведена в книге: *Скибинская О. Н.* Мария Петровых: ярославские проекции. Ярославль, 2020. С. 138–139. В книге фотомеханическим способом полностью воспроизведен автограф Кузмина. Здесь публикация осуществлена по этой фотографии в книге О. Н. Скибинской.

<sup>2</sup> Кузмин М. А. Эхо. Стихи. Пб.: Изд. «Картонный домик», 1921. С. 61–64. Библиография включает 30 книг Кузмина: первая в списке — «Приключения Эмме Лебефа», последняя — «Нездешние вечера».

<sup>3</sup> Кузмин М. А. Новый Гуль / Обл. работы Д. И. Митрохина. Л.: «Academia», 1924.

<sup>4</sup> Н. К. Рерих. Очерк Кузмина. М.: Изд-во Всероссийского Комитета Помощи Инвалидам Войны при ВЦИК советов, [1923].

<sup>5</sup> По всей видимости, «Форель разбивает лёд».

<sup>6</sup> Кузмин работал над романом «Римские чудеса» с 1919, начальные главы так и неоконченного (ненаписанного?) романа напечатаны: Стрелец. Сборник третий последний / Под ред. Александра Беленсона. СПб., 1922. С. 7–22. Об истории работы Кузмина над текстом см.: Кузмин М. А. Дневник 1934 г. С. 191–192.

<sup>7</sup> «Жизнь Вергилия», по замыслу Кузмина, должна была открываться серия книг «Новый Плутарх» (о «героях» серии см.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. С. 306). Написанное о Вергилии было напечатано в альманахе «Абрассас». (Пг., 1922–1923. С. 4–10) под заглавием: «Златое небо (жизнь Публия Вергилия Марона, Мантуанского Кудесника)».

АВТОБИОГРАФИЯ КУЗМИНА. 1927 ГОД<sup>1</sup>

Родился я в Октябре 1876 года в Ярославле. Детство провел в Саратове с 1887 года живу в Петербурге, где и учился сначала в 9<sup>2</sup> гимназии (директор И. Анненский), потом в консерватории по классу композиции у Римского-Корсакова и в университете. Учился вместе с Г. В. Чичериным, дружба которого оказала неизгладимое на меня влияние. Кроме времени, больше года, проведенного в Италии и поездок в Германию и Египет, живу все время в Ленинграде. По причинам чисто биографического характера довелось бывать на севере России и поволжье <так!> в местах, где особенно распространен раскол.

По бабушке со стороны матери происхождения французского.

Начал стихи поздно, предполагал быть музыкантом.

Впервые напечатался в «Весах» в 1905 году («Александрийские песни», «Крылья»).

Первое одобрение как музыкант и поэт встретил со стороны об<ще>ства «Вечера Совр<еменной> музыки (Каратыгин, Нурок), группы «Мира Искусства» (Дягилев, Сомов), Вяч. Иванова и Валерия Брюсова.

Близкое участие принял в журнале «Аполлон» и в театре «Дом Интермедий» (Мейерхольд, Сапунов).

Издано до 1927 года книг 35.

С 1908 года перевожусь на немецкий язык (до двенадцати книг).

Писал для небольших театров и музыкальные сопровождения к пьесам («Шут Тантрис», «12 ночь», «Эуген Несчастный» и т. п.).

В настоящее время главным образом занимаюсь переводами для изд-ва «Academia» (Ренье, Меримэ, Гофман).

М. Кузмин

— • —

1927. Ноябрь.

<sup>1</sup> ИМЛИ, ф. 192, ед. хр. 18., л. 1. Обстоятельства написания автобиографии не установлены.

<sup>2</sup> Ошибка или описка Кузмина: он учился в 8-ой гимназии.

№ 9

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ ДЛЯ СЛОВАРЯ СОВРЕМЕННОКОВ

Г. Г. БРОДЕРСЕНА

24 ОКТЯБРЯ 1928<sup>1</sup>

- |  |   |
|--|---|
| 1. Фамилия, имя и отчество   | Кузмин Михаил Алексеевич  |
| 2. Псевдоним   | М. К.; М. А.  |
| 3. Социальное положение и профессия  | писатель и композитор   |
| 4. Специальность   | ----  |
| 5. Дата и место рождения   | 6 Октября (ст. ст.) 1875. гор. Ярославль  |
| 6. Сведения о родителях:<br>О<тец> (имя и отчество)  | Алексей Алексеевич Кузмин<br>(1812–1886)  |
| М<ать> (имя, отчество и девичья фамилия)   | Надежда Дмитриевна Федорова<br>(1834–1904)<br>О<тец> бывший морской оф<ицер>, потом служил по выборам (Ярославской губ<ернии>)<br>М<ать> Дочь инсп<ектора> клас<сов> театр<ального> училища |
| 7. Сведения о предках по отцу и матери   | О<тец> мелкие помещики Ярославской губернии (были старообрядцы)<br>М<ать> Бабушка француженка, внучка изв<естного> франц<узского> актера Оффрена (Auffrin)                                  |
| 8. Семейное положение <sup>2</sup> (с указанием имен родителей жены или мужа)                                      | холост.   |
| 9. Сведения о детях: С. (имена, год рождения)<br>Д. (имена, год рождения) <sup>3</sup>                             |   |
| 10. Образовательный ценз (школа, вуз, гимназия, университет, консерватория (класс композиции у Римского-Корсакова) | гимназия, университет, консерватория (класс композиции у Римского-Корсакова)  |
| 11. Партийность  | беспартийный  |
| 12. Принадлежность к союзу или организации <sup>4</sup>  | Союз писателей, Союз поэтов, МОДПиК   |

13. Служба и др<угие> биографические данные

Вообще не служил. Участвовал в журн<алах>: «Весь», «Золотое руно», «Перевал», «Русская мысль», «Сев<ерные> записки», «Аполлон» (близкое участие), «Нива», «Огонек» и т. п.

Служил некоторое время Тео, как член редколлегии «Жизнь искусства», и один год в БДТ, как зав<едующий> лит<ературной> частью (после смерти Блока)

14. Научные труды, сочинения, композиции, сооружения, картины, роли и т. д.

1. 6 книг стихов («Сети», «Осенние озера», «Глиняные голубки», «Вожатый», «Нездешние вечера», «Параболы»). «Александрийские песни».

2. 14 книг прозы («Прикл<ючения> Эме Лебефа», «Крылья», «Калиостро», «Подвиги Александра», «Нежный Иосиф», «Мечтатели», «Тихий страж», «Плавающие путешественники»).

3. Муз<ыка>: «Александрийские песни», «С Волги», «Духовные стихи», «Детские песни», муз<ыка> к пьесам «Эуген Несчастный»,<sup>5</sup> «Шут Тантрис», «12 ночь» и т. п.

4. перев<оды>: «Фиаметта» <так!> Бокаччо; Ренье; Меримэ<sup>6</sup> <так!>; Апулей<sup>7</sup>. Переводы на нем<ецкий> яз<ык> моих книг: вышло 8 книг.

15. Любительские занятия<sup>8</sup>

16. Местожительство

Ленинград, ул. Рылеева, № 17, кв. 9.

Дата 24 октября 1928

Подпись М. Кузмин



<sup>1</sup> РНБ, ф. 103, ед. хр. 85, л. 2–2 об. Анкета заполнена на печатном бланке «Схема словаря», рассылаемым Г. Г. Бродерсеном писателям. Вперв. опубл. с незначительными неточностями: *Толмачев М. В.* Неизвестный Кузмин. С. 50–55.

<sup>2</sup> Здесь и далее Кузмин зачеркнул те вопросы анкеты, на которые не считал нужным отвечать.

<sup>3</sup> Зачеркнуто.

<sup>4</sup> Зачеркнуто.

<sup>5</sup> Об участии Кузмина в постановке «Эугена Несчастливого» С. Радлова см.: *Куранда Е. Л.* М. А. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ. С. 233–237.

<sup>6</sup> *Мериме П.* Локис. Рассказы / Пер. М. Кузмина. Л.: Academia, 1927; *Мериме П.* Собрание сочинений. В 7 т. / Пер. под общ. ред. М. А. Кузмина, М. Л. Лозинского, А. А. Смирнова; Предисл. А. А. Смирнова; илл. и оформ. В. А. Фаворского. Л.: Academia, 1927–1929.

<sup>7</sup> *Апулей.* Золотой осел. (Превращения): В 11 кн. / Пер. М. А. Кузмина; ст. и коммент. А. И. Пиотровского; оформ. С. М. Пожарского. Л.: Academia, 1929.

<sup>8</sup> Зачеркнуто.

№ 10

ЗАЯВЛЕНИЕ М. А. КУЗМИНА ВО ВСЕРОССИЙСКИЙ СОЮЗ  
ПИСАТЕЛЕЙ О НАЗНАЧЕНИИ ЕМУ ПЕРСОНАЛЬНОЙ  
ПЕНСИИ И ПРОДЛЕНИИ СРОКА ПУТЕВКИ В ДОМ  
ОТДЫХА С ПРИЛОЖЕНИЕМ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ  
СВЕДЕНИЙ И АВТОБИБЛИОГРАФИИ.  
15 ДЕКАБРЯ 1928–1926 ИЮЛЯ 1934<sup>1</sup>

Во Всероссийский Союз Писателей  
Кузмина Михаила Алексеевича  
Заявление.

В виду моего преклонного возраста, общей усталости и отсутствия достаточного и сколько-нибудь гарантированного заработка, вследствие чего неоднократно получается невозможность выполнять насущнейшие требования жизни (квартира, отопление, освещение и т. п.), что в свою очередь окончательно тормозит всяческую работу, я обращаюсь в Союз Писателей с просьбой ходатайствовать перед соответствующими инстанциями о назначении мне персональной пенсии<sup>2</sup>, основанием к чему может служить моя почти двадцатипятилетняя литературная деятельность.

М. Кузмин.

Ленинград ул. Рылеева д. 17 кв. 9.

15 Декабря 1928.

Михаил Алексеевич Кузмин.

Родился 6<sup>го</sup> Октября 1872 года в Ярослав<ле> и детство провел в Саратове.

С 1886 года в Петербурге (выезды за границу и по России, год в Италии).

Учился в гимназии, университете и Консерватории (класс композиции Римского-Корсакова).

Впервые напечатался в «Зеленом сборнике» 1904 года.

*Отдельные книги*

1) Приключения Эме Лебефа.		(Птрб.)	1907
2) Три пьесы			1907
3) Крылья	повесть	М. «Скорпион»	1907 (1908 2 изд<ание> 1910 3 изд<ание> 1924 4 изд<ание> Берлин) <sup>3</sup>
4) «Сети»	стихи	М. «Скорпион»	1908 1915 2 изд<ание> 1924 3 изд<ание> Берлин <sup>4</sup>
5) Комедии		Птб. «Оры»	1908
6) Первая книга рассказов		М. «Скорпион»	1910
7) Вторая книга рассказов		М. «Скорпион»	1910
8) Куранты любви	текст и музыка	М. «Скорпион»	1910
9) Осенние озера	стихи	М. «Скорпион»	1912
9) <sup>5</sup> Третья книга рассказов		М. «Скорпион»	1912
10) Глиняные голубки	стихи	СПБ. Семенов	1914
11) Покойница в доме	рассказы	СПБ. Семенов	1914
12) Плавающие-путешествующие	роман	СПБ. Семенов	1915
13) Зеленый соловей	рассказы	СПБ. Семенов	1915
14) Тихий страж	роман	СПБ. Семенов	1915
15) Венецианские безумцы	пьеса	М. Кожебаткин	1915
16) Антракт в овраге	рассказы	СПБ. Семенов	1916
17) Девственный Виктор	рассказы	СПБ. Семенов	1918
18) Вожатый	стихи	СПБ. Прометей	1918
19) Бабушкина шкатулка	рассказы	СПБ. Семенов	1918
15) Чудесная жизнь Калиостро		СПБ. Странствующий энтузиаст	1919

16) Вторник Мэри	пьеса	СПБ. Петрополис	1921
17) Нездешние вечера	стихи	П. Петрополис	1921
18) Эхо	стихи	П. «Картонный домик»	1921
19) Лесок		П. «Неопалимая купина»	1922
20) Условности	статьи	П. «Полярная звезда»	1923
21) Параболы	стихи	Берлин Петрополис	1923
22) Новый Гуль	стихи	Лнгр «Academia»	1924

### *Музыка*

1) С Волги	романсы	изд. Цимерман
2) Духовные стихи		-----
3) Гавот и павана		---
4) Песеньки		изд. Довингофа <так!>
5) Александрийские песни	2 тетр<ади>	изд. Музсектора Госиздата

### *Переводы*

1) Боккачьо	Фиаметта <так!>	изд. Корнфельда.
2) <i>Ренье</i>	По прихоти короля Встречи г-на де Брео Живое прошлое	изд. Academia
3) Мериме	Амфисбена Локис Двойная ошибка	
4) отдельные стихотворения Уальда и Бердсли		
5) стихотворные примеры в книге Реми де Гурмона «Книга масок»		
6) Тексты опер: А. Берг	«Вацек» <так!>	

Р. Штраусс <так!>	«Электра» «Кавалер роз»
Легар	«Паганини» «Голубая мазурка»
Шенберг	«Песни Гурре»
Монтеверди	«Орфей»
Малер	«Песни о земле» <sup>6</sup>

*Исполнявшаяся музыка к пьесам*

1) Блок	Балаганчик	театр Комисаржевской
2) Ремизов	Бесовское действо	----
3) Грилпарцер <так!>	«Прабабка» <sup>7</sup>	----
4) Гардт <так!> <sup>8</sup>	«Шут Тантрис»	Александр<инский> т<еатр>
5) Шекспир	«12 <sup>ая</sup> ночь»	Б<ольшой> Др<аматический> Т<еатр>
6) Сем Бенелли	Рваный плащ	----
7) Брюсов	«Земля»	----
8) Толлер	«Эуген несчастный»	б<ывший> Михайловский театр
9) Плавт	Близнецы	Б<ольшой> Др<аматический> Т<еатр>
10) Мольер	Мнимый больной	Нар<одный> <дом>
11) Лопе де Вега	Собака садовника	----

*Участвовал в журналах и газетах*

Весы (О прекрасной ясности.<sup>9</sup> Театр<альная> критика)  
 Золотое руно  
 Перевал  
 Аполлон (член ред<акционной> коллегии)  
 Русская мысль  
 Северные записки  
 Биржевые известия (утр<енний> и веч<ерний> выпуск)  
 Утро России  
 Огонек

Солнце России

Аргус

Жизнь Искусства 1917–<19>19 (член ред<акционной> коллегии)

Театр

Рабочий и Театр

Красная газета (утр<енний> и вечерний вып<уски>)

Новая Россия

*Переводы на иностранные языки*

*На немецкий*

1) Подвиги великого Александра	München	Hyperion	1910
2) Первая книга рассказов	München	Bei Georg Müller,	1911
3) Нежный Иосиф	München	Musarion	1919
4) Зеленый соловей			
6) <sup>10</sup> Путешествие Фирфакса	Orchis		1927
7) Александрийские песни	пер. Элиазберга <так!>		1921
8) -----	пер. Вальтера		
9) Приключения Эме Лебефа	Berlin Hurlitt <так!>		1923 <sup>11</sup>
10) Жизнь Калиостро	Гейдельберг	Merlin	1928
11) Тихий страж	Heidelberg	Merlin verlag	1928

Отдельные стихи и рассказы есть во французских<sup>12</sup> и американских<sup>13</sup> антологиях.

«Жизнь Калиостро» переведена на английский и чешский языки.<sup>14</sup>

<sup>1</sup> РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 5, 5 л.

<sup>2</sup> Пенсию Кузмин не получил. См.: *Кузмин Михаил*. Дневник 1929 года. (Окончание) / Публикация и комментарии С. В. Шумихина // Наше наследие. 2010. № 95. С. 86.

<sup>3</sup> *Кузмин М. А.* Крылья. Повесть в трех частях. 4-е изд. / Обл. Н. Альтмана. Берлин: Петрополис, 1923.

<sup>4</sup> *Кузмин М. А.* Сети. Первая книга стихов. 3-е изд. / Обл. Н. Альтмана. Пб. — Берлин: Петрополис, 1923.

<sup>5</sup> Описка Кузмина в нумерации при переходе на следующий лист.

<sup>6</sup> О переводах Кузминым либретто см.: *Дмитриев П. В.* Академический Кузмин. С. 165–235.

<sup>7</sup> См. № 2, примеч. 63.

<sup>8</sup> См. № 2, примеч. 64.

<sup>9</sup> Статья Кузмина «О прекрасной ясности» напечатана в журнале «Аполлон» (1910. № 4. С. 5–10.)

<sup>10</sup> И снова Кузмин ошибается в нумерации при переходе на оборот листа.

<sup>11</sup> Скорее всего, Кузмин имеет в виду: *Die Abenteuer des Aigē Lebeuf* [Приключения Эме Лебефа] / Dt. v. Pawel Barchan; Mit 24 Radierungen v. Hans Meid. Berlin: [F.] Gurlitt, 1922. Здесь и далее при сверке переводов Кузмина на немецкий язык использована работа: Тимофеев А. Г. «...У дорогих моему сердцу немцев...». Материалы к библиографии прижизненных немецких изданий М. Кузмина. С. 183–203.

<sup>12</sup> *Chuzewille J.* (trad.) 1914. *Anthologie des poètes russes*. [Anthology of Russian Poets] / Préface de Valère Brussov. Paris: G. Crès & Cie, 1913. В рецензии на антологию Жана Шюзевилля Гумилев отмечал переданное переводчиком «веселое лукавство Кузмина» в стихотворении «В саду» («Хотите ль знать Вы, люблю ли я...») из цикла «Ракеты». См.: Гумилев Н. Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1914. № 5. С. 42.

<sup>13</sup> *Modern Russian Poetry: An Anthology* / Select. and transl. with an introd. by V. Deutsch and A. Yarmolinsky. New York: Harcourt Brace and Company, 1921. P. 118–120. В антологии напечатаны два перевода стихотворений Кузмина: 1) Второе стихотворение «Отри глаза и слез не лей...» (Н. Д. Кузнецову) из цикла «Зимнее солнце» (1911) — книга «Осенние озера» (1912) под заголовком “Now dry thy eyes”; 2) «Умывались, одевались...» (1906) из цикла «Любовь этого лета» — «Сети. Первая книга стихов» (1908). При этом в биографической справке, предвещающей публикацию, годом рождения Кузмина указан 1877. Ср.: № 1, примеч. 2.

<sup>14</sup> *Kuzmin M. A. Podivuhodný život Josefa Balsamo Hraběte Cagliostro* / Přeložil Aleš Silva. Praha: Hudec, 1923.

Два стихотворения Кузмина из цикла «Осенний май» были переведены на чешский язык и напечатаны в газете: 1) «К матери нашей, Любви, я бросился, горько стелая...» / Podzimní máj. VII. („K mateři společně, lásce, běžel jsem...“). Přel.-ý. Ostravský deník (M. Ostrava) 17, 1917, Zábav, příl., s. 2–3, 20. V. Báseň; 2) «Не мальчик я, мне не опасны...» / Podzimní máj („Hoch nejsem, pro mě není zrádné...“). Přel.-ý. Ostravský deník (M. Ostrava) 17, 1917, příl. Nedělní besedy, 22. VII. См.: *Bečka Jiří, Černý Marcel, Koutenská Zdena, Nykl Hanuš, Taušová Jitka, Ulbrecht Siegfrie*. *Slavica v české řeči III / 1: Překlady ze západo- a jihoslovanských jazyků v letech 1891–1918*. Praha: Slovanský ústav AV ČR, v. v. i. S. 287–288.

ПРИЛОЖЕНИЕ  
ТАБЛИЦА РАЗНОЧТЕНИЙ И СОВПАДЕНИЙ  
В БИОГРАФИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЯХ М. А. КУЗМИНА

№	Дата	Источник	Дата рождения	в СПб	Образование	Начало литературной деятельности
1	3.01.1909	РНБ, ф. 248, № 454	6.10.1875		8 гимназия СПб консерватория	1906
2	1913	ИРЛИ, ф. 377, оп. 7, № 1982, л. 1–5 об.	6.10.1875	с 1885	8 гимназия СПб консерватория	1904 Зеленый сборник
3	23.01.1915	РГАЛИ, ф. 1068, оп. 1, № 84	6.10.1875		8 гимназия СПб консерватория	1905 Зеленый сборник
4	1920	РГБ, ф. 81, оп. 14, д. 351	1875		гимназия консерватория	1905
5	1923	РНБ, ф. 474, Альбом № 2	6.10.1875	с 1886	8 гимназия консерватория	1903/1905
6	1923	ИРЛИ, Р I, оп. 12, № 158	1875	с 1885	8 гимназия консерватория	1904
7	1925	ГКУ ЯО ГАЯО, ф. 572, оп. 1, д. 32	6.10.1875	с 1886	гимназия консерватория	1904 Зеленый сборник 1905
8	1927	ИМЛИ, ф. 192, № 18	октябрь 1876	с 1887	9 гимназия СПб консерватория	1905 в Весах
9	24.10.1928	РНБ, ф. 103, № 85	6.10.1875		гимназия, университет консерватория	
10	15.12.1928	РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 5	6.10.1872	с 1886	гимназия, университет консерватория	1904



*А. Игнатъев*

*Музей истории г. Боровичи и Боровичского края*

### **Стихотворение М. Кузмина «Мои предки» (1907): реконструкция родословной**

В статье рассматривается стихотворение Кузмина «Мои предки» на предмет соответствия реальной родословной поэта. Известно, что в своем «Дневнике» Кузмин неоднократно обращался к своей семейной истории, и его воспоминания, и записи со слов матери можно считать основным источником, который художественно претворен стихотворением «Мои предки» (май 1907) Оно было написано накануне отъезда поэта из Петербурга на станцию Окуловка Крестецкого уезда Новгородской губернии (впервые упоминается в дневниковой записи от 17 мая). И сам факт его написания, вероятно, связан с мыслями о предстоящей поездке к родным: в поселке Парахино, рядом с железнодорожной станцией, поселилась его сестра Варвара Алексеевна со своим мужем П. С. Мошковым и детьми. Нельзя исключать возможности, что в Окуловке Кузмин мог дорабатывать текст стихотворения, которым откроется его первая поэтическая книга «Сети» (1907). Приведу его полностью:

Моряки старинных фамилий,  
влюбленные в далекие горизонты,  
пьющие вино в темных портах,  
обнимающая веселых иностранок;  
франты тридцатых годов,  
подражающие д'Орсе и Брюммелю,  
внося в позу денди  
всю наивность молодой расы;  
важные, со звездами, генералы,  
бывшие милыми повесами когда-то,

сохраняющие веселые рассказы за ромом,  
всегда одни и те же;  
милые актеры без большого таланта,  
принесшие школу чужой земли,  
играющие в России «Магомета»  
и умирающие с невинным вольтерьянством;  
вы — барышни в бандо,  
с чувством играющие вальсы Маркалью,  
вышивающие бисером кошельки  
для женихов в далеких походах,  
говеющие в домовых церквах  
и гадающие на картах;  
экономные, умные помещицы,  
хвастающие своими запасами,  
умеющие простить и оборвать  
и близко подойти к человеку,  
насмешливые и набожные,  
встающие раньше зари зимою;  
и прелестно-глупые цветы театральных училищ,  
преданные с детства искусству танцев,  
нежно развратные,  
чисто порочные,  
разоряющие мужа на платья  
и выдающие своих детей полчаса в сутки;  
и дальше, вдали — дворяне глухих уездов,  
какие-нибудь строгие бояре,  
бежавшие от революции французы,  
не сумевшие взойти на гильотину —  
все вы, все вы —  
вы молчали ваш долгий век,  
и вот вы кричите сотнями голосов,  
погибшие, но живые,  
во мне: последнем, бедном,  
но имеющем язык за вас,  
и каждая капля крови  
близка вам, слышит вас,  
любит вас;  
и вот все вы:  
милые, глупые, трогательные, близкие,  
благословляйтесь мною  
за ваше молчаливое благословенье.<sup>1</sup>

Для того, чтобы составить комментарий к этому стихотворению, представляющему собою сжатую родословную поэта (что предсто-

ит еще доказать), обратимся к «Дневнику», точнее, к своеобразному вступлению, которое Кузьмин намеревался предпослать всему дневнику, и которое вбирало в себя хронологически эпоху от рождения автора до 1904 года, имеющему название «Histoire édifiante des mes commencements» («Поучительная история моих начинаний»). Итак, в ноябрьских записях 1906 года в дневнике Кузьмина появилась короткая автобиография под французским названием, данным, очевидно, не без оглядки на XVIII век. Вот ее начало: «Я родился 6 октября 1875 года в Ярославле и был предпоследним сыном большого семейства. Моему отцу при моем рождении было 60 лет, матери — 40. Моя бабушка со стороны матери была француженка по фамилии Mongeaultier и внучка французского актера при Екатерине — Офрена. Остальные — все были русские, из Ярославской и Вологодской губерний». И далее: «Отца я помню в детстве совсем стариком, и в городе все его принимали за моего деда, но не отца. В молодости он был очень красив красотою южного и западного человека, был моряком, потом служил по выборам, вел, говорят, бурную жизнь и к старости был человек с капризным, избалованным, тяжелым и деспотическим нравом».<sup>2</sup>

Все биографы поэта не могут обойти вниманием тот факт, что Алексей Алексеевич Кузьмин родился в начале 1812 года и действительно был старше своего знаменитого сына на целых 60 лет. Конечно, ни у кого не возникает сомнений, что именно ему посвящены первые строки стихотворения «Мои предки»:

1)  
Моряки старинных фамилий,  
влюбленные в далекие горизонты,  
пьющие вино в темных портах,  
обнимая веселых иностранок...

Уточним, что Алексей Алексеевич был все же не моряком, т. е. матросом, а морским офицером, который до тридцати лет служил во флоте и вышел в отставку в звании капитан-лейтенанта. В Общем морском списке, изданном в конце XIX века под редакцией Ф. Ф. Веселаго, есть его краткий послужной список:

Кузьмин, Алексей Алексеевич  
1825 г. июня 6. Произведен из кадет морского корпуса в гардемарины.

- 1827 г. На корабле Эммануил плавал от Кронштадта до Портсмута и обратно.  
1828 г. апреля 25. Произведен в мичмана, с назначением в черноморский флот.  
1828–1830 гг. На бриге Менгрелия и транспортах Чайка и Редут плавал по черноморским портам.  
1831 г. На бриге Меркурий крейсеровал в Черном море.  
1832 г. Командуя иолом № 3, занимал брантвахтенный пост у речки Вепаты.  
1833 г. Командуя иолом № 10, занимал брантвахтенный пост у Песчаного острова.  
1834 г. апреля 22. Произведен в лейтенанты и переведен из черноморского в балтийский флот.  
1835 и 1836 гг. На корабле Императрица Александра плавал в Финском заливе и Балтийском море.  
1837 и 1838 гг. Командуя бригом Охта, находился при описи и промере в финляндских шхерах.  
1839 г. На корабле Императрица Александра плавал в Балтийском море.  
1842 г. марта 25. Уволен от службы чином капитан-лейтенанта.<sup>3</sup>

Итак, по Морскому ведомству отец поэта служил семнадцать лет, и затем, около сорока лет, почти до самой своей смерти в 1885 году — по Министерству юстиции и вышел в отставку с чином действительного статского советника, что соответствует генерал-майору и 4 классу табели о рангах.

Если первая строфа стихотворения «Мои предки» ни у кого не вызывает вопросов относительно того, кого называет Кузмин «моряками старинных фамилий», то вторая строфа требует специального погружения в родословную, чтобы хоть как-то, пусть гадательно, но решить эту задачу:

2)  
франты тридцатых годов,  
подражающие д'Орсе и Брюммелю,  
внося в позу денди  
всю наивность молодой расы...

Пока мы еще мало знакомы с родословной поэта, чтобы отвечать на этот непростой вопрос. Поэтому немного повременим с ответом и сразу перейдем к третьей строфе, в которой речь снова пойдет о родственниках по линии отца:

3)  
важные, со звездами, генералы,  
бывшие милыми повесами когда-то,

сохраняющие веселые рассказы за ромом,  
всегда одни и те же...

Как и в случае с «моряками», в роду Кузминых был только один генерал, точнее генерал-лейтенант, а именно: Павел Алексеевич Кузмин — младший брат Алексея Алексеевича (был еще старший брат Аполлон, р. 1808). Его биография кратко изложена в одном из номеров журнала «Русская Старина», где были опубликованы его воспоминания о процессе над петрашевцами, написанные им в 1874 году и увидевшие свет только спустя 20 лет. Дело в том, что и Павел Алексеевич, и отец поэта посещали собрания у М. В. Бутаевича-Петрашевского, и в апреле 1849 года, как многие другие участники общества (в том числе Ф. М. Достоевский) — были арестованы и помещены в Петропавловскую крепость. Известно, что Алексей Алексеевич вернулся домой через месяц, а Павел Алексеевич провел в заключении целых полгода. Строка из стихотворения «Мои предки» о милых повесах, вероятно, является штрихом к портретам дяди и отца (ведь Алексей Кузмин тоже по табели о рангах — генерал) именно этого «смутного» периода их жизни. Воспоминания генерала Кузмина предваряет краткое жизнеописание:

Покойный генерал П. А. Кузмин родился в Ярославской губ., в селе Мытникове, 20 января 1819 г. Окончив курс Павловского кадетского корпуса в 1838 году, он выпущен в офицеры в конно-артиллерийскую легкую № 6, батарею. Прослужив до 1844 года, он, по домашним обстоятельствам, вышел в отставку и занимался сельским хозяйством в имении своей матери. В августе 1845 года вновь вступил на службу в драгунский принца Александра Нидерландского полк с целью поступить в императорскую военную академию (ныне академия генерального штаба), в которой кончил курс 20 января 1848 года с зачислением по генеральному штабу, так что возбуждение преследования против Петрашевского застает Кузмина уже в чине штабс-капитана генерального штаба.

Шестимесячное содержание в крепости и привлечение к делу, как это видно из воспоминаний генерал-лейтенанта П. А. Кузмина, не повлияли на его служебную карьеру, благодаря его открытому, вполне откровенному и честному образу действий при допросах его следственной комиссией. Исполняя различные должности по генеральному штабу и, в числе прочих, начальника штаба 2-й легкой кавалерийской дивизии, уже в чине генерал-майора, он слушал лекции в военно-юридической академии в 1869 году и в следующем,

1870 году, как окончивший курс военно-юридической академии, назначен военным судьей петербургского военно-окружного суда, затем председателем оренбургского военно-окружного суда 1-го января 1878 года, оттуда переведен председателем киевского военно-окружного суда 13 мая 1881 г., где и прослужил до дня своей кончины, 26 ноября 1885 г.<sup>4</sup>

Итак, в 1870-х гг. генерал-лейтенант находился в Санкт-Петербурге, с 1878 г. — в Оренбурге, и с 1881 года до смерти — в Киеве. Поэтому его знаменитый племянник, который раннее детство провел в Саратове, мог знать о нем только по рассказам, фотографиям или по воспоминаниям, опубликованным в «Русской Старине».

Замечательно, что в характеристику своего предка Кузмин добавил одну деталь, которую можно приписать обоим братьям: «Важные, со звездами, генералы...» И в биографии П. А. Кузмина читаем: «За отличие по службе генерал неоднократно удостоивался высших наград (произведен в чин генерал-лейтенанта 30 августа 1881 года, а в 1884 году, того же 30 августа, получил орден Владимира 2-й степени) и имел пряжку за беспорочную службу за XL лет».<sup>5</sup> На сохранившейся фотографии генерала Кузмина мы, среди прочих наград, видим орден Владимира 2-й степени, в форме звезды. Действительно, орден Св. Владимира этого достоинства (всего было 4 степени) представлял собою звезду на левой стороне груди и большой крест на шейной ленте. Кавалер этого ордена получал в придачу надбавку в 300 рублей к ежегодной пенсии. Такими наградами отмечались чиновники и военные не ниже 4-го класса по табели о рангах, то есть генерал-майоры, действительные статские советники и те, что выше. Отметим, что и отец поэта имел высокую награду — орден Св. Анны 2 степени (что известно из исследования Е. В. Евдокимова о раннем детстве Кузмина и его родных со стороны отца).<sup>6</sup>

Следующая строфа связана с далеким предком поэта по линии матери, французским актером Жаном Ривалем, оставшимся в истории театра под псевдонимом Офрениа:

4)  
милые актеры без большого таланта,  
принесшие школу чужой земли,  
играющие в России «Магомета»  
и умирающие с невинным вольтерьянством...

Вот что известно о нем из «Дневника» 1934 года: «*О предках*. Был французский трагик Офрен (кажется, писался Hauffrin), о нем есть в переписке Вольтера с Фридрихом. Он был при дворе Фридриха и дальше при Екатерине». <sup>7</sup> Согласитесь, как-то уж очень небрежно и мало пишет Кузмин о своем прапрадеде, который был знаком с великим просветителем Вольтером, играл в знаменитом французском театре «Комеди Франсез», откуда перешел сначала в придворный театр прусского короля Фридриха II Великого, а затем и в Эрмитажный театр Екатерины II Великой, и которому посвящена отдельная статья в словаре Брокгауза-Ефрона:

*Офрен* (Jean-Aufresne-Rival) — знаменитый франц. актер (1720—1806). Сын женева часовщика, О. готовился в адвокаты. Превосходным чтением Лафонтеновых басен О. пленил Вольтера и в Фернее познакомился с Лекеном, по рекомендации которого был принят в Comédie-Francaise. Прославила его естественная дикция, что в его время казалось большой смелостью. И. А. Дмитриевский, посланный для вербовки французской труппы, пригласил (1785) Офрена в СПб., где он и скончался. Амплуа О.: цари — в трагедии, благородные отцы — в комедии. В СПб. шляхетном сухопутном кадетском корпусе О. преподавал декламацию и под его руководством разыгрывались франц. трагедии, в которых нередко сам участвовал вместе с дочерью своей Юльяной. Екатерина II высоко ставила дарование О. <sup>8</sup>

Замечательно, что имя Офрена несколько раз повторяется и в воспоминаниях Степана Петровича Жихарева (1788—1860), известного литератора николаевской эпохи. Старший современник А. С. Пушкина, Жихарев был известен как театрал и переводчик драматических произведений. Кроме того, он состоял в известном литературном обществе «Арзамас» (помимо него в этом обществе числились поэты В. Жуковский, К. Батюшков, кн. П. Вяземский, Д. Давыдов, дядя и племянник Пушкины и некоторые другие). Как и многие члены этого общества, С. П. Жихарев находился на государственной службе, где дослужился до чина тайного советника (а в 1840-м году к его титулам добавилась должность «сенатор»). Одно из его творений, вошедшее в историю русской литературы — «Воспоминания старого театрала», где и встречаем имя знаменитого французского пращура Кузмина. Приведу несколько выдержек из записок Жихарева, которые позволяют нам увидеть этого полумифического предка поэта в новом, более приближенном, ракурсе:

О некоторых тогдашних французских актерах относился он с восторгом. «Вот, — говорит, — например, хоть Флоридор, подлинно было кого послушать и посмотреть в «Магомете» или «Танкреде». На сцене красавец, голос звучный, поступь благородная: что слово скажет — как рублем подарит; или Офрен, кажется, сам по себе и невзрачен, а уж что за актер! Когда бывало играет Зопира, Аржира или Августа — так все навзрыд и плачут. Я, грешный человек, по-французски худо маракую, но, стоя за кулисами, от Офрена всегда приходил в душевное волнение и даже плакал. А уж какие благородные люди!»<sup>9</sup>

Из числа великих актеров английских и французских немного было таких, которые приняли бы на себя труд образовать других подобных им великих актеров. ...Офрен, окончивший театральное свое поприще на петербургской придворной сцене, давал советы только Делиньи, наследовавшему его дикцию и занявшему на той же сцене его амплуа...<sup>10</sup>

В трагедии первенствует Яковлев, и это Шушерину не по вкусу; однако ж Бризар, Офрен, Монвель и другие были актеры не хуже Шушерина, а между тем играли роль Зопира, когда Лекен удивлял игрою своею в роли Магомета<sup>11</sup>

...и с тех пор все актеры, игравшие роль Митридата — Офрен, Монвель, Сен-При и даже толстый хрипун, но увлекательный Делиньи, стали подражать Бризару.<sup>12</sup>

Вышеприведенные «Записки» Жихарева были изданы в серии «Литературные памятники», и как всегда бывает в таких изданиях, сопровождаются комментариями и статьями. Приведу небольшой фрагмент из статьи Б. М. Эйхенбаума: «Офрен, умерший в 1804 г., 76-летним стариком, возглавлял французскую труппу, игравшую в придворном Эрмитажном театре: “Являясь воинствующим новатором, отличавшимся большой простотой и естественностью своей игры, в особенности мастерством нюансировки, Офрен не смог удержаться в театре “Французская комедия” вследствие консерватизма труппы “королевских” актеров и должен был уехать за границу, найдя еще с 1771 года применение своим силам в России” (“Очерки” С. Данилова. С. 88) Шаховской брал одно время уроки у Офрена. Таким образом, в Петербурге французские театральные традиции были давними и крепкими».<sup>13</sup>



Следует сказать несколько слов о дочери актера Оффена и ее муже, Луи (Леоне) Монготье, который состоял во французской оперной труппе с 1791 года. Сама прабабушка поэта, которую возможно звали Юлиана, находилась во французской придворной труппе в Петербурге с 1787 года, то есть родилась еще до переезда Оффена в Россию. В «Дневнике» Кузмина 1934 года сохранился нелестный отзыв об этой паре: «У него была дочь, которую он решил отдать только за актера. В нее влюбился молодой эмигрант <...>, чтобы исполнить условие, он сделался актером, актером он был неважным. Но и дочь Оффена, кажется, неважная была актриса, но они поженились и, родив дочку, умерли очень молодыми. Фамилии эмигранта я не помню, что-то вроде Газье ле Монт, а может быть, и сочиняю. Девочка эта была моей бабушкой».<sup>14</sup>

В пятой строфе «Моих предков» автор переходит к описанию представительниц слабого пола, в которых нам так же хотелось бы узнать реальных прототипов из генеалогического древа поэта:

5)  
вы — барышни в бандо,  
с чувством играющие вальсы Маркалью,  
вышивающие бисером кошельки  
для женихов в далеких походах,  
говеющие в домовых церквах  
и гадающие на картах...

Вероятно, речь здесь идет о матери поэта, а также о ее сестрах — дочерях Дмитрия Федорова, инспектора Театрального училища, в раннем детстве живших в самом Театральном училище. Упоминающийся в этом отрывке французский композитор Гатьен Маркалью (1807–1855) жил в первой половине XIX века, и примерно в начале 1850-х годов его вальсы появились в России. Это время как раз приходится на юность Надежды Дмитриевны и ее сестер, родившихся в 1833, 1835 и 1836 годах (последняя, Екатерина — родилась в 1842). Любопытно упоминание прически, которое из-за ленты, которая перехватывала пышно расчесанные, крупно или мелко завитые волосы девушки, называлась «бандо». Мода на них распространилась в России немного раньше, в эпоху Николая I, но именно такие прически мы видим на женских фотопортретах и открытках последней четверти XIX века. Образ барышни в бандо, возможно,

сложился у Кузмина при знакомстве с семейным альбомом матери, где могли быть фотографии и ее сестер.

Согласно воспоминаниям Надежды Дмитриевны, в гостях у Федоровых бывали Н. В. Гоголь и Рафаил Зотов. Рафаил Михайлович Зотов (1796–1871) — драматург, писатель и театральный критик в 1826–1836 годах заведовал репертуаром русской драматической труппы. Но в воспоминаниях матери поэта эти крупные фигуры театрального мира предстают в неожиданно будничном ракурсе, что всегда отличало творчество Кузмина: «Помнит, что бывал у них “сочинитель” Гоголь. Девчонкам он не нравился — говорили, что рукава коротки, руки красные, одевался хотя и модно, как-то смешно... Не любили они еще Зотова (Рафаила), который приходился каким-то родственником, часто обедал, а после обеда заваливался спать на диване, на котором дети обыкновенно играли. Воображали его то пароходом, то островом, то чем».<sup>15</sup>

Училась Надежда Дмитриевна в пансионе в доме архитектора Н. Л. Бенуа (угол ул. Глинки и Екатерингофского пр.): «Когда они выезжали, Анна Дмитриевна выделялась как более хорошенькая, Лизавета Дмитриевна как самая бойкая и покладистая, а мать сидела в углу. Она была очень маленького роста, гладкие черные блестящие, как у китайки, волосы, белое лицо с ярким румянцем и темно-серые глаза, от волнения наливавшиеся невообразимой и сверкающей синевой, несколько нахмуренные брови. Ходила до конца жизни в кофтах и платьях 60-х годов или вообще безвременных старушечьих облачениях. С молодую-то, вероятно, следила за модой».<sup>16</sup>

Дневник Кузмина 1934 года содержит семейные тайны и предположения, мало чем отличающиеся от сплетен: «Ухаживал за нею какой-то юноша по имени Валерьян и посватался. К тете Ане. Бабушка его прогнала, а маму выдала замуж за пожилого знакомого, даже, кажется, своего любовника, А. А. Кузмина. Мама считала его “стариком”, но пошла. С тех пор более или менее веселая жизнь кончилась. Папе были скучны девческие и идиллические развлечения мамы, пошли дети, переезды с места на место (Москва, Рыбинск, Ярославль, Саратов), а когда положение поправилось, уже молодость ушла. Уже в 80-м году она заразилась от Мити оспой и осталась рябой... После смерти папы ей стало вольней, тогда ей было года 54. Она очень любила читать романы и ходить пешком, до самой смерти».<sup>17</sup>

Если знать, что Алексей Алексеевич умер в 1885 году, то год рождения его 54-х летней вдовы должен быть 1831-й. Но по имеющимся сведениям метрических записей Надежда Дмитриевна родилась 27 марта 1833 года и значит осталась без мужа в возрасте 52 лет. Умерла она в Петербурге в ноябре 1904 года, на 72-м году жизни.

б)

экономные, умные помещицы,  
хвастающие своими запасами,  
умеющие простить и оборвать  
и близко подойти к человеку,  
насмешливые и набожные,  
встающие раньше зари зимою...

Эту строфа привязана к отцовской линии родственников Кузмина. Вологодско-ярославским корням поэта посвящена статья Е. В. Евдокимова. Вот небольшой фрагмент из нее: «А. А. Кузмин — уроженец Ярославской губернии, здесь находились поместья его родителей. Дед Михаила Кузмина, майор Алексей Васильевич Кузмин, — участник Ярославского ополчения Отечественной войны 1812 года (командовал батальоном 1-го пехотного казачьего полка). Он владел поместьями в Рыбинском (деревни Бабино и Овсянниково) и Пошехонском (село Горки с деревнями) уездах Ярославской губернии, а также в Вологодской губернии (деревня Юрятино). Алексей Васильевич был женат на Хионе Ивановне, урожденной Ендогуровой. Ее отец Иван Николаевич Ендогуров — прадед Михаила Кузмина — губернский прокурор Вологодского наместничества, в 1793 году приобрел к своим вологодским имениям земли в соседнем Пошехонском уезде Ярославской губернии. В 1805–1808 годы И. Н. Ендогуров служил в должности пошехонского уездного предводителя дворянства, тогда же А. В. Кузмин был пошехонским уездным судьей и на время продолжительной болезни тестя замещал его по службе. Когда они породнились, Ендогуров отдал в приданое за дочь Хионой Ярославской губернии Пошехонского уезда сельца Мытникова с деревнями — 39 душ. Вологодской губернии Кадниковского уезда в разных деревнях — 103 души.<sup>18</sup> Изображенная в стихотворении помещица, возможно, бабушка Хиона Ивановна, о которой у поэта могли быть только самые общие представления. Но, скорее всего, это просто собирательный образ представительниц

семей Кузминых-Ендогуровых, живших скромной жизнью провинциальных мелкопоместных дворян.

7)  
и прелестно-глупые цветы театральных училищ,  
преданные с детства искусству танцев,  
нежно развратные,  
чисто порочные,  
разоряющие мужа на платья  
и выдающие своих детей полчаса в сутки...

В этой строфе мы снова наблюдаем возвращение к театральной жизни, а значит — к предкам поэта по линии матери, потомкам французского актера Офрениа. В «Дневнике» Кузмина 1934 года сохранились некоторые черты его бабушки, Екатерины Львовны: «Она воспитывалась в Театральном училище и жила у тетки (Шефревиль, Шеврфейль), играла амура в балетах, но, не кончивши курса, вышла замуж за инспектора классов Федорова чуть не 16-ти лет. Кажется, была веселого и ветреного характера, особенно овдовев. Имела 4-х детей — сына Якова и трех девочек: Анну, Надежду и Елизавету».<sup>19</sup> По сведениям издателей «Записок» П. А. Каратыгина, Екатерина Львовна Монготье — «артистка СПб. драм<атической> труппы на ролях субреток, внучка франц. актера Офрениа, оконч<ила> СПб. Театр<альное> уч<илище>; с 1832 года замужем за управл<яющим> Театр<альным> уч<илищем> Д. Я. Федоровым».<sup>20</sup>

И снова наблюдательный автор «Моих предков» добавляет в словесный портрет своей бабушки одну деталь: «...выдающие своих детей полчаса в сутки». А в дневнике 1934 года это записано так: «Бабушку видели только по утрам. Она принимала их в кровати, осматривала, чисты ли руки, в порядке ли прическа и платье, спрашивала, как здоровье и занятия, и потом целый день они ее не видели».<sup>21</sup> Другой штрих к ее портрету: «У моего отца до сватовства к матери был роман, по-моему, с бабушкой. Говорят, это была красавица, но про каких бабушек этого не говорят, на детях ее это не отразилось, во всяком случае».

Упомянувшийся прежде Р. М. Зотов оставил «Записки», опубликованные в журнале «Исторический вестник» в 1896 году, в которых он выступает защитником красоты Екатерины Львовны:

Другой сослуживец был Дмитрий Николаевич (?) Федоров, инспектор театральной школы. Он женился на воспитаннице Монготье, которая долго обворожала всех своею красотой, и сделал много полезного для школы, которая после него пришла в совершенный упадок.

И в другом издании (Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859 г. С.103): «Управляющим школою был Д. Н. Федоров, женившийся на прелестной актрисе Монготье.<sup>22</sup>

Вернемся ко второй строфе разбираемого стихотворения — о франтах 30-х годов, то есть 1830-х... По возрасту это поколение отца поэта, но сыновья майора Алексея Васильевича Кузмина были офицерами, к тому же — из Ярославской губернии, что как-то совсем не совместимо с подражанием «д'Орсе и Брюммелю». По сохранившимся портретам французского модника графа Альфреда д'Орсе (1801–1852) и английского денди Джорджа Браммела<sup>23</sup> (1778–1840) мы догадываемся, что неизвестного следует искать в театральных кругах. Таковым оказывается дед поэта по матери, надворный советник Дмитрий Яковлевич Федоров, о котором мы знаем только, что он был инспектором Императорского Театрального училища, в котором училась его будущая супруга, молоденькая и ветреная Екатерина Львовна Монготье. Примечательно, что в метрических записях его невеста обозначена как дочь умершего актера Людвиг Монготье; в других источниках везде читаем — «Леон». Итак, подражателем европейских законодателей мод, единственно подходящий по возрасту и роду занятий, одним из героев стихотворения «Мои предки» становится надворный советник Федоров, отец сына Якова и четырех дочерей, одна из которых стала матерью писателя. Но эта находка пока представляется нам только возможным вариантом ответа, который неплохо было бы подкрепить дополнительными сведениями о Дмитрие Яковлевиче.

Последняя строфа первой части стихотворения «Мои предки» завершается общим обзором, удаляющим нас от конкретных лиц и судеб:

8)

и дальше, вдали — дворяне глухих уездов,  
какие-нибудь строгие бояре,  
бежавшие от революции французы,  
не сумевшие взойти на гильотину —

Итак, великолепный ряд предков поэта в стихотворении сменяется широкими мазками, где трудно различить конкретных людей, и где следовало бы рассказывать о самых ранних представителях родов Кузминых и Ендогуровых, происхождение которых связано с историей средних веков. По крайней мере, фамилия Ендогуровых отсылает нас в те времена, когда московские великие князья брали под свою защиту представителей татарских орд, а те в свою очередь принимали христианскую веру, женились, получали земельные наделы и вливались в ряды многочисленных помещиков Новгородских пятин и прилегающих к ним земель.

В своем очерке об «Александрйских песнях» Максимилиан Волошин признается: «Мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина — там, в Александрии, когда он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века. Подобно лирику Мелеагру — розе древней Аттики, затерявшейся в хаосе александрийской антологии, Кузмин несет в своих песнях цветы истинной античной поэзии, хотя сквозь них и сквозит александрийское рококо. В жилах его не было чистой эллинской крови. Вероятно, он, как и Мелеагр, был сирийцем. По крайней мере в одном месте он вспоминает о “родной Азии и Никомедии”».<sup>24</sup>

Действительно, многим, кто впервые видит портрет Михаила Кузмина работы Константина Сомова (1909), кажется, что изображенный на портрете — совсем не русской крови. И многие современники, вслед за Волошиным, отмечают его нерусскую внешность. Но, как пишет крупнейший исследователь жизни и творчества поэта Н. А. Богомолов, «не было в биографии Кузмина ни еврейства, ни (как писали другие авторы) ассирийского происхождения».<sup>25</sup> По итогам совместной работы разных исследователей складывается родословное древо, которое дает нам вполне ясное представление о том, что по линии матери, помимо французов, в роду поэта были Федоровы (к сожалению, мы пока не располагаем сведениями о предках инспектора Театрального училища, вероятно — дворянах). В отцовских же корнях заметно преобладание вологодско-ярославских фамилий Кузминых, Ендогуровых и Вельяшевых, вероятнее всего — татарского происхождения. Таковых, например, в Новгородских пятинах было не меньше, чем исконно русских родов. Та-

ким образом, в Кузмине перемешалось множество кровей и культур, лиц, судеб, которые, как признается автор «Моих предков»:

все вы, все вы —  
вы молчали ваш долгий век,  
и вот вы кричите сотнями голосов,  
погибшие, но живые,  
во мне: последнем, бедном,  
но имеющем язык за вас,  
и каждая капля крови  
близка вам, слышит вас,  
любит вас;  
и вот все вы:  
милые, глупые, трогательные, близкие,  
благословляетесь мною  
за ваше молчаливое благословенье.

<sup>1</sup> Цит. по: Кузмин М. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 57–58. (Сер. «Новая библиотека поэта»).

<sup>2</sup> Кузмин М. А. Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 267.

<sup>3</sup> Общий морской список. Часть. X. СПб., 1898. С. 479.

<sup>4</sup> Из записок генерал-лейтенанта Павла Алексеевича Кузмина // Русская Старина. 1895. Февраль. С. 155.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Евдокимов Е. В. «В скромном родительском доме...» Ранняя биография М. А. Кузмина в документах (1872–1891) // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 178.

<sup>7</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года / Под ред., со вступ. ст. и примеч. Глеба Морева. СПб., 2011. С. 56.

<sup>8</sup> Энциклопедический словарь. СПб.: Типография Акционерного Общества «Издательское дело», Брокгауз-Ефрон, 1897. Т. 20 а. С. 490.

<sup>9</sup> Жихарев С. П. Записки современника / Ред., статьи и коммент. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. С. 34. (Сер. «Литературные памятники»).

<sup>10</sup> Там же. С. 472.

<sup>11</sup> Там же. С. 529.

<sup>12</sup> Там же. С. 581.

<sup>13</sup> Эйхенбаум Б. М. Обзор театрального материала в «Записках» Жихарева // Жихарев С. П. Указ. соч. С. 670.

<sup>14</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 56.

<sup>15</sup> Там же. С. 58.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Евдокимов Е. В. Указ. соч. С. 175.

<sup>19</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 56.

<sup>20</sup> Каратыгин П. А. Записки. В 2 т. / Новое издание по рукописи под редакцией Б. В. Казанского. При участии Ю. А. Нелидова, Ю. Г. Оксмана и Н. С. Цемша. Л.: Academia, 1929–1930. Т. 2. С. 464 (ук. имен).

<sup>21</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 57–58.

<sup>22</sup> Записки Р. М. Зотова // Исторический вестник. 1896. Август. С. 308.

<sup>23</sup> Кузмин и в стихах, и в своем предисловии к книге Барбе д'Оревилли «Дендизм и Жорж Брюммель», выпущенной московским издательством «Альциона» в 1912, называет его имя во французской огласовке.

<sup>24</sup> Волошин Максимилиан. Лики творчества / Изд. подготовили В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Л., 1988. С. 473.

<sup>25</sup> Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 12.



*П. Дмитриев*

*Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии  
им. Д. Д. Шостаковича*

## **Вино в поэтическом тезаурусе М. Кузмина**

Вероятно, было бы крайне самонадеянным поступком со стороны любого исследователя в кратком обзоре исчерпать такую благодарную тему, как «Поэт и Вино», потому автор этих строк ограничился легким абрисом темы, или подтемы, которую следует назвать «Вино в поэтическом тезаурусе Кузмина», или еще проще «Вино в поэзии Кузмина». Хотя, безусловно, вне жизненного контекста рассматривать поэтическое творчество, если речь идет о таком важном предмете, тоже было бы неправильно и, таким образом, мы должны ответить себе попутно на вопрос были ли у Кузмина какие-либо вкусовые предпочтения в этой области.

В случае с Кузминым и вообще, с заданной темой было бы показательно начать с какого-нибудь воображаемого социологического опроса. Так, если остановиться на стогнах нашего града какого-либо беспечного прохожего, только слышавшего о Кузмине, но не изучавшего его глубоко, и попросить вспомнить какую-либо строчку из этого поэта, то примерами, скорее всего, окажутся: что-либо из «Александрийских песен», но, с еще большей долей вероятности, другое — «Где слог найду, чтоб описать прогулку, / Шабли во льду, поджаренную булку / И вишень спелых сладостный агат».<sup>1</sup>

Действительно, образы этого стихотворения необыкновенно ярки и как будто визуальны осязаемы. Но и звуковой регистр не менее важен. Если вслушиваться в эти строки и попытаться найти главную звуковую точку, то ею окажется, скорее всего, словосочетание «шабли во льду» (шабли-во-льду) или, если совсем кратко — просто

«шабли». Может быть, это происходит оттого, что слово это иностранное, несклоняемое, может быть, потому что обозначает винодельческий регион Северной Бургундии, т. е. вина (группу вин) с какими-то особыми свойствами. Если мы даже ничего не знаем об этом вине, то вправе предположить, что в описанный жаркий день герои стихотворения утоляют им жажду, вероятно, вино холодное, и — следовательно — белое. Собственно, свойства вина шабли — не тайна.

Пусть сказанное будет неким прологом к нашей заметке, а само стихотворение Кузмина окажется необычайно важным (и не только для раскрытия нашей темы, но для всего его творчества). Пока же просто отметим это и вернемся к стихам Кузмина в их хронологической последовательности, которую позволю себе несколько раз нарушить, но в целом буду стремиться для пользы дела ее держать. Нам было не уйти и от кажущегося формальным деления вина на красное и белое, поскольку различие тут не столько в цвете, но в самих фундаментальных свойствах, как вкусовых (воздействующих на организм), так и эстетических (влияющих на душу).

Кстати, если говорить о вине в повседневном быту Кузмина, о котором мы можем судить, прежде всего, по его дневнику, то хотя упоминания вина там довольно часты, но обычно лишены каких-либо коннотаций, чаще всего просто отмечено «пили вино» (об исключениях еще пойдет речь ниже).

Если начинать обзор со стихов еще «допоэтического» периода творчества Кузмина (т. е. до первых публикаций в журнале «Весы» в марте 1906 года, — кстати, первая подборка открывалась, как известно, стихотворением — «Где слог найду, чтоб описать прогулку...»), обращает на себя внимание то, что вино в стихах Кузмина все сплошь красное (или никак не охарактеризованное). Впрочем, и это вино по большей части красное, как видно из сопутствующих характеристик.

Возможно, самый ранний пример, где и вина-то нет, но есть его атрибуты — первое опубликованное (в 1898 в виде нот) стихотворение — «Бледные розы». В этой статической (нет ни одного глагола) картине любовного свидания есть строчка «Сумрак... Бокалы старинные...».<sup>2</sup> Бокалы, очевидно, с вином, а каким — предстоит только догадываться, наше предположение — с красным.

В ранних сонетах, стилистически и хронологически примыкающих к циклу XIII сонетов, опубликованном в «Зеленом сборнике стихов и прозы» (1905, фактически 1904), и отнесенных в издании «Новой библиотеки поэта» к 1904–1905 годам вино, как кажется, по преимуществу красное. Два заключительных терцета из 16-го сонета («Прекрасен я твоею красотой...»):

И в той стране, где ты и я одно,  
Смешались чудно жертва и убийца,  
Сосуд наполненный и красное вино,

Иконы и молитва византийца,  
И, тайну вещь пленительно тая,  
Моя любовь и красота твоя.

(614)

Отметим здесь близость словосочетания «красное вино» слову «убийца», вызывающего благодаря этому дополнительную ассоциацию с кровью.

В 14-м сонете («Любим тобою я — так что мне грозы?») первый терцет звучит так:

И время будет: в пьяное вино  
Любовь и слезы дивно обратятся.  
Воочию там ты и я — одно...

(613)

Здесь налицо также игра с христианской символикой через слово «обратятся».

В 6-м стихотворении цикла «Харикл из Милета» (1904), где маг наставляет молодого Харикла и, между прочим, дает совет:

Скорым быть, радости вестник, тебе надлежит; осушивши  
Кубок до дна, говори: «Выпил до капли вино».

(605)

цвет и качество вина не вполне отчетливы, и все же, скорее всего, это красное.

В основном корпусе «Александрийских песен» (включенном в книгу «Сети», 1908) упоминания вина, как ни странно, немного-

численны. Лишь во втором стихотворении цикла «Мудрость» («Что ж делать...») где многократно повторяется один и тот же вопрос по отношению к разным предметам, в список грядущих утрат попадает и вино:

Что ж делать,  
<...>  
что выпьется вино,  
улетучатся ароматы  
и сами дорогие ткани  
истлеют через столетья?  
(121–122)

В в 3-м стихотворении цикла «Канопские песенки» и вообще речь идет о винограде. Первый раз в аллегорическом ключе:

Ах, наш сад, наш виноградник  
надо чаще поливать  
(131)

и во второй раз — в прямом (пятая «песен(ь)ка»). Отметим, что и в более позднем стихотворении «Медяный блеск пал на лик твой» (1922) присутствует аллегоризм библейского типа при упоминании виноградника:

Отдай виноградник проходим,  
Стань проходим —  
И каждый виноградник — твой.  
Чего тебя могут лишить,  
Когда у тебя нет ничего?  
(648)

Несколько богаче в этом отношении «Александрийские песни», не попавшие в основной корпус, которым образ красного вина довлеет по своей природе. Таких примеров три:

Говоришь ты мне улыбаясь:  
«То вино краснеет, а не мои щеки,  
То вино в моих зрачках играет;  
Ты не слушай моей пьяной речи».  
(2. «Говоришь ты мне, улыбаясь...»  
(615)

Будем опять кататься по морю,  
Пить терпкое вино в глиняных кувшинах,  
Слушать флейты и бубны  
И смотреть на яркие звезды.  
(4. «Что ж делать, что ты уезжаешь...»), 616)

Терпкостью обладает, конечно, только красное вино. Наконец, в стихотворении 1. «Не во сне ли это было...» лирический герой, поглощенный этим вопросом, сетует:

И пил вино из глиняного кубка,  
И возвращался домой одиноким?  
(615)

Напомню, что 18 января 1906 года в жизни Кузмина произошло поистине историческое событие — посещение «Башни» Вяч. Иванова. Примечательна для нашей темы запись в дневнике:

Поднявшись по лифту в 5-й этаж, мы нашли дверь незапертою и прямо против входных дверей длинный стол с людьми, вроде трапезы. В комнат<е> с скошенным потолком, в темно-серых полосатых обоях, горели свечи в канделябрах и было уже человек 40 людей. Хозяйка, Гера, в красном хитоне встречала гостей приветствием. <...> Было красное вино в огромных бутылках, и все пили и ели, как хотели.<sup>3</sup>

Известно, какое прочное и, вместе с тем, своеобразное положение Кузмин занял в доме Вяч. Иванова. Уже к весне он явился активным организатором поэтического (и, одновременно, эротического) объединения «Друзья Гафиза» (или «Гафизиты»). Об этом к настоящему времени написано уже довольно много,<sup>4</sup> ограничимся лишь упоминанием двух стихотворений, посвященных Кузминым гафизитам. Одно из них называется «Друзьям Гафиза», другое начинается «Нежной гирляндю надпись гласит у карниза» и в нем привлекают внимание следующие строчки:

Нам утеха —  
Привкус меха  
И движенья кравчих стройны.  
В нежных пудрах  
Златокудрых  
Созерцаем мы с любовью,  
В круге мудрых

Любомудрых  
Чаши вин не пахнут кровью.

(618)

Очевидно, вино тут красное: с одной стороны — отсылка к Гафизу, а это определенно красное вино (другого в персидской традиции не просматривается), с другой стороны — последняя, едва ли не богохульная сентенция (во всяком случае, в христианской среде), которую, быть может, уместно толковать как апофеоз беззаботности, и тонкое противопоставление собраний гафизитов Ивановским философским симпозионам, происходившим на Башне.

Написанное примерно тогда же, в 1906 году, и положенное на музыку стихотворение «Если б ты был небесный ангел...» дает портрет современного молодого человека, снабженного характерными чертами и привычками, отсутствующими у ангелов — «Не пил бы ты vino Chianti» (619). Кьянти — тосканское красное вино, хотя, во времена Кузмина существовал и Chianti bianco. Минуя «Куранты Любви», эту своеобразную вокально-танцевальную сюиту, также написанную в 1906 году, отметим только монолог Прохожего из картины «Осень», любопытный своим иносказательным описанием вина, делающим его тождественным любви методом искусного наложения сущностей, если можно так сказать.

И вот, мы подошли к сборнику «Сети», открывающемуся (если не считать вступительных «Моих предков») пресловутыми «Шабли во льду». Но от них пойдет другая линия, а прежде завершим первую. Стихотворение «Мои предки», как известно, начинается так:

Моряки старинных фамилий,  
влюбленные в далекие горизонты,  
пьющие вино в темных портах,  
обнимая веселых иностранок...

(57)

Конечно, моряки пьют красное вино. А почему? Цвет, вернее, оттенок вину дает эпитет портов — темные. Отметим также, что в разных местах «Сетей» встречается основной атрибут винопития — чаша, однако, всякий раз она употребляется для другого, а не для вина. Это и «кубок томных нег» (Любви утехи: К рассказу С. Ауслендера «Вечер у г-на де Севираж»), 76), и чаши любви:

Полны, полны наши чаши —  
Пить до дна,  
(Ракеты. Обманщик обманувшийся.  
5. Где сомненья? где томленья?)

(89)

Наконец, чаша как сердце или сердце как чаша (хотя и здесь не обойтись без «винных» коннотаций):

Сердце, как чаша наполненная, точит кровь:  
Алой струею неиссякающая течет любовь...

(105)

Воспользуемся этой темой (любви и крови), чтобы перекинуть мостик ко второму поэтическому сборнику Кузмина «Осенние озера» (1912), а именно к 9-му стихотворению цикла «Маяк любви», начинающееся такими строчками:

Над входом ангелы со свитками  
И надпись: «Плоть Христову ешь»...

(168)

Здесь, надо признаться, смущает отсутствие пары «Плоть Христова» — «Кровь Христова». Можно предположить, что лирический герой в своем любовном томлении просто не видит второй части надписи, протянутой ангелами, т. е. его слепота как бы подчеркивает глубину его переживаний?

Продолжая обзор циклов «Осенних озер», резонно будет надеяться, что тема вина окажется центральной в цикле «Венок весен» — этом изысканном упражнении в подражании персидским поэтам эпохи расцвета, прежде всего Гафизу (Хафезу). Вино у Кузмина в этом цикле лишено той двойственности, которой оно обладает в суфийской традиции, переданной нам через великих персидских поэтов, т. е. представлено лишь прекрасным напитком без обертонов божественной любви.

В центре 9-го стихотворении «Венка весен» — «Всех поишь ты без изъятья, кравчий» — сентенция:

Ты не лей вина с избытком в чашу:  
Ведь вино — плохая сватья, кравчий!

(195)

Виночерпий упоминается и в 13-м стихотворении цикла:

Здесь не пляска пьяных кравчих, с блеском глаз стекла светлей...  
(196)

Вино здесь все — красное, что подтверждается строкой стихотворения 18-го:

Наполняя, подымая кубок темного вина,  
Провожу я ночи бденья, повторяя танец мук.  
(199)

Наконец, с самим цветом вина идет игра в стихотворении 26-м («Он пришел, угрозы тая, красный в красном»), и заканчивается оно патетически:

Даст вина, что жгучей огня, красный в красном!  
(202)

Так, в «Венке весен» мы получаем ожидаемое — фигуру виночерпия и красное вино совсем в традициях персидской поэзии (за исключением самой божественной метафизики вина, о чем было сказано в начале обзора «Венка весен»).

В книге «Глиняные голубки» (1914) мы сталкиваемся с метафорическими оборотами, типа «Я твой до дна... бери и пей», о присутствии же белого вина речь еще пойдет впереди. В книге «Вожатый» (1918) говорится не о вине, а о винограде: «Точило холодное жмет / живой виноград» («Враждебное море», 336), но также, скорее, в метафорическом смысле. И в «Нездешних вечерах» (1921) сталкиваемся с тем же словоупотреблением. При описании природы в ряду других сравнений сказано: «Винно-лиловые грозди / Спустит с небес лоза» (421), из контекста понятно, что речь идет о тучах («Пейзаж Гогена (второй)»). И, напротив, тут же мы сталкиваемся с осязательной конкретностью: «В лазурной пыли / Отяжелевшая лоза» (заключительные строчки стихотворения «Италия», 453).

Несколько выбиваясь из хронологии, закончим первую часть своего обзора строчкой из песенки марсельских матросов, написанной в 1917 году, — «Славный городок Марсель...», где сказано «Чаркой друга помянуть / И опять в далекий путь / Такова у нас судьба».<sup>5</sup> Полагаем, что вино в данном контексте красное, и никакое иное.



Таким образом, в первой части обзора были даны образцы вина красного, вина неопределенного, примеры метафорического употребления вина и связанной с винопитием атрибутики, примеры винограда, виноградника, виноградя и виночерпия.

Но главный акцент нам хотелось бы сделать во второй части обзора на белом вине, поскольку, как кажется, оно в большей степени соответствовало, как личному вкусу Кузмина-человека, так и мировоззрению Кузмина-поэта.

Вернемся к первой книге «Сети». Стихотворение с «шабли во льду» во всех смыслах «программно» для творчества Кузмина. Дневник дает возможность проследить в деталях обстоятельства написания этого стихотворения (а весь цикл, как известно, был создан в конце июня–августе 1906 года и посвящен новому любовнику Кузмина — юноше без определенных занятий из Вологодской губернии, Павлу Константиновичу Маслову («Павлику Маслову»), т. е. собственно «любви этого лета», растянувшейся, правда почти на год). Дневник за 27 июня 1906 год дает картину «страшной жары» и любовной ночи, а заканчивается фразой «В четверг хорошо бы съездить в Сестрорецк вместе, купаться в море, есть вишни, обедать».<sup>6</sup> Здесь, как видим, зарождается мысль о поездке, фигурируют море и вишни... На следующий день:

*28 июня.* Пошел в Тавриду <имеется в виду Таврический сад. — П. Д.>, внезапно увидел Нувель, он вчера приехал; я был страшно рад, звал его завтра, сегодня пить чай. <...> Пройдясь немного, пошли домой. <...> Играли Шуберта и «Faust'a». Было очень жарко, и Нувель сидел без пиджака; пили Шабли и ели сладкое, горели свечи. <...> Завтра собир<аюсь> в Сестрорецк.<sup>7</sup>

В центре этого эпизода впервые возникает вино Шабли. 29 июня компания отправляется в Сестрорецк:

Была невероятная жара, особенно в вагоне, Павлик совсем раскисал. Посмотрев немного на детский бал, пошли на берег, где встретили Ну-рока и стали купаться в «выездных бричках» из вывезенной лошадью кабины. Было чудное солнце и вода в море тепла и мягка, купальные костюмы дают возможность ходить на виду не одетыми и даже, сказал бы, более раздетыми, чем без ничего. Потом обедали; Павлик повеселел, оживился, было очень, очень приятно. <...> Посидев и погуляв немного, опять стали купаться. <...> Потом гуляли в лесу, пили пиво, ели мороженое и поехали весело в город.<sup>8</sup>

Как видим, в самый день пресловутой прогулки Кузмин с друзьями пили не благородное Шабли, а пошлое пиво, однако на следующий день, 1906 г., компания представлена в другом виде: Кузмин, Нувель, Сомов и Павлик Маслов, и наконец появляется вино:

*30 июня.* В<альтер> Ф<едорович> сначала был скучноват, но Шабли на всех подействовало, и я не очень огорчился и когда В<альтер> Ф<едорович> меня изволил, и когда на обратном извозчике целовался с Павликом.<sup>9</sup>

Через несколько дней описывается новое приключение (на пароходе):

*3 июля.* Народу не было Сомову, кажется, нравилось. Ели, пили и Шабли, и глинтвейн, и кофе без цикория. Поехали все вчетвером на одном извозчике под капотом и все целовались, будто в палатке Гафиза. Сомов даже сам целовал Павлика, говорил, что им нужно ближе познакомиться и он будет давать ему косметические советы.<sup>10</sup>

И из всего этого житейского сора возникло превосходное стихотворение, открывающее в «Сетях» цикл «Любовь этого лета», а впервые опубликованное в мартовской книге «Весов» за 1907 год.

Итак, первое вино, которое назвал сам Кузмин — это Шабли. Оно присутствует и в его жизни, как можно судить по дневнику, в 1907, 1908, 1912, 1913, 1920, 1921, 1922 и 1924 годах, причем не только летом, но и в другие времена года. К примеру, запись за 28 декабря 1924 года:

Ветер, тепло и довольно светло, скользко. Дремал. Я все не высыпаясь. Брился. Явилась Волкенау с бутылкой шабли.<sup>11</sup>

Речь идет о посещении Кузмина сотрудницей московской ГАХН для собирания материалов для доклада о его творчестве, что и было осуществлено спустя несколько месяцев.

Вернемся к стихам. В другом своем цикле «Прерванная повесть», так же (как и «Любовь этого лета») вошедшим в первую поэтическую книгу Кузмина «Сети» шабли присутствует уже не только как вино, но как название стихотворения (в оригинале и не названного) и воспринимается как автоцитата:

Мы верны правилам веселого быта —  
И «Шабли во льду» нами не позабыто.

(69)

Это стихотворение «Счастливым днем» (как и весь цикл) обращено к художнику Сергею Судейкину, роман с которым бурно переживался в конце 1906 года, и (даже, если бы такие документы, как дневник, оставались нам неизвестными), то уже по этой цитате понятно, что в кругу друзей Кузмина его «первое» стихотворение, еще не будучи опубликованным, стало уже некоторой жизненной программой, своего рода манифестом.

«Манифестальность» шабли утверждается и много позже. В стихотворении (поэме?) «Сестрорецк» (1923), не опубликованной при жизни Кузмина и состоящей из ряда описаний бальнеологического курорта на Финском заливе (или, точнее, стихотворных подписей к картинкам), в черновой его редакции («Поездка») присутствуют такие строки:

Проголодавшихся отрада, —  
Их ожидает эспланада  
И мной воспетое шабли.  
<...>  
И зайчик добежал до дна  
В стакане белого вина.<sup>12</sup>

Как видим, сам Кузмин понимал значительность именно этого своего стихотворения в собственной творческой судьбе.

Прежде, чем продолжить обзор вкраплений белого вина в поэзию Кузмина, обратимся к свидетельствам современников. Первое среди них — воспоминания И. А. Лихачева, записанные Геннадием Шмаковым в конце 1960-х годов, а опубликованные недавно Жоржем Шероном в журнале «Звезда». Между прочим, Лихачев замечает:

Он был на редкость уютный человек даже в своих пристрастиях к пряникам, меду, повидлу, чаепитию из самовара, мозельскому или рейнскому вину, даже Дебюсси и Моцарта — своих любимцев — он играл именно уютно.<sup>13</sup>

Речь, как видно, идет тут не о шабли, но также о белых винах. Лихачеву вторит Всеволод Петров (в своем известном очерке «Калиостро»):

В тот вечер <чуть позже сказано, что это было 1 декабря 1934 — П. Д.> Кузмин пригласил меня остаться после обычного чаепития. Гости разошлись. За бутылкой белого вина мы остались втроем — Михаил Алексеевич, Ю. И. Юркун и я. По моей просьбе Кузмин сначала играл на рояле и пел слабым, необыкновенно приятным голосом «Александрийские песни» и отрывки из «Курантов любви». <sup>14</sup>

Теперь продолжим наш обзор и постараемся понять, почему именно белому вину Кузмин отдавал предпочтение. Минуем книгу «Осенние озера», не содержащую упоминаний белого вина, и остановимся на сборнике «Глиняные голубки». 6-е стихотворение цикла «В дороге», посвященного Юр. Юркуну, начинается такими строками:

Вы — белое бургундское вино,  
Где дремлет сладостно струя шампани...  
(234)

Переводя это высказывание в прозаический план, мы получаем образ спокойного внешне человека, в котором таится какая-то внутренняя сила, быть может, нечто непредсказуемое. А передан этот образ с помощью смешения двух белых вин из двух разных винодельческих регионов (Бургундии, — так что это может быть то же Шабли, и Шампани).

В другом цикле «Ночные разговоры», также посвященном Юркуну, в первом стихотворении «Вы думаете, я влюбленный поэт?», где, как справедливо отмечено тридцать лет назад Клаусом Харером, <sup>15</sup> дается метаописание тела возлюбленного как своего рода пейзажа, присутствуют и такие строки:

О, янтарная роза,  
розовый янтарь,  
топазы,  
амбра, смешанная с медом,  
пурпуром слегка подкрашенная,  
монтраше и шабли,  
смирнский берег  
розовым вечером...  
(255)

Не будем сейчас пытаться установить соответствие между описанием и географией тела возлюбленного Кузмина, заметим только,

что Монтраше (Mont Raché, т. е. в современной русской транскрипции правильное — «монраше»), это белое вино, изготавливаемое из винограда Шардоне. Здесь, как и в предыдущем примере, мы видим, если не смешение, то опять сочетание двух разных белых вин.

В третьей части «Глиняных голубок» — «неоконченном романе в отрывках» «Новый Ролла» — вино упомянуто дважды: в первой части «Венеция»

Ты помнишь комнату и свечи,  
Открытое окно,  
И песню на воде далече,  
И светлое вино?

(279)

и в третьей — «Опять Венеция», — где белое вино приобретает оттенок, который, как нам кажется, будет важен для Кузмина в последствии:

Опять, как встарь, открыта дверь балконная —  
Опять, как встарь...  
Вино желто в бокалах, что янтарь,  
А ночь струит мне волны благовонные,  
Опять, как встарь.

(290)

Здесь мы (кажется, в первый раз) сталкиваемся с цветовой характеристикой белого вина — оно желтое или делается (или кажется) таковым. Пока просто отметим это и перейдем к другим примерам.

В книге «Вожатый» это, конечно, цикл «Вина иголки». Первое его стихотворение начинается строчкой «Вина весеннего иголки». Здесь все видится прозрачным, иголки в вине — явно относятся к шампанскому, или, по крайней мере, игристому вину:

Вина весеннего иголки  
Я вновь принять душой готов, —

Однако следующие две строчки колористически несколько спорят с предыдущими:

Ведь в каждой лужице — осколки  
Стекло-алых облаков.

(313)

Далее должно быть упомянуто стихотворение «Ангел благовествующий» из цикла «Плен», навеянное революционными событиями 1917 года (не опубликованном при жизни Кузмина). Приведем большой отрывок:

И острое жало  
Вина и любви  
Ломалось в луче  
(Помните?)  
И в том небывалом,  
Немного в Чикаго сделанном,  
Что гуляет на твоих страницах,  
В высоких дамских сапожках,  
То по литовским полям,  
То по американским улицам,  
То по утренним, подозрительным комнатам,  
То по серым китайским глазам,  
Капризном, земном,  
Лукавом, иногда вверх ногами  
(И рейнвейн не прольется?)  
Солнце, —  
Я вижу,  
Что вернется  
Крылатый блеск,  
И голос, и трепет,  
И снова трех жизней окажется мало,  
И сладким отчаяньем замрет сердце,  
А ангел твердит: «Пора!  
Срок твой не так уж долгод!  
Спешу, спешу!  
Разве не радостен скрип пера  
В заревой тиши,  
Как уколы винных иголок!»  
    И сон пройдет,  
    И мир придет,  
    Перекрестись, протри глаза!  
    Как воздух чист,  
    Как зелен лист,  
    Хотя была и не гроза!  
Снова небо голубыми обоями оклеено,  
Снова поют петухи,  
Снова можно откупорить вино с Рейна  
И не за триста рублей купить духи.  
И не знаешь, что делать:  
Писать,

Гулять,  
Любить,  
Покупать,  
Пить,  
Просто смотреть,  
Дышать,  
И жить, жить!  
(640–641)

В процитированном фрагменте царит какое-то солемническое настроение и впервые белое, очевидно рейнское, вино поставлено рядом с солнцем. Так же, как и прежний пример, запомним и этот.

Следующие два примера из книги «Параболы» (1923) не дают вина, но повествуют о винограде (виноградине), один раз проникаемой лунным лучом:

Лунный луч через желтую пропустить виноградину,  
(«Сквозь розовый утром лепесток посмотреть на солнце...», 504)

в другом примере, предположительно — солнечным:

Румяно руки всплыли, —  
Султанский виноград —  
Розовоцветной пыли  
Разбился водопад.  
(485)

Это пример из стихотворения «Купанье» (1921), султанский виноград — сорт светлого винограда для изготовления изюма и белого вина. Последний пример — поэма «Лесенка»:

Мыс запылал меж корабельных петель,  
Вином волна влачится за кормой.  
(516)

Возможно двоякое толкование: если речь идет о волне, главное свойство которой ее пенистость, то это один образ, однако нам кажется, что здесь, скорее, присутствуют другие свойства, такие как прозрачность, проникаемость, мягкость.

Вместе с тем Кузмин в 1920-е годы широко пользуется метафорой «брызжет как вино» для широкого круга явлений.

Подпись к 8-й картинке уже упомянутой поэмы «Сестрорецк» (описание бассейна) — наглядный тому пример:

Несется смех свежей рейнвейна...  
Балкон... кабинки — все полно.  
Искристо брызжет, как вино,  
Взмятенная вода бассейна...<sup>16</sup>

То же метафорическое употребление мы встречаем и в «Новом Гуле» (1924), в этом цикле, где, как сказано поэтом, «есть много лиц, и книг, и вин»<sup>17</sup> (526):

А словно брызнуло вино  
Воспоминаний. Муза вновь,  
Узнав пришелицу-любовь,  
Черту проводит чрез ладонь...  
Сферически трещит огонь...  
(«Античность надо позабыть...», 522)

Верные хронологии, процитируем теперь стихотворение «О чем кричат и знают петухи...» (1924, декабрь), в котором, как кажется, утверждаются новые свойства вина, связанные с его солнечностью, и именно, в двух заключительных строках:

Не ломкий лед, а звонкое вино  
Летучим пало золотом на дно.  
(666)

Итак, белое вино обладает янтарной желтизной, солнечностью, золотистостью, кроме того, оно еще и может быть звонким.

И последнее. Вино в сборнике «Форель разбивает лед» (1929), в котором, можно заметить, как образ вина «яснеет» (воспользуемся тут кузминским поэтическим образом) от первого цикла, поэмы «Форель разбивает лед» к последнему, поэме же «Лазарь». В первом цикле или поэме «Форель разбивает лед» вино проявляется три раза, в первый раз, во «Втором ударе» вино только подразумевается («Тихо капает кровь в стаканы», 534), причем, понятно, что вино в стаканах — красное. Второй пример — «Девятый удар»:

Не разгул — опрятное веселье,  
Гладкие, приятные слова,



Не томит от белых вин похмелье,  
И ясна пустая голова.<sup>18</sup>

(541)

Наконец, 12-й удар. Новый год встречается традиционным шампанским:

Чтя обряды вековые,  
Из бутылки пробка — хлоп!

(545)

В 3-м стихотворении цикла «Северный веер» нарисована такая картина:

О, завтрак, чок! о, завтрак, чок!  
Позолотись зимой, скачок!  
Румяных крыльев какая рань!  
Луком улыбки уныло рань.  
Холодный потик рюмку скрыл,  
Иголкой в плечи — росточек крыл.  
Апрель январский, Альбер, Альбер,  
«Танец стрекоз», арена мер!

(554)

Между прочим, единственный реалистический зримый образ в этом абсолютном герметическом стихотворении — белое вино в запотевшем от холода стеклянном бокале<sup>19</sup>.

В цикле «Для Августа» содержится лишь косвенное упоминание вина. Когда поэт пишет: «В одной из светленьких кают / Уж скоро рюмки запоют» (562), мы склонны видеть здесь какой-то обмен свойствами, цветом или светом (1. Ты). В четвертом же стихотворении («Тот») тоже речь идет не о вине, но лишь о звуке: «Звенят, звенят невыносимо / Иголки, искры и вино» (565), но этот звон таинственный, к винопитию он отношения не имеет.

Но вся метафизика, связанная с белым вином, если, конечно, она вообще была у Кузмина, концентрируется в последнем цикле книги (или поэме) — «Лазарь» (1928). Забегая вперед, скажу, что всему этому циклу довлеет золотой цвет или свет (как символ вечности). Свойствен он и упоминаемому белому вину (как понятно, рейнвейну, впрочем, название тут не столь важно, и вызвано, скорее, «географией» «Лазаря»).

Формируется же этот образ несколько исподволь. Возьмем 3-е стихотворение «Мицци и Марта».

Ну, а друзья? Да что же друзья? Какое им дело:  
Музыка, танцы, игра, вечно вино на столе.  
А Вилли — брат любимый;  
Румян, высокий рост,  
И сердце золотое,  
И нравом очень прост.  
Вилли несчастный, милый мой друг,  
Зачем это время я вспомнил вдруг?  
(573)

Здесь цвет (а через него свойство) принадлежит не вину, а сердцу, но в дальнейшем мы увидим, как скоро произойдет их слияние. В пятом стихотворении «Суд» в послании, или, можно сказать, благой вести Эммануила Прошке, этого гостя из другого мира, мы видим ряд образов, выстроенных уже иначе, где золотое свечение проникает всё вокруг:

Пятая сестра к нему подходит,  
Даст вкусить от золотого хлеба,  
Золотым вином его напоит:  
Золотая кровь вольется в жилы,  
Золотые мысли — словно пчелы,  
Чувства все вернуться хороводом  
В обновленное свое жилище.  
(576)

Колористическую кульминацию мы наблюдаем в 12-м стихотворении «Посещение», где Эммануил Прошке приходит в тюрьму к Вилли:

В окне под потолком *желтеет* липа  
И виден *золотой* отрезок неба.  
Так тихо, будто вы давно забыты,  
Иль выздоравливаете в больнице,  
Иль умерли, и все давно в порядке.  
Здесь каждая минута протекает  
Тяжелых, полных шестьдесят секунд.  
И сердце словно перестало биться,  
И стены *белы*, как в монастыре.  
Когда раздался хриплый скрип ключа,

Сидевший у стола не обернулся,  
А продолжал неистово смотреть  
На *золотую* липу в небе *желтом*.  
Вот перед ним какой-то человек.  
Он в волчьей шапке, с черной бородою,  
В руках он держит круглый *белый* хлеб  
И узкогорлую бутылку с рейнским.<sup>20</sup>  
(587)

Рейнское, как понятно, тоже золотое. Показателен и диалог Эммануила Прошке с Вилли:

— Я вам принес хорошего вина.  
Попробуйте и закусите хлебом.  
— О, словно золото! А хлеб какой!  
Я никогда такой не видел корки!  
Вливается божественная кровь!  
Крылатыми становятся все мысли!  
Да это — не вино, не хлеб, а чудо!  
(588)

Заметим в скобках, что при чтении этих строк трудно отогнать от себя ассоциацию с пресловутым «манифестальным» стихотворением Кузмина (в центре которого среди зрительно осязаемых образов — «шабли» («хорошее вино») и «поджаренная <т. е. с коркой. — П. Д.> булка»).

Эммануил выводит из тюрьмы Вилли, последние слова которого:

...Я разучился уж ходить...  
Я не дойду. Какое солнце! Липы!  
(588)

И наконец, 13-е, заключительное стихотворение, «Дом» также содержит эпитеты «золотой»:

Смешной нам выдался удел.  
Ты, братец, весь позолотел:  
Учитель, верно, дал покушать?..  
Его по-детски надо слушать:  
Он сделал всё, что он умел.

Взгляни с балкона прямо вниз:  
Растет малютка-кипарис,  
Всё выше траурная крошка!  
Но погоди еще немножко —  
И станет сад как парадиз!..

Как золотится небосклон!  
Какой далекий, тихий звон!  
Ты, Вилли, заиграл на скрипке?  
Кругом светло, кругом улыбки...  
Что это? сон? знакомый сон?.. —

А брат стоит, преображен,  
Как будто выше ростом он...  
Не видит он, как друг хлопочет —  
Вернуть сознание Мицци хочет —  
И как желтеет небосклон...

(589–590)

Нам представляется вероятным, что кроме вкусовых или физических качеств (как то освежающие его свойства или отсутствие похмелья), белое вино для Кузмина было символически связано с солнцем, светом, раем.<sup>21</sup> В этом смысле поэма «Лазарь» помогает приблизиться к пониманию, быть может, одной из глубинных мифологических основ поэтического сознания Кузмина.

<sup>1</sup> Кузмин М. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 59. Далее стихотворения и поэтические фрагменты цитируются (кроме специально оговоренных случаев) по данному изданию; номер страницы приводится в тексте в скобках. Сразу придется оговориться — такого написания («вишень», с «ь» на конце) читатель не встретит ни в одном издании, где воспроизводится это стихотворение. Кузмин, однако, был столь последователен (это видно по его рукописям) в написании существительных такого типа (женского рода во множественном числе и родительном падеже — песень, вишень, пашень, башень и т. д.), что, кажется, уже можно было бы его легализовать в публикуемых теперь текстах. Так и с «Прогулкой», в автографе — «вишень» (РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 6). Пользуюсь случаем поблагодарить М. В. Акимову, проверившую по моей просьбе написание в архиве.

<sup>2</sup> Кузмин Михаил. Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 13.

<sup>3</sup> Кузмин М. Дневник 1905–1907 / Подгот. текста, коммент. и вст. ст. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 101–102.

<sup>4</sup> Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 67–98; Шишкин Андрей. Симпозион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры. СПб., 1998. С. 273–352. (Альманах «Ка-

нун»: Вып. 3); *Богомолов Н. А.* Из «башенной» жизни 1908–1910 годов // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 35–52.

<sup>5</sup> *Кузмин Михаил.* Стихотворения. Из переписки. С. 74.

<sup>6</sup> *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 183–184.

<sup>7</sup> Там же. С. 184.

<sup>8</sup> Там же. С. 185. Слово, прочтенное комментаторами дневника как «брючках», исправлено нами по смыслу на «бричках». Имеются в виду так называемые «купальные повозки», вывозившие купающихся с прибрежного мелководья Финского залива на относительную глубину.

<sup>9</sup> Там же. С. 186.

<sup>10</sup> Там же. С. 189.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Кузмин Михаил.* Стихотворения. Из переписки. С. 117.

<sup>13</sup> *Лихачев Иван.* О Кузмине / Публ., вступ. заметка и примеч. Жоржа Шерона // Звезда. 2014. № 9. С. 161.

<sup>14</sup> *Петров Вс.* Калиостро // Петров В. Н. Турдейская Манон Леско. История одной любви: Повесть. Воспоминания. СПб., 2016. С. 172.

<sup>15</sup> *Harer Klaus.* Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München, 1993. S. 87–89.

<sup>16</sup> *Кузмин Михаил.* Стихотворения. Из переписки. С. 118.

<sup>17</sup> То же примерно находим и в строчке «Крестильным звоном задрожал хрусталь...» из первого стихотворения «Ты слышишь ветер? Солнце и февраль!» (520), где хрусталь — метатеза хрустальных бокалов с вином, возникший как аллитерация «крестильного», что в свою очередь должно ощущаться как «новая жизнь».

<sup>18</sup> Не можем не коснуться и непоэтической темы «похмелья», несколько раз проступающей в поэтическом массиве Кузмина. Парадоксальным образом практически все его упоминания связаны с метафорическим словоупотреблением. Так по разу встречается похмелье в книге «Осенние озера» («Когда и как придешь ко мне ты», 143) и в «Вожатом» («Вдали поет валторна...», 321). «Весеннее похмелье» находим в «Новом Гуле» в стихотворении «Разлетаются, как птицы...» (523). Таким образом, в «Форели» мы видим едва ли не единственный случай прямого использования понятия похмелья. Однако в то же время на низовом уровне — это свойство белого вина (отсутствие похмелья), можно также считать в ряду качеств, за которые его ценил Кузмин.

<sup>19</sup> Правда, слово «рюмка» провоцирует и другие ассоциации, но водка, насколько известно, не входила в число напитков, которые Кузмин дарил своим вниманием, не встречается она и в стихах.

<sup>20</sup> Курсив мой. По существу, следовало бы выделить курсивом «рейнское» как носителя белого, желтого или золотого цвета.

<sup>21</sup> Надо полагать, Кузмин нашел некоторую переключку со своими «винными» предпочтениями, переводя текст Ганса Бетге (для исполнения «Песни о земле» Густава Малера в марте 1929 г. в Большом зале Ленинградской филармонии). Избегая далеко идущих выводов, приведем начало первого стихотворения цикла, «Застольная песня о земных бедствиях»:

Вот и вино в злаченных бокалах,  
Но пить постой, пока песню спою.  
Та песнь печали, как смех,  
Отзовется в вашем сознании.

<...>

Мрачно в этой жизни,  
Ждет нас смерть.  
Дома хозяин,  
В подвалах есть довольно  
Златого вина.  
Вот эту лютню мне подай!  
Играть на лютне  
И касаться чаши, —  
Очень подходит  
Ведь одно к другому!

Если бокал вина  
Вовремя взят,  
Он стоит любого царства  
Во вселенной.

(Цит. по: *Дмитриев П. В.* «Академический» Кузмин // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры.* 1995. Vol. I. № 3. С. 204).

**А. Волкова**

*Независимый исследователь, Калуга*

## **Францисканские мотивы в поэзии М. Кузмина**

Впервые о францисканстве как культурном коде в поэзии Кузмина написал Г. Г. Шмаков (1940–1988) — поэт, переводчик, балетный критик. В статье «Блок и Кузмин» он так сказал о францисканской образности в поэтике Кузмина: «сравнительный анализ образности францисканских гимнов и устойчивой метафористики раннего Кузмина» показывает, что «поэтическая францисканская дикция <...> была в достаточной степени усвоена поэтом».<sup>1</sup> Исследователь упоминал о той самой «ясности» стихотворных текстов Кузмина, которая была дарована ему в том числе «умиленным», «францисканским», «религиозно-благоговейным отношением к миру».<sup>2</sup>

Г. Г. Шмакову также принадлежит статья «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер», где исследователь упоминает «Цветочки» святого Франциска как один из контекстов творчества Кузмина: «Михаил Кузмин был стоек в своих пристрастиях: Франциск Ассизский с его “Fioretti” и особенно францисканские гимны, гностики, Моцарт...».<sup>3</sup> Интересно, что здесь говорится и о гимнах, написанных францисканцами, многие из которых были поэтами.

Наконец, в статье-предисловии «Два Калиостро», которую Г. Г. Шмаков предпослал жизнеописанию графа Калиостро, написанному Кузминым («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»), исследователь дважды упоминает о францисканстве не просто как об одной из основ поэтики Кузмина, но и как о составной части его мировоззрения: «в его <Калиостро. – А. В.> бурной скитальческой жизни и своей — более размеренной, созерцательной, пронизанной токами разъедающей галльской иронии и светом все-

прощающего и всепринимającego францисканства, Кузмин прозревал глубинное родство»; «Кузмина не мучили проклятые вопросы русского бытия и словесности <...> он развивался сам, без оглядки на литературные доктрины и политические программы, ухмылки или улюлюканье по поводу его гомосексуальных пристрастий, его францисканства, веры в гностиков и “домашнего христианства”».<sup>4</sup>

Помимо статей Шмакова, существует также ряд исследований других авторов, которые указывали на влияние францисканства на лирику Кузмина. Так, например, И. Г. Вишневецкий в статье «Михаил Кузмин и св. Франциск: заметки к теме» наметил некоторые направления в исследовании францисканского культурного кода в стихотворных текстах поэта.<sup>5</sup> К. Г. Исупов в небольшом исследовании «Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры», рассматривая в целом поэтику Серебряного века с точки зрения присутствия в ней францисканских мотивов, отмечает, что в «Стихах об Италии» (1920–1921) Кузмина в стихотворении «Ассизи» (1921) обыгрываются «интонации “Цветочков”».<sup>6</sup>

В статьях архимандрита Августина (Никитина) «Францисканские мотивы в русской поэзии. “Гимн Солнцу”» рассматривается влияние только одного францисканского текста — однако самого известного — «Гимна Брата Солнца», написанного самим святым Франциском.<sup>7</sup> Однако архимандрит Августин ограничивается лишь упоминанием стихотворения Кузмина, на написание которого поэта вдохновило знаменитое жизнеописание Франциска — «Цветочки».

Таким образом, францисканство как культурный код в поэтике Кузмина отмечается многими исследователями — равно как и вообще интерес Серебряного века к францисканской традиции и самому святому Франциску. С одной стороны, это связано с общей направленностью русской культуры начала XX века к некоему синтезу, к преобразованию мира эстетикой, красотой. С другой стороны, обращение к францисканской образности, поэтике, мировосприятию представляет собой один из путей поиска нового художественного языка.

Кузмин писал об особой, свойственной поэтам обостренности восприятия, похожего на предсмертную: поэты «должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтобы насмотреться на него и пить его



каждую минуту последний раз».<sup>8</sup> Кроме того, Кузмин указывал непосредственно на творчество самого св. Франциска как на истинное искусство: «Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности святого Франциска».<sup>9</sup> В возрасте двадцати четырех лет, весной 1896 года, Кузмин совершил поездку в Италию — и это оказало большое влияние как на его мировоззрение, так и на его творчество. Образ Италии нашел свое отражение и в поэтических, и в прозаических текстах Кузмина: «то во всей пластичности точных деталей быта, то в сложной цепи гностических намеков. Рим, Флоренция, Венеция, Ассизи — каждый образ имеет свою глубинную корневую систему, свой круг имен и символов».<sup>10</sup>

Чтобы рассматривать влияние францисканства в его различных аспектах на поэтику Кузмина, необходимо учитывать основные особенности и специфику францисканской духовности.

Исходный тезис при кратком изложении духовных основ францисканства — это отсутствие какой-либо францисканской рационально упорядоченной системы, хотя теологические основания жизненной концепции сходны у всех католических Орденов — теоцентризм и христоцентризм. Эта внесистемность предполагает синтез различных тенденций: «простота» святого Франциска сочетается с «тончайшей» философией Дунса Скота, аллегорическими толкованиями Священного Писания святого Антония Падуанского, мистицизмом святого Бонавентуры. Несистематичность дает о себе знать при любой попытке строгой классификации францисканских принципов. Об этом упоминает в своей книге отец Августин Джемелли, приводя слова Валентина Бретона: «Францисканская доктрина не является тем приятным взглядом садиком во французском стиле, которым можно восхищаться, говоря о других доктринах. Она часто неупорядочена и трудна, но несет в себе отличительные черты реальности».<sup>11</sup> Многообразие и сложность действительности определяют францисканское мировоззрение, общий тон которого был задан основателем Ордена святым Франциском Ассизским. В этом общем настроении францисканской духовности первичен и важен момент, который еще до Франциска был отмечен апостолом Павлом в Послании к Римлянам: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы...» (Рим.1:20).

Эту мысль продолжает блаженный Августин: «Но без Тебя не было бы ничего, что существует, — значит всё, что существует, вмещает Тебя?»<sup>12</sup> Франциск продолжает традицию Августина; видение Франциском природы не является пантеизмом, но формой христианского теизма: «...францисканская аскеза не имеет мрачного и жестокого характера; <...> она не ставит Бога в противоречие с природой и жизнью. Если вещи — Его творение, нужно любить их, но никогда не как Бога и не сильнее Бога <...> Францисканская духовность солнечна <...> францисканская духовность не закрывает окон и не погружает душу в темную ночь, а ставит между нами и творениями мысль Бога; и в сиянии Того, Кто их создал, Того, Кто их искупил, она возвращает им высочайшее значение».<sup>13</sup>

Один из основных принципов францисканства, независимо от разделения его на ветви, — через творение к Творцу — в поэзии (прежде всего в поэзии самого Франциска Ассизского) выявляет себя через одухотворение физического, или «спиритуализацию» образов, взятых из мира природы: спиритуализация или одухотворение (не одушевление!) является одной из наиболее древних особенностей христианского дискурса. Когда святой Франциск обращается к творениям в своем «Гимне Брату Солнцу», он пытается привести нас к осознанию Божественной славы.

Интертекстуальный подход, основывающийся на прочтении и интерпретации отсылок, аллюзий, образности позволяет анализировать поэтические тексты Кузмина в контексте францисканской образности, метафоричности, сюжетности. Францисканские мотивы, аллюзии и реминисценции прочитываются в стихотворениях на двух текстовых уровнях: имплицитно и эксплицитно.

Рассмотрим тексты, в которых францисканские мотивы присутствуют имплицитно — на уровне подтекста, как образы, метафоры, аллюзии.

Здесь необходимо отметить специфику поэтических текстов францисканцев. Световая образность пронизывает и поэзию, и духовность св. Франциска. В «Гимне брату Солнцу» он восхваляет не только солнце, но и луну, звезды, огонь, и именно звезды у него удостоены эпитета «драгоценные» (*pretiose*).<sup>14</sup> Также интересно, что в гимне св. Франциска из земных созданий упоминаются именно трава и «яркие цветы» (*con coloriti flori et herba*), то есть делается акцент

на визуальное восприятие мира.<sup>15</sup> Таким образом, световая поэтика гимна св. Франциска является закономерным выражением его восхищения Божьим миром, его внимания к визуальной стороне этого мира, через которую он прозревает Божественное бытие.

Кроме этого, характерной чертой францисканской поэтики (гимнов, житийных текстов, молитв) является так называемый «язык любви», напоминающий куртуазный язык трубадуров, но выражающий преданность и любовь к Богу. Например, в отрывке, повествующем о преданности св. Франциска этому празднику его любовь к воплотившемуся Богу раскрывается через описание поведения святого: «Превыше всех других торжеств, с *невыразимым усердием* праздновал он Рождество Младенца Иисуса и называл праздником праздников тот день, когда Бог, сделавшись малым ребенком, сосал человеческую грудь. *Жадно целовал* он изображения этого ребенка, и сострадание к Младенцу, изливаясь в сердце, заставляло его *бормотать сладкие слова*, как это делают дети. Это имя было столь же сладким в устах его, сколь медовые соты» (Второе Житие Фомы Челанского, глава СLI, 199).<sup>16</sup> Семантика слов «целовать», «сладкий» утрачивает здесь эротические коннотации, свойственные подобной лексике, которая использовалась в любовных стихах и песнях. Внешнее, чувственное (осозательное, вкусовое) выражение является одним из способов говорения о Божественном мире.

О поэтическом творчестве св. Франциска иногда говорят как о романтическом. Этот «романтизм» отчасти связан с влиянием на святого лирики французских трубадуров. Любовь св. Франциска к поэтическому выражению религиозных истин была им выражена в словах, обращенных к брату Пацифику: «Кто же есть слуги Бога, как ни Его радостные трубадуры, которые должны вести сердца людей к духовной радости?»<sup>17</sup> Таким образом, св. Франциск сам себя именуется трубадуром, признавая тем самым включенность в поэтическую стихию.

Указанные францисканские образы природы, света, любви встречаются и в стихотворениях Кузмина: часто все эти образы контаминируются, создавая единое поэтическое пространство.

Примером может стать стихотворение из цикла «Радостный путник» (ноябрь 1907):

Светлая горница — моя пещера,  
Мысли — птицы ручные: журавли да аисты;  
Песни мои — веселые акафисты;  
Любовь — всегдашняя моя вера.  
Приходите ко мне, кто смутен, кто весел,  
Кто обрел, кто потерял кольцо обручальное,  
Чтобы бремя ваше, светлое и печальное,  
Я как одежду на гвоздик повесил.  
Над горем улыбнемся, над счастьем поплачем.  
Не трудно акафистов легких чтение.  
Само приходит отрадное излечение  
В комнате, озаренной солнцем не горячим.  
Высоко окошко над любовью и тлением,  
Страсть и печаль, как воск от огня, смягчаются.  
Новые дороги, всегда весенние, чаются,  
Простясь с тяжелым, темным томлением.<sup>18</sup>

С самого начала стихотворения создается тот самый мажорный настрой, который сопровождает и поэтическое творчество «Божьего трубадура» Франциска: «светлая горница», «мысли — птицы ручные: журавли да аисты», «песни мои — веселые акафисты», «Любовь — всегдашняя моя вера». Поэтическое пространство создается рядом слов, становящихся контекстуальными синонимами, входящими в семантическое поле «радость, легкость, свет»: светлый, веселый, легкий, отрадный, озаренный. Интересно, что мысли уподобляются птицам, что также является реминисценцией жития Франциска. При этом весь поэтический текст строится на бинарных оппозициях, образующих антиномии, которые органично выражают сложность мира и одновременно его красоту:

Приходите ко мне, *кто смутен, кто весел,*  
*Кто обрел, кто потерял* кольцо обручальное,  
Чтобы бремя ваше, *светлое и печальное,*  
Я как одежду на гвоздик повесил.  
*Над горем улыбнемся, над счастьем поплачем.*

<...>

В комнате, озаренной *солнцем не горячим...*<sup>19</sup>  
<курсив мой. — А. В.>

В цикле «Вожатый» (январь 1908) есть стихотворение, построенное на католической образности с полуэротическими метафорами, подобными тем, которые встречаются во францисканских текстах (гимнах, житиях, молитвах, поучениях):

Пусть сотней грех вонзался жал,  
 Пусть — недостойн,  
 Но светлый воин меня лобзал —  
 И я спокоен.  
 Напрасно бес твердит: «Приди:  
 Ведь риза — драна!»  
 Но как охрана горит в груди  
 Блаженства рана.  
 Лобзаний тех ничем не смыть,  
 Навеки в жилах;  
 Уж я не в силах как мертвый быть  
 В пустых могилах.  
 Воскресший дух неумертым,  
 Соблазн напрасен.  
 Мой вождь прекрасен, как серафим,  
 И путь мой — ясен.<sup>20</sup>

Это стихотворение читается на двух смысловых уровнях: первый уровень — прочтение текста как любовного, даже эротического, описывающего любовное томление и любовный соблазн. Второй уровень рецепции и интерпретации — это аллюзивное чтение, отсылающее к католическим мистическим текстам, в частности, к уже упомянутому тексту жития св. Франциска, где тот «любовно лобзает» Младенца Христа. Кузмин словно предоставляет читателю определенный дискурсивный шифр, возводя любовные переживания (в том числе и телесные ощущения) на высоту религиозного опыта.

Похожая метафорика встречается и в стихотворении из цикла «Струи» (февраль–март 1908):

Как меч мне сердце прободал,  
 Не плакал, умирая.  
 С весельем нежным сладко ждал  
 Обещанного рая.  
 Палящий пламень грудь мне жег,  
 И кровь, вся голубая.  
 Вблизи дорожный пел рожок,  
 «Вперед, вперед» зывая.  
 Я говорил: «Бери, бери!  
 Иду! Лечу! с тобою!»  
 И от зари и до зари  
 Стекала кровь струєю.  
 Но к алой ране я привык.  
 Как прежде, истекаю,

Но нем влюбленный мой язык.  
Горю, но не сгораю.<sup>21</sup>

В этом стихотворении так же, как и предыдущем, реализуется метафора «любовь как Божественное пламя», «любовь как Божественная рана». Обратим также внимание на то, что текст Кузмина превращается в эмблематический за счет цитирования одной из известных эмблем, которую использует и П. А. Флоренский в своей работе «Столп и утверждение Истины» (1914): *Inflamatur*, «Горю, но не убываю изнуренно».<sup>22</sup> На эмблеме изображено сердце, которое горит, но не сгорает — похожий образ встречается в иконографии Сердца Иисусова, разработанной отцами-францисканцами: в сочинениях и проповедях францисканцев встречаются размышления о Святом Сердце и призывы к Его почитанию, об этом пишут св. Бонавентура и св. Антоний Падуанский, Бернардино Сиенский также упоминает о «Сердце Иисуса, пылающем любовью».<sup>23</sup>

Теперь обратимся к лирическим текстам Кузмина, в которых францисканская образность явлена эксплицитно, явно, как например, в стихотворении «Ассизи» из книги «Нездешние вечера» (все стихи — 1920), которое неоднократно цитировали исследователи как доказательство францисканских симпатий Кузмина:

Месяц молочный спустился так низко,  
Словно рукой его можно достать.  
Цветики милые братца Франциска,  
Где же вам иначе расцветать?  
Умбрия, мать задумчивых далей,  
Ангелы лучшей страны не видали.  
В говоре птичьем — высокие вести,  
В небе разводы павлинья пера.  
Верится вновь вечеровой невесте  
Тень Благовещенья в те вечера.  
Лепет легчайший — Господне веленье —  
Льется в разнеженном благоволеньи.  
На ночь ларьки запирают торговцы,  
Сонно трубит с холма пастух,  
Блея, бредут запыленные овцы,  
Розовый час, золотея, потух.  
Тонко и редко поет колокольня:  
«В небе привольнее, в небе безбольней».

Сестры серебристые, быстрые реки,  
 В лодке зеленой сестрица луна,  
 Кто вас узнал, не забудет вовеки, —  
 Вечным томленьем душа полна.  
 Сердцу приснилось преддверие рая —  
 Родина всем умиленным вторая!<sup>24</sup>

Здесь обращает на себя внимание почти прямое цитирование одного из самых известных текстов не только во всей францисканской литературе, но и в мировой поэзии — «Гимна Брату Солнцу»: «сестры серебристые, быстрые реки, сестрица луна». Эти образы напоминают о поэтике гимна св. Франциска, который называет Луну и воду своими сестрами. Помимо практически прямых отсылок, в этом стихотворном тексте есть грамматико-лексические аллюзии на «Цветочки» св. Франциска — это уменьшительно-ласкательные формы слов: цветики, сестрица. Таким образом, поэт создает аутентичную картину, воспринимая Ассизи как райский топос («сердцу приснилось преддверие рая»).

Также эксплицитно поэт упоминает Ассизи в стихотворении «Поездка в Ассизи» (1921) из книги «Путешествие по Италии»:

Воздух свеж и волен после  
 Разморительных простынь...  
 Довезет веселый ослик  
 До высоких до святынь.  
 Осторожным вьемся ходом,  
 Город мелок и глубок.  
 Плечи пахнут теплым медом,  
 Выплывая на припек.  
 По траве роса живая,  
 И пичуг нагорных писк —  
 Славил вас, благословляя,  
 Брат младенческий Франциск.  
 За лозовыми стеблями  
 Облупившийся забор.  
 Остановка, сыр, салями,  
 Деревенский разговор.  
 Небо, ласточки, листочки!  
 Мелкий треск звенит кругом.  
 И топазовые точки  
 В сером галстухе твоём.  
 Дома сладко и счастливо  
 Ляжем и потушим свет,  
 Выполнив благочестивый  
 И любовный наш обет.<sup>25</sup>

Образ места, с которым неразрывно связано имя св. Франциска, создается различными средствами: образы природы, образ самого Франциска, а также многочисленные определения, напоминающие эпитеты из «Гимна Брату Солнцу» (звезды — драгоценные, яркие, а цветы — пестрые). Кроме того, поэтика этого стихотворения Кузмина отмечена яркой образностью, восходящей к житийным и иконографическим францисканским сюжетам: автор показывает нам «вещный» мир, используя отсылки к житию св. Франциска, а также к его иконографии: «веселый ослик», «пичуг нагорных писк». Строки «Славил вас, благословляя, / Брат младенческий Франциск» являются аллюзией и на «Гимн Брату Солнцу», в котором Франциск прославил Бога через прославление Его творений, и на особую любовь святого к Младенцу Христу: как известно, именно св. Франциск первым придумал и смастерил рождественский вертеп, в котором находится Святое семейство с Божественным Младенцем.

Францисканский контекст стихотворений Кузмина подтверждается и его собственными высказываниями, и словами его современников, и самими поэтическими текстами. Перспектива подобного исследования лежит в плоскости рассмотрения элементов поэтики Кузмина (образов, сюжетов, мотивов) в их сравнении с поэтикой не только гимнов самого св. Франциска, но и других поэтов-францисканцев Средневековья.

<sup>1</sup> Шмаков Г. Г. Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник. 2. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 345.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // *Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin*. Edited by John E. Malmstad. Wien, 1989. С. 31.

<sup>4</sup> Шмаков Г. Г. Два Калиостро // Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. New York, 1982. С. IV, VI.

<sup>5</sup> Вишневецкий И. Г. Михаил Кузмин и св. Франциск: заметки к теме // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 25–27.

<sup>6</sup> Исунов К. Г. Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры // Святой Франциск и Россия. Францисканские чтения. 2006. СПб., 2008. С. 91–109.

<sup>7</sup> Августин (Никитин), архим. Францисканские мотивы в русской поэзии. «Гимн Солнцу» // Нева. 2016. № 1. С. 242–254.

<sup>8</sup> Кузмин М. Предисловие // Ахматова А. Вечер. М., 1988. С. 7.



<sup>9</sup> Панова Л. Г. Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие. М., 2021. С. 20.

<sup>10</sup> Ермилова Е. О Михаиле Кузмине // Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989. С. 18.

<sup>11</sup> Джемелли Августин. Францисканство / Пер. с итал. Ирина Тимофеева. М., 2004. С. 449.

<sup>12</sup> Августин Аврелий. Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергеевко. Общ. ред. и ст. А. А. Столярова. М., 2005. С. 6.

<sup>13</sup> Джемелли Августин. Указ. соч. С. 403–404, 414.

<sup>14</sup> Франциск Ассизский. Сочинения / Ред. пер., вступ. ст. и коммент. В. Л. Задворного. М., 1995. С. 226, 228. (Францисканское наследие. Т. 1).

<sup>15</sup> Там же. С. 226.

<sup>16</sup> Истоки францисканства. М., 1996. С. 498.

<sup>17</sup> Źródła Franciszkańskie. Kraków, 2005. S. 1892.

<sup>18</sup> Кузмин М. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 90.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 103.

<sup>21</sup> Там же. С. 107–108.

<sup>22</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. М., 2003. С. 82–83.

<sup>23</sup> Джемелли Августин. Указ. соч. С. 152.

<sup>24</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 451.

<sup>25</sup> Там же. С. 289–290.

**К. Кочетов**

*Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород*

## **Мортальность в поэзии М. Кузмина**

В 1936 году, спустя несколько месяцев после смерти Михаила Кузмина, Юрий Юркун в письме Е. В. Терлецкой и В. А. Милашевскому напишет: «В течение всей своей жизни в своем творчестве и, в частности, в стихах, он как никто в мировой литературе *преодоле и изжил смерть*»<sup>1</sup> <курсив мой. — К. К.>. Эта сторона творчества, неочевидная на первый взгляд в контексте литературной репутации Кузмина как стилизатора и автора легких, несерьезных любовных стихов, рассказов и пьес, обращает на себя особое внимание и задает тон исследованию мортальности в поэзии поэта, «преодолевшего и изжившего смерть».

О лакуне в изучении темы смерти в поэтическом мире Кузмина говорилось различными исследователями — например, вопросом соотношения представлений о смерти в поэзии и эго-документах позднего периода задавался А. А. Ковзун при анализе цикла «Форель разбивает лед».<sup>2</sup> В своих фундаментальных работах, посвященных творчеству и жизни Кузмина, Н. А. Богомолов отмечал, что тема смерти рано становится одной из центральных для поэта, и ее изучение должно изменить сформировавшееся еще при жизни представление о предельной «легкости» и беспечности его поэзии: «Вообще смерть рано становится важнейшей составной частью мирозерцания Кузмина, включающего и регулярное переживание непосредственной близости собственного конца. <...> Это, как нам кажется, должно избавить поэзию Кузмина от издавна созданного вокруг нее ореола “веселой легкости бездумного житья”. За блаженной простотой и беспечностью зачастую видится смерть».<sup>3</sup>

О месте темы смерти в раннем творчестве Кузмина пишут А. К. Жолковский и Л. Г. Панова,<sup>4</sup> анализируя демонстрирующее представления поэта о самоубийстве стихотворение, опубликованное еще в первом сборнике «Сети» (цикла «Александрийские песни»). Гедонистическое, медитативное и свободное состояние лирического героя и настроение стихотворения отражают эстетические установки Кузмина, для которого смерть в поэтическом мире — данность и неотъемлемый элемент, «орудие восприятия жизни, но не в духовно-аскетическом, а эстетическом ключе», что отразится и в предисловии к «Вечеру», где Кузмин, предваряя первый сборник А. А. Ахматовой, обращается к собственной концепции мортальности, к эстетической задаче поэта описывать мир и чувства так, будто каждый день последний, а смерть может наступить в любой момент: «В Александрии существовало общество, члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обречёнными на смерть. Каждый день их, каждый час был предсмертным. <...> Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтоб насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз».<sup>5</sup>

В этом случае одна из особенностей кузминского мира — акцент на наслаждении, восхищении миром в его физическом воплощении — обретает дополнительный смысл, ведь острота восприятия, по словам самого же поэта, обусловлена осознанием собственной смертности, смертности других людей и всего вокруг. Такая трактовка позволяет многие авторские приемы рассматривать как усиливающие впечатление от переживания витальности в предчувствии скорой гибели. Схожим образом кузминская поэтика времени «Александрийских песен» объяснена в биографии поэта Н. А. Богомолым и Дж. Малмстадом, выделяющими смерть в качестве одного из ключевых для «Сетей» понятий: «Любовь, смерть и воскресение в новой, божественной любви — вот основное содержание трех циклов, объединенных в третьей части “Сетей”, и тем самым завершение сквозного сюжета всей этой книги, причем все это теснейшим образом оказывается связано с переживаниями Вяч. Иванова после смерти жены и с мистическим воскресением в новую, совсем иную жизнь».<sup>6</sup>

Очевидно, что на присутствие в поэзии Кузмина смертных мотивов могли повлиять не только единичное переживание смерти жены Вяч. Иванова, но и личные трагедии автора, такие как смерть родителей, близких, а также неоднократные попытки самоубийства.<sup>7</sup> Собственно для изучения отношения Кузмина к смерти недостаточно герметичного исследования поэзии, так как большую роль в понимании мировосприятия поэта играет работа с эго-документами,<sup>8</sup> публицистикой, мемуарами современников. Только при исследовании всего наследия автора можно в полной мере говорить о смертном дискурсе Кузмина, о воплощении темы на разных уровнях и в разных формах: поэзии, прозе, воспоминаниях, заметках, размышлениях, воспроизводимых диалогах. При обращении ко всем произведениям Кузмина как метатексту возможно более полное понимание роли той или иной темы в его мировоззрении, что особенно важно при изучении смертности.

При ближайшем рассмотрении смертность оказывается одним из понятий, пронизывающих все творчество Кузмина и взаимодействующих с ключевыми для него категориями любви, судьбы и жизни. В зависимости от сюжета и поэтики реализуются ситуации собственной или чужой смерти, физической гибели или воскрешения, расставания или воссоединения, трагедии или наслаждения миром. Из одиннадцати поэтических сборников более полутора сотен стихов оказываются так или иначе наделенными смертными мотивами, многие из которых становятся лейтмотивами всего творчества Кузмина, неоднократно возникающими в различные периоды.<sup>9</sup> Так, мотив смерти из-за воды появляется в связи с сюжетами из жизни поэта в произведениях «Сапунову», «Форель разбивает лед», «Воздушную и водяную гладь...», при обращении к культурной традиции в «Курантах любви», «Пасторали», либо становится инвариантом мотива обретения бессмертия.<sup>10</sup>

В поэзии Кузмина мир предстает, прежде всего, в своем материальном, физическом воплощении. Вещный, предметный мир поддается описанию и передает внутреннее состояние поэта даже без обращения к сложным темам и приемам. Эта особенность творчества, заданная еще в «Сетях», во многом их определившая и развитая далее акмеистами, М. И. Цветаевой<sup>11</sup> и другими поэтами, сохраняет главенствующее значение во многих сборниках поэта. Поддающийся

осмыслению и физическому восприятию мир при этом закономерно конечен. В нем мортальность — неотъемлемое свойство природы, культуры, чувства человека, единственный закон, как будет обозначено позднее в «Декларации эмоционализма»: «Имея дело с неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком, эмоционализм признает только феноменальность и исключительность и отвергает общие типы, каноны, законы психологические, исторические и даже природные, считая единственно обязательным закон смерти».<sup>12</sup> Единственным законом признается закон смерти как окончания физического существования и, следовательно, эмоционального (чувственного) восприятия мира. Не преодоление смерти, но изучение ощущений и чувств перед ее наступлением или предчувствием становится поэтическим приемом и объектом интереса в поэтическом мире Кузмина. Этот момент пограничного состояния настолько краток и значим, что он максимально концентрирует чувства и мысли, отбрасывая при этом лишнее. В то же время присутствует установка на подробное описание предсмертного опыта, выраженная в концентрации ощущения мира, объединении духовного и материального и активном припоминании:

Что мне приснится, что вспомнется  
 В последнем блеске бытия?  
 На что душа моя оглянется,  
 Идя в нездешние края?  
 На что-нибудь совсем домашнее,  
 Что и не вспомнишь вот теперь:  
 Прогулку по саду вчерашнюю,  
 Открытую на солнце дверь.  
 Ведь мысли сделались летучими,  
 И правишь ими уж не ты...  
 («Под вечер выйди в луга поемные...», 1916)<sup>13</sup>

В моменте «последнего блеска бытия» работа памяти<sup>14</sup> и сознания становится неконтролируемой: выхватываются произвольные детали, события из прошлого, в своей обыденности и кажущейся непримечательности и составляющие прекрасную простоту мира. Воспоминания выстраиваются в ряды перечислений, своеобразный каталог — характерный для Кузмина поэтический прием, рассмотренный С. А. Швабриным.<sup>15</sup>

Всеохватность восприятия мира и радость простым, неприметным деталям в преддверии их утраты вместе с ожиданием обретения бессмертия выполняют сразу несколько функций: такой способ мироощущения способствует поэтизации мира, перенесению его в художественное пространство, фиксации ускользающего мгновения в вечности, проникновение в которую, по мнению И. А. Кребель, делает возможным поэтика кузминского момента.<sup>16</sup> Помимо того, прием запечатления момента способствует снятию экзистенциального страха перед смертью для лирического героя:

В таком пленительном горении  
Легка и незаметна смерть.  
(«Под вечер выйди в луга поемные...», 1916)<sup>17</sup>

Прощание с простым, милым миром составляет доминанту творчества Кузмина и становится отличительной чертой его поэзии. Появившись еще в первом сборнике «Сети», мотив будет неоднократно повторяться в последующих сборниках и не терять актуальности при смене писательской стратегии или возникновении «темных» текстов времен «Парабол».

Вместе с тем обращение к теме смерти в лирике Кузмина может сопровождаться идеями обретения бессмертия, вечной жизни при выполнении ряда условий, делающих попадание в «нездешние края» или воссоединение с вожаемым возможными. Однако концепция бессмертия в поэзии Кузмина не отменяет переживания расставания с миром, предсмертного запечатления жизни на границе, разделяющей физический и потусторонний миры. Независимо от возможности продолжения духовного существования в ином мире, покидание земного мира способствует реализации идеи предсмертного наслаждения жизнью и особой остроты органов чувств и работы памяти:

На что душа моя оглянется,  
Идя в нездешние края?  
(«Под вечер выйди в луга поемные...», 1916)<sup>18</sup>

Смерть в кузминской поэзии встраивается в череду явлений, составляющих простой и прекрасный мир, привлекающий поэта. Она имеет возможность от антитезы жизни переходить к ее неотъ-

емлемому элементу, продолжению: в ряде случаев настроения витального и мортального синхронизируются, в результате чего принимаемый сердцем, любимый мир не разрушается, не прерывается с наступлением смерти, но закономерно завершается, не вызывая в лирическом герое чувства сожаления:

Как люблю я, вечные боги,  
 светлую печаль,  
 любовь до завтра,  
 смерть без сожаленья о жизни,  
 где все мило,  
 которую люблю я, клянусь Дионисом,  
 всею силою сердца  
 и милой плоти!  
 («Как люблю я, вечные боги...», 1906)<sup>19</sup>

Эта особенность поэтики стихотворений Кузмина основана на собственно-авторском представлении о мире и философии культур, к которым он обращается как к наиболее привлекательным, значимым для него не только в творчестве, но и в жизни. Отсутствие сожаления о возможности смерти объясняется опорой на отчасти гедонистическую установку наслаждения каждым днем как последним: «Я слышал, как Сомов говорил какой-то даме, что нужно жить так, будто завтра нам предстоит смерть, будто из моего романа, т. е. вообще мысль, за которую я всецело стою».<sup>20</sup> Часто и в дневниках писателя, особенно периода 1905–1915-х годов, наслаждение природой и идиллическим состоянием мира сопровождается мыслями о смерти: «Лежал на балконе. Белые облака плыли, навевая мысли о смерти. Лежать бы, не говоря, долго, долго»,<sup>21</sup> «Вышло солнце по голубому небу, какое-то зимнее. Какие места чудные. Как легко умирать! Но не видать этого леса».<sup>22</sup> Описанная идиллическая картина, на фоне которой автор размышляет о близкой или даже желаемой смерти, напоминает сюжеты его же стихотворений из сборника «Сети» — «Сладко умереть...», а также созданных десятилетием позднее — «Под вечер выйди в луга поемные...».

Заметное влияние на отношение к смерти, проявляющееся как в эго-документах, так и в творчестве, оказали и путешествия Кузмина, определившие в дальнейшем специфику его поэзии и литературной репутации. Путешествия в Египет и Италию (вероятно, частично

мистифицированные автором) сблизил его с эстетикой погибших цивилизаций (Египет, Александрия) и колыбелей искусства, поэзии (Италия), вместе с тем определив особенности реализации и мортальной тематики: «И как египетское путешествие дало Кузмину ощущение прелести мира в соединении со все пронизывающим веянием смерти, так путешествие итальянское сплело воедино искусство, страсть и религию — три другие важнейшие темы творчества Кузмина...»<sup>23</sup> — так Н. А. Богомолов описывает синтез представлений о жизни и смерти, перенятых поэтом во время путешествий. Однако эти особенности мировосприятия нельзя закрепить только за названными странами — они выходят за пределы оформленных культурных представлений и охватывают другие эпохи, страны. Например, обществом и культурой на грани исчезновения, в предчувствии гибели, что придает им особую ценность и уникальность, Кузмин определяет Европу второй половины XVIII века, одну из ключевых для его творчества и любимых им эпох:

На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений, по всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение быта, прелесть и пустяки мирного житья, домашних комедий, «мещанских» идиллий, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди старались остановить колесо времени. <...> Ни важное, героическое искусство XVII века, ни шарахнувшийся действительности, ушедший в отвлеченности и причуды романтизм начала XIX века, не имеют этого влюбленного трепета жизни, как произведения второй половины XVIII века. Повсюду звучит какая-то лебединая песнь исчезающего общества.<sup>24</sup>

К эстетике именно этой эпохи он будет неоднократно обращаться в своем творчестве («Чудесная жизнь Иосифо Балзано, графа Калиостро»). Вместе с тем представление о стоящем на пороге трагедии, предсмертном обществе конца XVIII века окажется общим местом Серебряного века, деятели которого позднее будут находить общие черты в окружающей их действительности и в Европе накануне Великой французской революции. Например, так будет описывать единственную встречу с Кузминым в январе 1916 года Цветаева,



а идею расплаты за маскарад и греховность начала 1910-х выразит в «Поэме без героя» Ахматова. Примечательно, что для Кузмина то же сравнение не носит трагического характера. Жизнь и деятельность на пороге катастрофы или смерти им не осуждается, а наоборот — вызывает радость и умиление. Нет и сожаления, ведь каждое событие предначертано судьбой и является естественным, неотъемлемым элементом жизни. Навязывание чувства ужаса и страха,<sup>25</sup> транслируемых при помощи мортальных кодов в культуре, отвергается Кузминым как дидактический и лишаящий читателя опыта собственного восприятия прием. Сознательный отказ от подобного приема описывает Л. Панова при обращении к циклу «Форель разбивает лед»: «...в качестве заведомо “ложных” он отказывается от приемов, которые культивировали романтики, Уайльд, русские символисты и А. А. Ахматова, под впечатлением от “Форели” задумавшая “Поэму без героя”. Речь идет о трагизме, мелодраматической подаче событий и героев, морализаторстве, черно-белых красках, наконец, таком житнетворчестве, в котором любовь поверяется смертью. В глазах Кузмина всё это было дешевыми трюками, рассчитанными на читателя-плаксу».<sup>26</sup>

Кузмин описывает мир, чувство, ситуацию так, как воспринимает их в конкретный, чаще — особый или пограничный момент, усиливающий эмоциональное впечатление, однако сознательно отказывается от навязывания читателю сопутствующих чувств, позволяет при взгляде на концентрированный прекрасный мир самостоятельно выразить отношение к нему. Эта характеристика относится и к описанию ситуаций смерти, которые зачастую реализуются через перечисления, либо отстраненные описания хода событий, порядка действий или процесса умирания, лишённого авторской оценки:

Пироги на именины,  
 Дети, солнце... мирно жить,  
 Чтобы в доски домовины  
 Тело милое сложить.  
 («Пасха», 1916)<sup>27</sup>

Образы, детали складываются в единую картину, в образ гармоничного мира и наделяются эмоциональной оценкой уже в читательском сознании.

Нельзя сказать, что Кузмин никогда не обращался к трагичным сюжетам или к идее поверки любви смертью, — ряд стилизаций и стихотворений, в особенности раннего периода, все же демонстрирует трагическое переживание сугубо личных событий лирического героя («Моей любви никто не может умереть...», «Когда и как придешь ко мне ты...», «Письмо перед дуэлью»). Однако в большинстве случаев герой Кузмина действительно демонстрирует готовность принять как данность, со смирением все происходящее в жизни:

Блаженство ль, долгое ль изгнание  
Иль смерть вдвоем нам суждена,  
Искоренить нельзя сознания,  
Что эту чашу пью до дна.  
(«Теперь я вижу: крепким поводом...», 1912)<sup>28</sup>

Герой не властен над глобальными явлениями в жизни, ведь масштабнее и сильнее оказываются такие категории, как судьба, любовь и смерть, что не вызывает противоречий и попытки подчинить законы бытия собственной воле — она реализуема в более частных моментах. Подобный фатализм и вера в предначертанность пути и событий оказываются еще одной особенностью изображения смерти в поэтическом мире Кузмина. Даже зная о своей судьбе, о грядущих расставаниях или потерях, герой не сопротивляется и принимает все со смирением. Собственная смерть становится принимаемым законом, логичным итогом, которого герой не избегает, но встречает с готовностью и наслаждением поэтическим последним моментом:

Я знаю, я буду убит  
Весною, на талом снеге...  
Как путник усталый спит,  
Согревшись в теплом ночлеге,  
Так буду лежать, лежать,  
Пригвожденным к тебе, о мать.  
(«Я знаю, я буду убит...», 1912)<sup>29</sup>

Этот сюжет родился за четыре года до написания стихотворения и был зафиксирован в дневнике: «Вчера, как я ехал домой и ветер холодил лица, мне представилось, как сладко умирать на снегу застреленным; именно на снегу; мне ничего не было бы жалко».<sup>30</sup> В этот период поэтизация кузминского дневника способствует созданию из

него почти фикционального, художественного текста, конструирующего образ и жизнь поэта. Например, образ застреленного на снегу вызывает у читателя ассоциации и с литературными героями, и с судьбами других поэтов (достаточно вспомнить дуэль Пушкина и его героев — Онегина и Ленского). Авторское же отношение к такой смерти — «сладко», «не было бы жалко» — демонстративно лишает событие негативной окраски, делает такую гибель как бы приемлемой, даже желанной и ожидаемой. Схожее настроение переносится в поэтический текст.

Здесь же мы замечаем нетипичную для поэтического мира Кузмина ситуацию: смерть происходит с наступлением весны, «на талом снеге». Чаще всего этот сюжет встречается у Кузмина в стилизациях или театрализованных, кукольных сюжетах, появляющихся интенсивнее после 1917 года и позволяющих вывести трагизм подобной смерти или самоубийства на ироничную, сниженную модальность, как в рассматриваемом А. С. Пахомовой «Вторнике Мэри» 1921 года.<sup>31</sup> Однако лирические сюжеты, лишенные стилизаторства, имеют несколько иные установки. Ситуация гибели весной несвойственна кузминскому миру: в нем весна — время воскрешения, оживления и преодоления смерти, тогда как зима — умирание. Отчасти эта установка продемонстрирована в дневниковой записи, в смерти на снегу, но в стихотворении искажена — талый снег указывает на наступление весны, близость месяца воскрешения — апреля. Потому следующая интерпретация сюжета может быть не совсем точной: «Смерть на тающем снегу или льду представляет собой идеальную реализацию кузминской идеи смерти-воскресения: такая смерть неотделима от акта слияния героя со своим зеркальным отражением (идеальным двойником) и проникновения сквозь преграду, разделяющую два мира; такая смерть неотделима от весеннего воскресения природы».<sup>32</sup> Помимо несоответствия месяца, отсутствует здесь и установка на наличие или предчувствие двойника. К тому же строфы «Так буду лежать, лежать, / Пригвожденным к тебе, о мать» сигнализируют о непреодолимой, да и не требующей преодоления преграде под слоем снега. Здесь на первый план выходит архетип матери-земли, с которой окажется соединен герой. Для сравнения — «Осенние озера»: «И вот лежу и умираю, / К земле прильну»; «Равенна»: «К тебе, о золотая мать, / Прильну в минуту воскресенья!»; «Медяный блеск

упал на лик твой»: «Земля мне мать, там тепло так! / Корнями в мрак расползаюсь цепко». Во всех случаях значим образ земли как финала физической жизни, потому что если воскресение героя и возможно, то только через небо (см.: «Я буду убит...»: «Но в небес голубое дно / Взгляну я с улыбкой земною»).

Вместе с тем дневниковая запись вводит в контекст стихотворения еще один уровень — дуэльную традицию, связанную, в частности, с Пушкиным. Потому насильственная собственная смерть на снегу, нехарактерная для поэзии Кузмина, может означать своеобразное условие преодоления смерти через искусство, что также оказывается важной темой для автора. В том же, что Пушкин для Кузмина связан с концептом бессмертия, не возникает сомнений при обращении к более позднему стихотворению «Пушкин»: «Он жив! у всех душа нетленна, / Но он особенно живет!», «Он — Пушкин, и бессмертен он!» Соответственно, в этом стихотворении собственная смерть является трижды утвержденным прекращением физического существования и придания земле, а также — с учетом обращения к дневникам — возможностью обретения бессмертия в искусстве.

При изучении смертности в поэзии Кузмина выясняется, что существенное влияние на философию автора оказывают представления различных культур и эпох, таких как Александрия, Египет, Италия, а также установка на снятие демонстративного трагизма. При этом смертность в эго-документах свидетельствует о сменяющихся друг друга в разные периоды эстетизации смерти, равнодушии к ней, страхе, памяти об ушедших, вере в бессмертие и утрате этой веры.<sup>33</sup> Следовательно, смертность в поэзии хоть и имеет пересечения с авторской рефлексией, но заметно отличается и во многом определяет именно устройство и философию поэтического мира автора.

Как было показано, ключевыми понятиями для описания физической смерти в поэзии Кузмина оказываются предсмертное мгновение и судьба. Именно на категориях судьбы, наслаждения миром, а также на идее обретения бессмертия как через преодоление лиминальной границы с двойником или вожатым, так и через искусство, основываются особенности смертности в поэзии Кузмина. Это частая тема в рамках его творчества, и ее изучением только предстоит заняться для формирования более полного представления как о мировоззрении автора, так и о его поэтике.

<sup>1</sup> Ю. И. Юркун. Письмо Е. В. Терлецкой и В. А. Милашескому // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 242–243.

<sup>2</sup> Ковзун А. А. Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорей. Кадыево, 2006. С. 44.

<sup>3</sup> Богомолов Н. А. «Любовь — всегдашняя моя вера» // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 12.

<sup>4</sup> Жолковский А., Панова Л. Самоубийство как прием: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина // Звезда. 2008. № 10. С. 191–201.

<sup>5</sup> Ахматова А. Вечер. Стихи. СПб.: Цех поэтов, 1912.

<sup>6</sup> Богомолов Н., Мالمстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 221.

<sup>7</sup> Жолковский А., Панова Л. Самоубийство как прием: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина. С. 191–201.

<sup>8</sup> Это-документы не могут восприниматься автономно от произведений автора и, в случае дневников Кузмина, демонстрировать истинное и в известной мере искреннее отношение к тем или иным темам, потому должны использоваться с учетом внешних документов и текстов, способствующих формированию более объективного представления. О вопросе определения дневников Кузмина как достоверных источников или художественных нефикциональных текстов, а также их роли в наследии поэта см.: Пахомова А. С. Надзирать и комментировать: Рецепция и прагматика дневника М. А. Кузмина. (В рукописи).

<sup>9</sup> Список написанных и опубликованных в 1910–1920-е стихотворений Кузмина с мортальными мотивами и их более подробный анализ см.: Кочетов К. И. Мортальность в поэзии М. А. Кузмина 1910–20-х годов. ВКР. Нижний Новгород, 2023.

<sup>10</sup> О связи образа воды, льда с мотивом обретения бессмертия см.: Паперно И. Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 57–82.

<sup>11</sup> «Поэтика быта» Цветаевой во многом перекликается с кузминскими поэтическими установками. Он десятилетиями входит в ее круг чтения. Порой неосознанное обращение к Кузмину сочетается с обнаружением знаковых совпадений в их творчестве самой поэтессой. Например, в письме к Кузмину от 1921 (*Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 32–35.) или в воспоминаниях 1936, написанных и опубликованных после смерти Кузмина и по прошествии двадцати лет с их встречи (*Цветаева М. И.* Нездешний вечер. Париж: Современные записки, 1936), подчеркивается значение поэта для Цветаевой.

<sup>12</sup> Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Декларация эмоционализма // Абрассас. Вып. 3. Пг., 1923. С. 1.

<sup>13</sup> Кузмин М. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 308.

<sup>14</sup> Malmstad J. E. «You must remember this»: Memory's Shorthand in a Late Poem of Kuzmin // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989. P. 115–140.

<sup>15</sup> Shvabrin S. «The Burden of Memory»: Mikhail Kuzmin as Catalogue Poet. The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany / Ed. by Lada Panova with Sarah Pratt. Bloomington, Indiana, 2011. P. 3–25.

<sup>16</sup> *Кребель И. А.* Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии. СПб., 2010. С. 237.

<sup>17</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 308.

<sup>18</sup> Там же. С. 308.

<sup>19</sup> Там же. С. 122–123.

<sup>20</sup> *Кузмин М.* Дневник: 1905–1907 / Пред., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 137 (запись от 26 апреля 1906).

<sup>21</sup> *Кузмин М.* Дневник: 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 57 (запись от 9 августа 1908).

<sup>22</sup> Там же. С. 76 (запись от 1 октября 1908).

<sup>23</sup> *Богомолов Н. А.* «Любовь — всегдашняя моя вера». С. 17.

<sup>24</sup> *Кузмин М.* Слуга двух господ // Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 87.

<sup>25</sup> По воспоминаниям А. Шайкевича, в дореволюционный период Кузмин отвергал внешние возбудители страха, описывая это чувство как возникающее изнутри и индивидуальное для каждого: «А вот я лично полагаю, что одиночество, тишина и молчание страшнее воплей и стучащих выстрелов. Я страшусь обломанной стрелки на часах, опрокинутого стакана, из которого на скатерть льется красное вино, передавленной собаки, подползающей к ногам своего хозяина». Однако вскоре после революции меняется сам Кузмин и его отношение к ужасу и страху, проникшим в действительность: «Помните, как я вам говорил: “Подлинный страх не извне, а изнутри? Ошибался я, жестоко ошибался, конечно, извне, как извне обыски, аресты, болезни, смерть”» (*Шайкевич А.* Петербургская богема (М. А. Кузмин) // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1993. С. 239–243).

<sup>26</sup> *Панова Л. Г.* «Форель разбивает лед» (1927): Диалектика любви. Статья 4. О балладе и балладности // М. Л. Гаспаров: О нем. Для него / Сост. М. Тарлинской. Под ред. М. Акимовой и М. Тарлинской. М., 2017. С. 627–628. <Курсив Л. Г. Пановой. — К. К.>.

<sup>27</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 391.

<sup>28</sup> Там же. С. 168.

<sup>29</sup> Там же. С. 167.

<sup>30</sup> *Кузмин М.* Дневник: 1905–1907. С. 429 (запись от 29 ноября 1907).

<sup>31</sup> *Пахомова А. С.* Творческая история и поэтика пьесы «Вторник Мэри» // Писательская стратегия и литературная репутация М. А. Кузмина в раннесоветский период (1917–1924 гг.). Тарту, 2021. С. 136–138.

<sup>32</sup> *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. P. 73.

<sup>33</sup> Об утрате веры в личное бессмертие и в принципе представлениях о смерти Кузмина в последние годы жизни говорится в его дневниковых записях 1934: *Кузмин М.* Дневник 1934 года / Вступ. ст. и прим. Г. А. Морева. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2007. С. 103.

**М. Яхьятур,**

*Тегеранский университет, Иран,*

**Г. Токарев,**

*Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого,*

**Д. Карими-Мотаххар,**

*Тегеранский университет, Иран*

### **«Пока ты не один, Гафиз еще живет...»**

Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик, композитор, будучи тесно связанным с представителями символизма, был увлечен загадочным, неизвестным, манящим в мир некой тайны. Культура Востока для поэта стала особым пространством, созвучным с теми идеалами, что были ему дороги.

В стихотворениях, связанных с Хафезом,<sup>1</sup> обнаруживается своеобразный отклик Кузмина на тот литературный кружок, который появился в 1906 году, просуществовал до 1907 года и получил название «Друзья Гафиза» (или сокращенно «Гафиз»). Это именование связано было с именем персидского поэта Хафеза Ширази (ок. 1325–1389/1390), чья мистическая и философская лирика оказалась очень близка в своем звучании, интонации, образах русским поэтам-символистам. Тому, как возникло и жило это литературно-культурное общество (рождение которого соотносится с деятельностью поэтов, общавшихся на знаменитой «Башне» Вяч. Иванова) посвятил свою работу «Петербургские гафизиты» современный исследователь Н. А. Богомолов.<sup>2</sup>

Не только мистическая и философская лирика Хафеза, но еще жанр и сама сложная форма «газэлы» Хафеза и Саади, другого поэта из Ширази, «города поэзии», привлекает к себе внимание Кузмина.

По словам Игоря-Северянина (поэта, совсем не близкого Кузмину), только Кузмин сумел мастерски овладеть жанром газэлы:

Ты любишь ли звенья персидских газэлл — изыска Саади?  
Ведь только Кузмин был восторженно-смел с изыском Саади.<sup>3</sup>

В. А. Котельников считает, что «реальное познавательное освоение Ближнего Востока началось с паломническим движением на Святую Землю, которое, естественно, проходило через разные ближневосточные земли и оставило следы в путевых записках и воспоминаниях <...> Поэты рубежа столетий и первой половины XIX в. творчески преодолевали дистанцию между двумя этнокультурными и этноконфессиональными мирами и в ряде произведений то в форме стилизаций, то с использованием мотивов и реалий жизни ближневосточных народов разрабатывали тему в разных жанрах».<sup>4</sup>

У Кузмина есть цикл лирических стихотворений (стоящий несколько особняком в его творчестве). Он называется «Венок вёсен» и входит во вторую часть поэтического сборника «Осенние озера» (М.: Скорпион, 1912).<sup>5</sup> Это собрание газэл, написанных на «восточные мотивы». Из тридцати лирических стихотворений этого сборника<sup>6</sup> несколько определенно проникнуты духом Востока, в том числе Персии (Ирана). В лирических стихотворениях («Кто видел Мекку и Медину – блажен!»;<sup>7</sup> «Нам рождение и кончину – всё даёт Владыка неба»<sup>8</sup>) даже на поверхностный взгляд очевидно знакомство Кузмина с восточной религией и культурой, в данном случае, с исламом.

В стихах Кузмина часто встречаются слова, характерные для персидской поэзии (образы кравчего, соловья, розы, томной неги и др.). Ряд лирических стихотворений в «Венке вёсен», например, «Цветут в саду фисташки, пой, соловей!»,<sup>9</sup> сочинены в подражание Хафезу. В других стихотворениях цикла также чувствуются элементы поэтики Хафеза, ощущается некий общий энтузиазм, присущий в целом его лирической поэзии.

Для текстов Кузмина-символиста характерна тропеическая образность, сложная, допускающая множественность интерпретаций метафорика, неоднозначно прочитываемый подтекст. Он нередко увлекается языковыми экспериментами, усложняющими формальную структуру текста. Это в особенности характерно для творческой эпохи 1908–1909 годов, когда Кузмин особенно увлекался освоением



сложных стихотворных форм европейской поэзии (сонет, канцона, рондо, триолет и др.), свидетельством чему служат многие стихотворения, включенные в сборник «Осенние озера». С этой стороны — освоения сложной формы восточной (персидской) поэзии — газелы с редифом — можно рассматривать и «Венок весен». Стихи характеризуются лингвистической девиантностью, основанной на нарушении норм. Сложные смыслы формируются нередко на основе блендинга разноаспектных знаний.

Здесь нельзя не обратить внимание снова на роль «Башни» Вяч. Иванова. С точки зрения Н. А. Богомолова, это был один из самых известных культурных символов Серебряного века: «“Башня” Вячеслава Иванова давно превратилась в один из известнейших культурных символов того, что до сих пор часто называется “серебряным веком”».<sup>10</sup>

Хотя сообщество Башни, по словам Кузмина, просуществовало недолго, но его достижения были поразительны. «Влияние его, однако, если посмотреть теперь назад, было более значительно, чем это можно было предполагать, и распространялось далеко за пределы нашего кружка».<sup>11</sup>

У Кузмина ряд стихотворений так или иначе посвящен Персии. Эти стихи в основном написаны под влиянием Хафеза, само имя которого имплицитно обозначало в русской культуре со времен А. А. Фета персидского лирического поэта.

Стихотворение «Персидский вечер» (1917) Кузмина овеяно духом Персии.

Смотрю на зимние горы я:  
Как простые столы, они просты.  
Разостлались ало-золотоперые  
По небу заревые хвосты.  
Взлётыш стада фазаньего,  
Хорасанских, шахских охот!  
Бог дает — примем же дань Его,  
Как принимаем и день забот.  
Не плачь о тленном величии,  
Ширь глаза на шелковый блеск.  
Все трещотки и трубы птичьи  
Перецокает соловьиный треск!<sup>12</sup>

Горы представлены метафорой стола, который выступает символом дружбы, беседы, праздного времяпрепровождения. Одной из

главных стилевых черт символизма является использование колоративов: ало-золотоперый, заревой, шёлковый блеск — такова палитра описываемого вечера:

Разостлались ало-золотоперые  
По небу заревые хвосты.  
Взлётывш стада фазаньего,  
Хорасанских, шахских охот!<sup>13</sup>

Стихотворение выражает философскую установку: всё благодарно принимать, помнить о том, что всё в мире тленно, любоваться закатами и верить в то, что любовь всё победит. В стихотворении обыгрывается символика птиц: фазан (ср. также 20-ю газелу из «Венка вёсен» — «Алость злата — блеск фазаний в склонах гор!»)<sup>14</sup> выступает знаком добродетели, процветания, доброты, красоты; соловей («Все трещотки и трубы птичьи / Перецокает соловьиный треск!») — символом любви и обновления.

В трёх стихотворениях: «Друзьям Гафиза» (1906),<sup>15</sup> «Взглянув на тёмный кипарис, пролей слезу, любивший!» (из «Венка вёсен», 1908) и «Нежной гирляндюю надпись гласит у карниза» (1906) особый взгляд Кузмина, осознанно или подсознательно, на Хафеза и восточное настроение совершенно очевиден. Его лирика, как кажется, была очень близка по своей мелодике и характеру поэтам Серебряного века (от Вяч. Иванова до Хлебникова). Это заставило их обратиться к лирическим стихам Хафеза.<sup>16</sup>

В стихотворении «Друзьям Гафиза» (1906) имя персидского поэта используется как прецедентное, символизирующее дружбу, любовь, общение:

Нас семеро, нас пятеро, нас четверо, нас трое,  
Пока ты не один, Гафиз еще живет.  
И если есть любовь, в одной улыбке двое.  
Другой уж у дверей, другой уже идет.

Нарциссами, левкоями покой наш был украшен,  
Алела яркость губ, виляя сладельный дым,  
Но и лишен цветов, для мудрых он не страшен,  
Богат и осиян роскошеством былым.

Пусть демон не мутит, печалью хитрость строя,  
Сомненьем, что всему настанет свой черед,

Пусть семеро, пусть пятеро, пусть четверо, пусть трое...  
Пока ты не один, Гафиз еще живет...<sup>17</sup>

Лирический герой (сам Кузмин) в этом стихотворении выражает идею верности тем идеалам, которые когда-то объединили его с друзьями, и теперь, когда круг участников сужается (пусть даже если это только предположение, кажимость, а не реальность), он не только не поддается унынию и печали, а напротив, ощущает вдохновенный прилив сил от осознания того, что пока есть тот из прежнего круга, кто, как и он, разделяет с ним былые идеи и мечты, идеал живет и дает начало новому кругу жизни, противостоя демону сомнения, жаждущему лишить человека радости. Посему признавая сокращение круга сторонников, поэт выступает за чистоту и верность той жизненной философии, которую подарил, объединив их в единый круг, Хафез.<sup>18</sup>

Культурные символы, например, нарцисс, символизируют (согласно древним культам) влюбленность, весну, плодородие, возрождение, левкой — неувядающую красоту. Колоратив «алый» репрезентирует идею любви и страсти. Лирический герой стихотворения уверен в том, что, несмотря на скоротечность жизни, неминуемую смерть, пока с человеком есть кто-то рядом, будет проявлять себя радость жизни.

Творчество этого персидского поэта ассоциировалось у Кузмина с особым художественным миром, в котором удивительным образом взаимодействовало пространство чувственной земной любви с его культом любимого (любимой), вина, природы, наслаждения с пространством созерцательной божественной любви, самоотречения во имя веры.<sup>19</sup>

Стихотворение «Взглянув на тёмный кипарис, пролей слезу, любивший!» воспекает ушедшую любовь. В этом стихотворении также говорится о «Солнце» Ширази («Будь ты подёнщик, будь Гафиз, пролей слезу, любивший!»):

Взглянув на тёмный кипарис, пролей слезу, любивший!  
Будь ты подёнщик, будь Гафиз, пролей слезу, любивший!  
Белеет ствол столба в тени, покоя стражник строгий,  
Концы чалмы спустились вниз; пролей слезу, любивший!  
Воркует горлиц кроткий рой, покой не возмущая,  
Священный стих обвил карниз: пролей слезу, любивший.

Здесь сердце, путник, мирно спит: оно любовью жило:  
Так нищего питает рис; пролей слезу, любивший!  
Кто б ни был ты, идя, вздохни; почти любовь, прохожий,  
И, бросив набожно нарцисс, пролей слезу, любивший!  
Придёт ли кто к могиле нег заросшею тропею  
В безмолвной скорби тёмных риз? пролей слезу, любивший.<sup>20</sup>

Лирический герой призывает оплакать ушедшее чувство, что отражено в императивных эпифорах (редифе): пролей слезу, любивший. Для выражения идеи памяти, смерти поэт использует символы: кипарис, нарцисс, а также колоративы белый/тёмный.

По сути, Кузмин выводит в качестве наиважнейшей мысль о том, что основой бытия является движение и любовь, все меняется, но константа, некая неизменная составляющая всего – это именно любовь, подчеркивается экзистенциальная важность любви. Что бы ни делал человек, о чем бы ни размышлял человек, возвращается и он к мыслям о любви, потому эпифорически выделяется слово «любивший», на котором фиксирует внимание читателя поэт.<sup>21</sup>

Символ «горлица» используется для воплощения идей верности, семейного очага.

Все эти стихи показывают, что европейские и русские писатели и мыслители через знакомство с восточной культурой обогатили культуру и литературу своих стран. «Без освоения богатейшей культуры Востока невозможно представить во всей полноте мировой и русский литературный процесс. Поэтому русские писатели в большей или меньшей степени отдали дань уважения и почитания теме Востока в своем творчестве».<sup>22</sup>

В связи с этим можно добавить, что Хафез, «пчела Шираза» оказал большое влияние на поэта Серебряного века Кузмина. Отражение мистицизма, эстетики и мировоззрения стихов Хафеза проявляется не только в стихах Кузмина, но и в стихах других поэтов Башни.

Поэтические произведения Кузмина о Хафезе отражают использование традиционного символярия символизма, трансфер ценностей персидской культуры в русскую, актуализацию культурных установок, связанных с мировоззрением Хафеза.

<sup>1</sup> В русской транслитерации XIX–XX вв.: Гафиз, Хафиз, Хафез (Hafez). Последнее написание более других приближено к современному звучанию по-персидски.

<sup>2</sup> См.: *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993. С. 167–210.

<sup>3</sup> Цит. по: *Яхьяпур Марзие, Карими-Мотаххар Джанолах.* Саади и русские поэты. 2-е изд. Тегеран, 2019. С. 140.

<sup>4</sup> *Котельников В.* Ближний Восток в русских литературных отражениях 1750–1850 гг. // Исследовательский Журнал Русского Языка и Литератур. 2020. № 8 (1). С. 13, 30.

<sup>5</sup> См.: *Кузмин М.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 191–204.

<sup>6</sup> При первой публикации в журнале «Золотое Руно» (1909. № 7–9) увидели свет 12 газел под названием «12 газел из “Книги газел”» (Июнь 1908).

<sup>7</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 193.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 196.

<sup>10</sup> *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 115.

<sup>11</sup> *Кузмин М.* Дневник 1934 года / Подгот. Г. Морева. М., 1998. С. 99.

<sup>12</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 423.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 199.

<sup>15</sup> *Кузмин Михаил.* Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 22.

<sup>16</sup> *Яхьяпур Марзие, Карими-Мотаххар Джанолах.* Хафиз и русские поэты. Тегеран, 2019. С. 167–168.

<sup>17</sup> *Кузмин Михаил.* Стихотворения. Из переписки. С. 22.

<sup>18</sup> *Яхьяпур Марзие, Карими-Мотаххар Джанолах.* Хафиз и русские поэты. С. 170.

<sup>19</sup> Там же. С. 168.

<sup>20</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 203.

<sup>21</sup> *Яхьяпур Марзие, Карими-Мотаххар Джанолах.* Хафиз и русские поэты. С. 172.

<sup>22</sup> *Сафиулина Р.* Ориентальные страницы ранней поэзии В. В. Набокова // Исследовательский Журнал Русского Языка и Литературы. 2020. № 8 (2). С. 167.

*А. Житенев*

*Воронежский государственный университет*

## **Поэтология чуда в творчестве М. Кузмина<sup>1</sup>**

В науке о литературе практика описания художественных миров через набор универсалий давно уже стала привычной. Менее распространены опыты реконструкции понятийных рядов, связанных с языками (само)описания — в частности, с языком эссеистики. Между тем решение этой задачи кажется привлекательным хотя бы потому, что позволяет описать логику творческого сознания в его собственных параметрах.

Одним из важнейших понятий, определяющих логику эстетических оценок в критике Кузмина, было понятие «чуда», выполнявшее роль универсальной оценочной категории, призванной служить валоризации искусства в целом и поэзии в частности. Эскизность категориального ряда делает эту универсалию малозаметной в широком контексте «волшебного», «магического», «невероятного» и т. п. В то же время и сюжетика художественной прозы, и контекстуальные связи в поэтическом тезаурусе указывают на особый статус «чуда».

Наиболее семантически выделено «чудо» в кузминской художественной прозе. В том или ином ракурсе оно прямо тематизировано в таких текстах, как «Подвиги Великого Александра» (1909), «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916), «Римские чудеса» (1922), «Златое небо (Жизнь Публия Вергилия Марона, Мантуанского Кудесника)» (1923). Во всех этих примерах чудо — категория сюжета по преимуществу.

В этой связи кажется уместным вспомнить различение чуда и события как повествовательных моделей, предложенное Ю. Н. Шатиным: чудо континуально, поскольку не выводимо из причин-

но-следственной цепи, событие дискретно и делимо на мотивы; чудо предполагает свидетельство и существует вне любой иерархии, в то время как событие комментируется повествователем; чудо всегда есть «выход за пределы экзотерического языка», в то время как событие допускает возможность понимания. В то же время, как отмечал ученый, литература Нового времени «допускает изображение чуда как события и события как чуда».<sup>2</sup>

Этот последний момент, кажется, особенно интригует Кузмина, поскольку в предисловии к «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо» он рассуждает о чудесном как об особой модальности повествования, которая дезориентирует читателя: «У Чарльса Диккенса, в прекрасном, но мало известном романе “Наш общий друг”, мистер Бофин, читая биографии Плутарха Херонейского, испытывает разнообразные сомнения: то он верит всему написанному, то ничему не верит, то дарит своим доверием одну половину жизнеописания, причем не знает, которой отдать предпочтение».<sup>3</sup> И в романе об Александре, и в романе о Калиостро двоение «чудесного» между полюсами трюка и сверхъестественного часто повторяется, что позволяет видеть в чуде у Кузмина не только модель сюжетопорождения, но и одну из поэтологических и мироописательных категорий. В близком контексте о чуде у Кузмина рассуждают Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад: «Если в романе о Калиостро речь шла прежде всего о том, как великий чудесник, изменяя своему долгу, теряет магическую силу, то в романе о Вергилии и в “Римских чудесах”, насколько мы можем судить, речь шла прежде всего о возможности чуда как таковой, о мире, где чудесное находится всегда рядом с повседневным, и тем самым для человека всегда открыт выход в иную реальность».<sup>4</sup>

Ж. Ле Гофф, характеризуя семантику чудесного в Средневековье, отмечал, что один самых важных вопросов, связанных с осмыслением *mirabilis, magicus, miraculosus*, — это вопрос о роли чудесного: «Даже описав чудесное, <...> мы не придем к верным выводам, если не попытаемся узнать, почему оно появилось и произошло, чему оно служило и какой запрос удовлетворяло».<sup>5</sup> У Кузмина, если опираться на его романную прозу, главная функция чудесного — это проблематизация границ — бытия, восприятия, субъекта. В определенном смысле сюжетную логику книг об Александре и Калиостро можно исчерпать ссылкой на поиск и преодоление пределов доступ-

ного «кудеснику». В романе об Александре этот поиск связан со стремлением достичь последнего предела, «края земли», границы земного и потустороннего: «И дальше шли, дивясь чудесам, грифонам, немым племенам, полусобакам, одноглазому тигру <...>. И из теплого тумана нежные, но строгие голоса пели: “Остановись, король, остановись”. Но Александр внятно в тишине произнес: “Хочу видеть край земли!”».<sup>6</sup>

Разумеется, не стоит сбрасывать со счетов и обыденное употребление слова — например, в дневниках, где в записях одного лишь 1921 года можно найти «чудесный день», «чудесную погоду», «чудесную свинину», «чудный чай» и «чудесные гренки». И все же «чудо» — не рядовое слово и совсем не случайно ценимых им художников Кузмин именуется «кудесниками». С чудом у Кузмина связаны совершенная органика и невероятные природные дары, внезапность обретения гармонии и формальной цельности, снятие границ между искусством и жизнью, проблематизация невозможного, предвидение, пророчество, опережение времени искусством. Каждый из этих аспектов стоит охарактеризовать отдельно.

Итак, во-первых, чудо у Кузмина — это совершенная органика, эстетическая выразительность, «грация» тела.<sup>7</sup> О чудесном как витальном и телесном заходит речь в «Крыльях»: «Люди ходят, как слепые, как мертвые, когда они могли бы создать пламеннейшую жизнь, где все наслаждение было бы так обострено, будто вы только что родились и сейчас умрете. <...> Чудеса вокруг нас на каждом шагу: есть мускулы, связки в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть!»<sup>8</sup> Отметим, что чудо здесь связано с интенсивностью переживания («пламеннейшая жизнь»), временной сжатостью («будто вы только что родились и сейчас умрете») и способностью прозревать скрытое («ходят, как слепые, как мертвые»). Важнейшие субъективные признаки чуда — эпифаничность, предельность, «точечность». При этом мысль о возможности воспринимать мир как чудесный связывается Кузминым с влюбленностью: «Конкретно я вспоминал о Сомове, но под этим предлогом тихо, тепло и весело вскипали надежды, силы, чувства, прозрачные и умиротворенные, и чудесная жизнь, каждый поворот которой волшебен, если у нее центр — любовь».<sup>9</sup>

Эти основания восприятия чуда у Кузмина кажется правомерным конкретизировать на фоне рассуждений о чуде в современной



ему философии. Г. К. Фрумкин, типологизируя разные подходы к концептуализации чуда, отмечает, что наиболее распространенными в начале XX века были четыре варианта: «Генетическая интерпретация, объясняющая чудо как результат вмешательства сверхъестественных сил; нормативная интерпретация, определяющая чудо как нарушение естественных закономерностей (законов природы); экзистенциальная интерпретация, истолковывающая как чудесные любые события или совпадения событий, обладающие особой значимостью для человеческой жизни. Все три интерпретации имеют тенденцию к вырождению в четвертую — психологическую интерпретацию, поскольку культурная действенность первых трех толкований зависит от готовности или склонности человека применять их».<sup>10</sup>

В этом наборе возможностей особое место принадлежит христианской традиции, в рамках которой чудесное выражает связь всего сущего с его первоисточником. В этой концепции чудо не столько нарушает порядок вещей, сколько делает его зримым; мир в целом чудесен, но это не всегда и не всем открыто — для этого требуется определенное очищение восприятия; невероятность чуда — не само собой разумеющаяся, а, наоборот, очень специфичная, предельная его характеристика. В качестве наиболее показательного примера Г. К. Фрумкин указывает на точку зрения П. А. Флоренского: «Если <...> вещь, как нечто самостоятельное, становится прозрачной и мы сквозь прозрачную оболочку усматриваем действующую в ней силу Благоего, то это восприятие существующего <...> можно назвать восприятием чуда, <...> а самое явление, поскольку и лишь поскольку оно так воспринимается, — чудом <...>. Если же мы начинаем смотреть на мир всегда или почти всегда именно таким образом, <...> мы в нем усматриваем вечное чудо Божие».<sup>11</sup>

Субъективация и психологизация чуда, в тенденции сводящая его к способности видеть чудо там, где другие его не видят, трактуется здесь как способность прозревать сакральное и сохранять связь с ним. Она требует от субъекта особой восприимчивости — эстетической, в частности. Эта логика прослеживается в рассуждениях В. В. Вейдле, относимых к более позднему времени, но сохраняющего связь с эпохой серебряного века: «Положительно определить установленную Китсом Способность можно, сказав, что она состоит

в умении видеть мир чудесным, в умении различать чудесное. <...> Творческое усилие поэта, художника <...> должно было отныне прежде всего быть направленным на то, чтобы в этом чудесном мире жить, воздухом его дышать...»<sup>12</sup>

Точки пересечения с пониманием чуда у Флоренского и у Кузмина, кажется, очевидны: чудо субстанциально, вся реальность насквозь чудесна, хотя внятно это не каждому. Но очевидно и то, что у Кузмина воспроизведена только внешняя форма этого рассуждения: да, чудо делает мир прозрачным, но открывается в нем не сакральное, а природа вещей; да, чудо указывает на первопричину бытия, но это любовь, а не Бог; да, чудо связано с субъектом восприятия, но это субъект интенсивного переживания, а вовсе не верующий. В этом смысле в оценке чуда Кузмин ближе к В. В. Вейdle с его сближением восприимчивости к чуду и эстетической восприимчивости, чем к Флоренскому. Характерно, что в поэзии Кузмина (см. материалы конкорданса<sup>13</sup>) субъективная природа чудесного имеет устойчивую соотношенность с образом сердца:

Чуда чудотворец чающий,  
Таинственное, божественное,  
Слабое, родное, простейшее  
Сердце!<sup>14</sup>

Над заштопанным неводом  
Наклонился Андрей.  
Читаем в затворенной комнате,  
Сердце ждет чудес<sup>15</sup>

Так ждало сердце завтрашних чудес,  
Отдав озерам  
Привольной жизни тщетные мечты!<sup>16</sup> и т. д.

В «Дневнике» 1921 года «вера в чудо» характерным образом соотносится больше с верой «в человеческие неисследованные силы», чем верой «в святых».<sup>17</sup> Это прежде всего силы, связанные с невероятной природной одаренностью, о которой заходит речь, например, в рассуждениях о Л. В. Собинове: «У Л. Собинова драгоценнейшим свойством <...> является колдовская индивидуальность голоса <...> Словами, конечно, не передашь впечатления от полного, сладостного, какого-то трансцендентального, почти уже поту-

стороннего звука».<sup>18</sup> Близким образом создается у Кузмина портрет Казарозы, в котором с чудесным соотносится неопределимость феномена: «Экзотическое создание. <...> И что важнее всего — это то, что она была очень “сама по себе”, очень незаменима. А что может быть высшей похвалой для человека» (450–451).

Такая одаренность, по Кузмину, органичнее связывается с искусством цирка, соединяющем «импровизацию, и чудесность, и таинственность», чем с театром. Типологизируя разные виды зрелищ в цирке, Кузмин особо отмечает «явления чудесные», отмечая, что усиление именно этого аспекта способно придать цирку новый стимул для развития: «Скорее можно было бы расширить разряд феноменальных выступлений, введя виртуозов, техника которых явно сверхчеловечна, — например, скрипач, видом, репутацией и виртуозностью похожий на Паганини <...>. Или певица с головокружительной колоратурой» (534).

Эпитеты «органическое», «физическое», «природное» — одни из самых частотных спутников «чудесного», и для Кузмина любое из этих слов — высокая похвала. «Органичность» упоминается, например, в эссе о Лидии Ивановой: «У нее, в ее таланте, в ее существе так много было органического, природного, приемлющего, что как будто гармонично было бы исчезновение ее в природной стихии» (449). «Органичность» — одна из побудительных причин обратиться к новому переводу «Илиады»: «Для меня же “Илиада” — живой и простой рассказ о племени и людях, все благородство и “царственность” которых заключается в их органичности, свободе и простоте, как движения полинезийских дикарей» (514).

«Органичность» «чуда» позволяет связать с ним эффект катарсиса — необъяснимый, не выводимый из пережитого опыта. Самый яркий пример такого контекста осмысления чуда возникает в статье о К. А. Сомове: «Смерть — вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск. Как эта тайна перешла в тайну жизни, свободы и благословения, может быть, неизвестно и самому художнику. <...> Это чудо свершилось и не могло не свершиться» (627).

Во-вторых, «чудо» связано с ситуацией, в которой грань между искусством и бытием становится прозрачной. В рецензии на спектакль Студии Художественного Театра такое совпадение трактуется

как одно из высших художественных достижений: «Возможно такое чудо, когда лица любимого произведения вдруг оживут так точно и ясно, что останутся навеки, и другими себе их нельзя представить, и любишь их или ненавидишь как живых людей» (576).

Смежные контексты связаны у Кузмина с проблематизацией «реального». Так, в работе о Митрохине «чудо» связано со сказочным: «Слово произнесено. Митрохин — сказочник. <...> Но свое, неискоренимое, невытравимое “чудесное дитя”, с которым ни за что художник не расстанется, живет в нем» (466); в работе об А. Франсе чудесное рассматривается как часть фантастического, «небывалого»: «В одном из лучших его романов “Харчевня королевы Пэдок” уже раскрываются пламенные, прозрачные, радужные крылья чудесной музыки “небывалого”» (499).

Устойчивые корреляты «чуда» — радость, связанная с обратимостью разных художественных ролей, и свобода, обнаруживающая условность любых законов и канонов. Тема радости появляется, например, в рассуждениях о театре в статье «О чем пел чайник»: «Чайник пел о том, что есть истинная радость, скромное семейное, доступное в каждом положении счастье, что существует любовь, верность, что добрый пример трогает, растапливает самые черствые сердца, что добродетель легка и радостна» (576). Упоминание о свободе в связи с осмыслением чудесного появляется в статьях Кузмина многократно и, в частности, в рецензии на спектакль «Похищение из Сераля»: «Усилиями, влюбленностью в прекрасное искусство открыта дверь в волшебную, чудесную страну поэзии, высоких, чистых чувств и подвигов, божественного смеха и подлинной свободы...» (599).

Отметим, что Кузмину интересна не только ситуация, в которой искусство перерастает собственные границы, вступая в область житнетворчества, но и обратная ситуация, в которой оно еще только обретает форму. Так, практически в одних и тех же выражениях Кузмин пишет о «человеческой талантливости» интересных ему авторов-дебютантов. Эта тема затронута в рецензии на книгу М. Бамдаса: «У него есть воля, мечтательность и жадность. А голос еще не перешел настолько в поэзию, чтобы оттуда не было возврата» (487). Похожий мотив звучит и в заметке об О. А. Черемшановой: «В данное время для проявления, оформления своих эмоций ей удобнее всего писать

стихи. <...> Может быть, со временем она переменит свое призвание...» (490).

В-третьих, «чудо» у Кузмина соотнесено со способностью художника к предвидению, опережению своего времени. Наиболее отчетлива эта связь в статье об А. Д. Радловой: «Искусство — эмоционально и вещь. Сначала возрасти сумму восприятий и ясновидения — потом ищи средства изобразительности. “Литература” не есть искусство. <...> Ее поэзия — женская, как истоки всякого искусства. Веще, пророческое беспокойство на нее находит» (621). Этот универсальный для Кузмина мотив звучит, в частности, в «Скороходах истории»: «Искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. В этом его природенная революционность и его смысл. Никакого “отражения жизни”, никакого обоза, где плетутся слепые певцы, никакого “момента”. Оно — ясновидящее, бунтовское, всегда о будущем, часто ведущее жизнь, но, конечно, уж постоянно смотрящее вперед, а не по сторонам, пророк, а не попугай» (527). Кризисные явления в литературе объясняются тем, что писатели «о вещи способности воспринимать, предчувствовать, ясно видеть раньше, чем это выразить, — забыли» (620). Та же идея звучит и в кузминском определении поэзии: «Поэзия — вскрытие тайны и последняя пленительность, чаровница и пророчица» (619).

С «ясновидением» искусства связано последовательное отрицание Кузминым ценности «современного», которое постоянно инфлирует и, следовательно, не может рассматриваться как фактор оценки. Примеров, варьирующих этот тезис, в его критических заметках можно найти очень много: «Ничто так скоро не делается устарелым и непонятым, как слишком большая “современность” того или другого автора» (559); «Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом» (518). Современность — поверхностное освоение времени в его сиюминутных приметах; искусство, которое старается обогнать время и выйти по ту сторону вещей, не может измеряться этой мерой.

Одно из частных следствий неприятия «современного» у Кузмина — критическое отношение к «неомании» (П. Валери): «Доставлять наслаждение не по неслыханности нового личного голоса, а по новизне принципов и приемов есть временное достояние совре-

менных художественных произведений, и эта прелесть исчезает, как только новизна эта будет признанной и станет академической» (548).

Эта последняя линия рассуждений кажется особенно интересной, поскольку наглядно показывает глубину разрыва Кузмина со временем — что в 1910-е, что в 1920-е годы и радикальность его мышления как художественного и литературного критика. Если в символистской и постсимволистской эстетической теории «новое» — это инструмент упорядочения культурной памяти, для которого значимы индивидуация явлений, полнота их различения, единственность и неизбежность системы, в которой рассматриваются явления искусства, необратимость перехода от необозначенного к обозначенному, отсутствие ограничений на рост культурного архива,<sup>19</sup> то у Кузмина все не так.

Очевидно, что чудо не стратифицирует, а вырывает из ряда: это событие вне контекста. Нельзя построить ни иерархии, но типологии чудес. Создаваемая ими «история» не имеет сюжета, поскольку состоит из изолированных событий. Здесь нет ни общей системы отсчета, ни какого-либо «архива». Эта логика предполагает абсолютизацию уникальности, единственности, восхищенного любования. И это весьма любопытная «сенситивная» альтернатива возобладавшей в контексте XX века практике измерять ценность художественного явления мерой его новизны.

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 19–18–00205.

<sup>2</sup> Шатин Ю. Н. Событие и чудо // Шатин Ю. Н. Русская литература в зеркале семиотики. М., 2015. С. 29.

<sup>3</sup> Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 427.

<sup>4</sup> Богомолов Н., Малмстад Д. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 370.

<sup>5</sup> Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого: Пер. с фр. / Общ. ред. С. К. Цатуровой. М., 2001. С. 48.

<sup>6</sup> Кузмин М. Избранные произведения. С. 386.

<sup>7</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 72.

<sup>8</sup> Кузмин М. Проза и эссеистика. В 3 т. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. М., 1999. С. 92.

<sup>9</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 72.

<sup>10</sup> Фрумкин Г. К. Теории чуда в эпоху науки // Эпистемология и философия науки. 2005. Т. V. № 3. С. 72.

<sup>11</sup> Флоренский П. А. О суеверии // Философские науки. 1991. № 5. С. 92–93.

<sup>12</sup> Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 59.

<sup>13</sup> Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина. Т. 4: Ха — Ящик / Сост. А. В. Гик. М., 2015. С. 39–40.

<sup>14</sup> Кузмин М. Избранные произведения. С. 244.

<sup>15</sup> Там же. С. 218.

<sup>16</sup> Там же. С. 85.

<sup>17</sup> Кузмин М. Дневник 1921 года // Минувшее. Исторический альманах. 13. М.; СПб., 1993. С. 106.

<sup>18</sup> Кузмин М. Проза и эссеистика. Т. 3. Эссеистика. Критика. М., 2000. С. 442. Далее ссылки на это издание по тексту с указанием страницы в скобках.

<sup>19</sup> Житенев А. А. Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве. М., 2022. С. 19–51.

**Ю. Орлицкий**

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва*

## **Свободный стих в творчестве М. Кузмина**

Михаил Кузмин — самый плодовитый автор русского свободного стиха Серебряного века. С 1901 по 1926 год им создано около сотни произведений, целиком написанных русским верлибром и переходными к нему формами тоники или с использованием этого типа национального стиха в разного рода полиметрических и гетероморфных композициях.

Уже первую книгу поэта открывает стихотворный манифест «Мои предки», написанный верлибром. В основном этим же типом стиха и близкими ему формами выполнено и едва ли не самое знаменитое произведение поэта — его цикл-книга «Александрийские песни». Не случайно поэтому, что именно верлибры Кузмина, наряду с блоковскими, чаще всего привлекают внимание исследователей русского свободного стиха.<sup>1</sup>

Свободный стих Кузмина интересен и тем, что он принципиально структурно неоднороден, тяготеет к разным источникам и в этом смысле лучше, чем верлибр других авторов, дает представление о генезисе и национальной специфике русского верлибра. Он впитал и переосмыслил традиции русского духовного стиха и античных логоэдов, европейского свободного стиха и восточных традиций.

Самую большую группу верлибров и близких к ним форм стиха поэт создает в уже начале пути, в 1900–1910 годы с явной опорой на национальный фольклор. Важно, что это — стихотворения, созданные «как тексты для музыки»<sup>2</sup> и включенные параллельно в нотный сборник 1912 года<sup>3</sup> и в раздел «Духовные стихи» второй книги поэта «Осенние озера» (1912).



Первое из них — «Хождение Богородицы по мукам» (1901), — можно рассматривать как переложение народного духовного стиха. Однако Богомоллов в комментариях к тому «Библиотеки поэта» осторожно называет в качестве источника не собственно фольклорное произведение, а текст-посредник — известную публикацию А. Н. Пыпина.<sup>4</sup>

Однако это сочинение по своей природе — текст безусловно прозаический. А ведь к рубежу веков появились и другие публикации «Хождения», а что еще важнее — существовала также устная традиция, прежде всего — старообрядческая, с которой Кузмин был, судя по всему, знаком.<sup>5</sup> Так что более чем вероятно, что молодой поэт опирался не на прозаическую архивную публикацию, а на живую стихотворную практику.

Стихотворение следует квалифицировать не как свободный стих в чистом виде, а как переходную метрическую форму на отчетливо тонической основе: в основном это двуударный стих с рядом отступлений; кроме того, многие строки совпадают с силлабо-тоническими моделями, чаще всего — трехсложниковыми (первая, «Всходила Пречистая...» — Амф2д,<sup>6</sup> за ней следует еще пять строк такого же строения, строки с седьмой по десятую представляют собой тот же размер с женским окончанием, потом еще одна строка — снова Амф2д, однако потом размер меняется: «Бога не знавшие...» — Дак2д, «Зло творившие...» — Х2д, «Повел пречистую...» — Я2д. В середине текста появляются сначала дольниковые строки («Князья, попы и мирская чадь...»; «Иван Богословец, Христов возлюбленный...») и наконец — единственная в тексте собственно верлибрическая строка («А попроси лучше Сына Своего...»).

Таким образом, Кузмин в своем первом «приближении» к свободному стиху постепенно движется от вполне традиционной силлаботоники к все более раскованным строкам.

Датированное этим же годом стихотворение «Высоко окно монастырское...», выглядит значительно свободнее «Хождения». 15 строк тут содержат по два ударения, девятнадцать — по три, и три — по четыре, то есть тоническая урегулированность текста очень относительна; силлабо-тонических строк очень мало:

Высоко окно монастырское,  
Крепка решетка железная,  
А сердце неутолимое,  
А думы неухватимые:  
Полететь бы соколом  
На север за три озера —  
Там реки-потоки быстрые  
Между гор бегут,  
На горах лес дремучий,  
Ветер вольный ходит,  
Облака по чисту небу гонит,  
Там дома крепкие,  
Дворы тесовые,  
Заборы высокие,  
Окна резьбой украшены,  
В два ряда глядят на улицу;  
Там люди богатые,  
Мужики степенные,  
Молодцы удалые,  
Девки высокие да пригожие,  
В жемчуги да камку одеваются.  
Разорили житье богатое,  
Да не извели веры правыя.  
Там три брата росли родные  
В старой вере дедовской  
И все три страду приняли:  
Старший, Кирилл, на Кавказ угнан,  
Средний, Степан, на каторгу,  
Младший, Никитушка, сидит он в Суздале  
В монастыре Спасоевфимьевом.  
Полететь бы соколом  
На север, за три озера,  
Да высоко окно монастырское,  
Крепка решетка железная,  
А сердце неутолимое,  
А думы неухватимые.<sup>7</sup>

Второе стихотворение из цикла «Духовные стихи» — «О старце и льве» — датированное 1902 годом, тоже «свободнее» «Хождения», но имеет принципиально иную метрическую природу: оно состоит из нескольких силлабо-тонических блоков (в основном — хорейческих — этим размером написано 18 строк, по одной — анапестом и дольник), которые перемежаются неметрическими фрагментами; соответственно, это стихотворение можно трактовать или как поли-

метрическую композицию или как факт гетероморфного стиха — в любом случае, с вкраплениями верлибра.

Вот текст этого стихотворения (курсивом выделены метрические фрагменты):

*Солнце за лесом уж скрылося,  
На луга уж пал туман,  
По дороге идет старец,  
Старец, инок пречестной.  
Навстречу старцу  
Идет лев зверь,  
Лев дикий, лютый  
Зверь рыкающий.  
«О люте льве, зверю рыкающий,  
Пожри, пожри меня:  
Во грехах я весь родился,  
И прощенья нет уж мне.  
А грехов на мне,  
Что на сосне смолы,  
Тридцать лет о грехах я плачуся  
и очистил много их,  
Лишь один грех неочищенный  
День и ночь меня томит.  
Был я в молодости возчиком,  
И дитя я задавил.  
И с тех пор отрок загубленный  
Всё стоит передо мной.  
Он стоит с улыбкой тихою,  
Говорит, головой киваючи:  
«Ты за что сгубил мою душу?  
Ни постом, ни молитвой, ни бдением  
Не заглушить того голоса,  
И одно лишь мне спасение:  
Свою жизнь отдать за сгубленную.  
О люте льве, зверю рыкающий,  
Ты пожри меня, старца грешного!»  
И лег старец льву на дороге,  
Чтобы пожрал его лютый зверь,  
Но лютый лев, зверь рыкающий,  
Кротко посмотрел на инок,  
Помотал головой косматою —  
И прыгнул через старца в темный лес,  
И встал старец светел и радостен,  
Знать, простил его Господь,  
И простило дитя,  
Отроча малое.<sup>8</sup>*

АнЗд

ДолЗ

Интересно, что следующие три стихотворения цикла написаны более традиционными метрами: «О разбойнике» — белым двухиктым дольником на хореической основе; «Стих о пустыне», достаточно точно воспроизводящий основной монолог фольклорного духовного стиха о царевиче Иосафе и пустыне, — разностопным (4/3) хореем с рифмовкой только четных («коротких») строк, а иногда — с пропусками рифм и на них; датируемый 1903 годом «Страшный суд» — сдвоенным фольклорным (кольцовским) пятисложником.

В 1907 году Кузмин создает «Комедию о Алексее человеке Божьем, или Потерянный и обретенный сын», которая завершается еще одной стилизацией духовного стиха, переданный Рассказчику (по ритмической природе этот текст представляет собой переходную форму с отчетливой четырехударной доминантой):

Ангелы и архангелы, Силы, Престолы  
прилежно смотрят дела людские,  
Верные слуги, верные Божья глагола,  
Кто это вновь преставленный, что к нам приходит  
Оставив скорби и сны людские?» —  
Шопотом говорят они, очьми поводят,  
«Праведный Алексей, наш брат, покинул землю,  
Презревши сладости любви людские.  
Слышишь ли теперь райский клир? — «Внемлю, внемлю»  
<...>

«Тщетно ты свою святость гнал; пришел ты к краю,  
Где пусты воля и власть людские:  
Знаешь ли теперь цену им?» — «Знаю, знаю!»  
— «Как бы ведь ни старались мы, Божья Воля  
Ведет незримо судьбы людские.  
Быстрая догоняет нас наша доля».<sup>9</sup>

В 1904–1905 годах Кузмин работает над «Александрийскими песнями», которые Н. А. Богомоллов назвал «эмблемой поэзии Кузмина»<sup>10</sup> и которые составляют следующую группу стихотворений поэта, соотносимую с верлибром. 28 из 32 стихотворений, составивших эту книгу, — свободный стих, правда, тоже с выраженной акцентной доминантой. Как объясняет Н. А. Богомоллов, «верлибр, которым написана большая часть цикла, только-только входил в стихотворный репертуар русской поэзии, а избранная Кузминым форма его, основанная на регулярном синтаксическом параллелизме, облегчала вхождение этого непривычного размера в сознание читателей».<sup>11</sup>

Параллелизм действительно является важнейшей композиционной основой «Песен», об этом, как известно, писал еще В. М. Жирмунский.<sup>12</sup> Однако было бы неверно считать именно его важнейшим конструктивным принципом не только верлибра в целом, но даже и знаменитого цикла Кузмина: просто в условиях отсутствия вторичных ритмообразующих признаков стиха эта особенность его строения выходит на первый план, становится заметнее. Как справедливо заметил в свое время Г. Васюточкин, «сведение ритмоорганизации всех стихотворений к явлениям синтаксического уровня можно оспаривать»<sup>13</sup> — что он и делает в процитированной работе.

Кроме того, по справедливому замечанию Л. Г. Пановой, «“Александрийские песни” и писались как песни (с организующим композиционным принципом в виде повторов и параллелизмов) и звучали в авторском исполнении как песни под фортепиано».<sup>14</sup>

Важно рассмотреть и ближайшее стихотворное окружение книги, в котором тоже встречается свободный стих и близкие к нему формы. Так, среди примыкающих к канону стихотворений, не вошедших в окончательную редакцию книги и также датированных 1904–1905 годом, находим еще семь верлибров: «Говоришь ты мне улыбаясь...» (1904), «Ко мне сошел...» (1904), «Не во сне ли это было...» (1904), «Что ж делать, что ты уезжаешь...» (1904), «Надоели мне грядки с левкоями...», «Есть у меня темно-синее платье...» (1905). (А также стихотворение «Пуще жены, пуще любовницы...», 1904, не имеющее отношения к «Александрийским песням»). Еще одно стихотворение этой поры — «Возвращался я домой поздней ночью...» (1904) — написано, по сути дела, переходной к верлибру формой — белым дольником с рядом серьезных отклонений.

Параллельно лирике Кузмин начинает вводить свободный стих и близкие к нему формы и в свои драмы: как собственно стихотворные, так и прозиметрические (то есть, состоящие из прозаических и стихотворных фрагментов). Например, нерифмованным дольником с серьезными перебоями, граничащим со свободным стихом, выполнены некоторые реплики его ранней «Комедии из Александрийской жизни» (1904), тоже вполне соотносимой с «песнями»:

*<Финикийский матрос>*

Из-за моря туча выходила,  
Из-за Кипра гроза начиналась,  
Когда милый мой уезжал.

Все кораблики в Гебал пришли,  
Мореходы все в Тир вернулись,  
А милого всё нет как нет.

Я пойду к Астарте Афродите,  
Принесу ей пирожков медовых,  
А она мне дружка вернет.

<Финикийцы>

Утром солнце красное всходило,  
На высокую башню я подымалась,  
Посмотреть, не видать ли дружка.  
Солнце красное уж на закате.

Я, млада, всё на башне стояла,  
И слезы текли из глаз.

Знать, ветром в глаза надуло,  
На солнце долго смотрела,  
Что сдержать не могла я слез.<sup>15</sup>

В то же время героиня «Комедии» Ада обращается к солнцу не в «александрийской», а во вполне фольклорной манере — и тоже стихом, близким к свободному:

Ты солнышко, солнце красное,  
Тобою цветы цветут,  
От тебя же они и вянут.  
Ты солнышко, солнце красное,  
Горячее солнце, жгучее.

<...>

Ты солнышко, солнце красное,  
Из земли ты выводилшь цветы,  
А потом само же их сушишь  
Ты солнышко, солнце красное.

<...>

Ты солнышко, солнце красное,  
Тобою цветы цветут,  
От тебя же они и вянут.  
Ты солнышко, солнце красное,  
Горячее солнце, жгучее.<sup>16</sup>

К верлибрам александрийского круга можно отнести также написанные в манере знаменитого квазиантичного цикла четыре «Элегии Филлиды, несчастной дочери Палемона», вошедшие в повесть Кузмина «Тень Филлиды» (опубл. в 1907); Владимир Марков справедливо писал в примечаниях к «Собранию стихов» 1977 года: «Заметна переключка не только этих элегий, но и прозы повести с “Александрийскими песнями”». <sup>17</sup> Вот последняя из названных элегий:

Утром солнце румяное встанет,  
ты пойдешь на свои занятия,  
встречные тебя увидят,  
подумают: «гордый Панкратий»,  
а бледной Филлиды уж не будет!

Ты будешь гулять по аллеям,  
с друзьями читать Филона,  
бросать диск и бегать в перегонки —  
все скажут: «прекрасный Панкратий»,  
а бледной Филлиды уж не будет!

Ты вернешься в свой дом прохладный,  
возьмешь душистую ванну,  
с мальчиком в мяч поиграешь  
и уснешь до утра спокойно,  
думая: «счастливый Панкратий»,  
а бледной Филлиды уж не будет!<sup>18</sup>

При этом практически все стихи «александрийского круга», которые мы квалифицируем как свободные, отличает отчетливая акцентная основа (то есть, большинство строк выравнены по количеству ударений), а также урегулированность клаузул (в некоторых из «Александрийских песен» решительно преобладают женские окончания).

Последним отголоском использующего параллелизм «александрийского» верлибра Кузмина можно назвать фрагмент вставной стихотворной реплики Флоридаля из пьесы «Опасная предосторожность» (сборник «Три пьесы», 1907), начало и конец которого попадают в рифменные цепочки (выделен курсивом):

*О юноша, хоть мне Вас очень жаль,  
Но не Дорита я, а Флоридадь  
Разве у женщины так густ румянец,  
Как у меня?*

Разве у женщины так упруго тело,  
Как у меня?  
*Разве у женщины так крепки пожатья,  
Как у меня?*  
*Разве у женщины так страстны объятия  
Как у меня?*  
Я плачу с Вами, Ренэ, но что же делать?  
*Хоть мне Вас очень жаль,  
Но не Дорита я, а Флоридадь  
Вы мне все еще не верите?*<sup>19</sup>

Кроме того, в первый период свободным стихом и переходными к нему формами тонического стиха Кузминым написано пять стихотворений из цикла 1905 года «Города (Углич и Москва)», стихотворение «Если б я был небесный ангел...» (1906); в 1907 году появляются «Мои предки», «В старые годы», «Утро» и «При взгляде на весенние цветы...».

Интересно, что параллельно, начиная с 1906 года, Кузмин начинает использовать для создания античного колорита также более или менее точные имитации логаздов — нерифмованной метрической формы, состоящей из стоп разного метра; на первый взгляд логаздические стихи очень похожи на свободный стих, особенно если сложные правила чередования стоп в них случайно или нарочно нарушены.<sup>20</sup>

Так, помещенные в «Повести об Елевсиппе, рассказанной им самим» <Стихи Хризиппа>, написаны алкеевой строфой с ошибкой в 8 строке; в 1909 году Кузмин пишет еще два логазда: «Боги, что за противный дождь...» и «Что морочишь меня, скрывшись в лесных холмах...».

Можно назвать и другие параллели верлибру в поэзии Кузмина этих лет: особый интерес к акцентному и раёшному стиху, мерцание рифмы (на грани полного ее исчезновения).

Таким образом, всего в первый период Кузмин создал 52 стихотворения, написанного верлибром и переходными к нему формами.

Вторую группу свободных стихов Кузмин создает в 1913–1914 годах, из вокальных текстов, оформленных в 1901–1903 годах под названиями «Времена жизни» и «Времена года». Это цикл «текстов для музыки» «С Волги», состоящий из семи стихотворений. Соответственно, тексты были напечатаны издателем Ю. Г. Циммерманом в



семи нотных выпусках.<sup>21</sup> В качестве же поэтических текстов они впервые опубликованы только в 1977 году В. Ф. Марковым и Дж. Мальмстадом в составе третьего тома собрания стихов Кузмина.<sup>22</sup>

При этом, как пишут публикаторы, «разделение на строки, конечно, условное (и не везде удачное). Эти тексты иногда с трудом разбивались на строки, что показывает, что Кузмин здесь мыслил не стихотворно, а музыкально».<sup>23</sup> Тем не менее у нас есть все основания отнести эти произведения Кузмина к числу его свободных стихов.

Вот как начинается цикл:

#### СВЕТЕЛКА

*В твоей светелке чистый рай:  
открыты окна, видна сирень,  
а через сад видна река,  
а там за Волгой видны леса.  
Стоят здесь пляца с пеленой,  
шитье шелками и жемчугом,  
в углу божница, подручник висит;  
скамьи покрыты красным сукном,  
а там за пологом видна постель,  
вымытый пол так и блестит.  
Тихонько веет в окно ветерок  
и занавеску колышет слегка.  
Сиренью пахнет, свечой восковой,  
с Волги доносится говор и смех,  
светло, привольно, птицы кричат.  
В твоей светелке чистый рай!<sup>24</sup>*

Как видим, шесть из шестнадцати строк стихотворения (они выделены нами курсивом) метричны: четыре написаны Я4, еще две — Дак4. Кроме того, большинство строк несет по четыре, остальные — по три ударения, то есть акцентная основа текста тоже очевидна. Все эти «рецидивы» традиционных типов стиха встречаются и в других текстах цикла; иногда в них встречается и спорадическая рифма. Тем не менее, перед нами все-таки свободный, а не гетероморфный стих.

В отличие от песен цикла «С Волги», в «Ночных разговорах» мы видим верлибр в полном смысле слова; более того — это наиболее «чистый» образец свободного стиха у Кузмина вообще:

Вы думаете, я влюбленный поэт?  
Я не более как географ...  
Географ такой страны,  
которую каждый день открываешь  
и которая чем известнее,  
тем неожиданнее и прелестнее.  
Я не говорю,  
что эта страна — ваша душа,  
(еще Верлен сравнивал душу с пейзажем),  
но она похожа на вашу душу.  
Там нет моря, лесов и альп,  
там озера и реки  
(славянские, не русские реки)  
с веселыми берегами  
и грустными песнями,  
белыми облаками на небе;  
там всегда апрель,  
солнце и ветер,  
паруса и колодцы  
и стая журавлей в синеве;  
там есть грустные,  
но не мрачные места,  
и похоже,  
будто когда-то  
беспечная и светлая страна  
была растоптана  
конями врагов,  
тяжелыми колесами повозок  
и теперь вспоминает порою  
зарницы пожаров;  
там есть дороги,  
обсаженные березами,  
и замки,  
где ликовали мазурки,  
выгнанные к шинкам;  
там вы узнаете жалость,  
и негу,  
и короткую буйность,  
словно весенний ливень;  
малиновки аukaются с девушкой,  
а Дева Мария  
взирает с острых ворот.  
Но я и другой географ,  
не только души.  
Я не Колумб, не Пржевальский,

влюбленные в неизвестность,  
 обреченные кочевники, — и  
 чем больше я знаю,  
 тем более удивляюсь,  
 нахожу и люблю.  
 О, янтарная роза,  
 розовый янтарь,  
 топазы,  
 амбра, смешанная с медом,  
 пурпуром слегка подкрашенная,  
 монтраше и шабли,  
 смирнский берег  
 розовым вечером,  
 нежно-круглые холмы  
 над сумраком сладких долин,  
 древний и вечный рай!  
 Но тише...  
 и географу не позволено  
 быть нескромным.<sup>25</sup>

Это — первое из четырех стихотворений цикла.

В 1916 году, он приступает к сочинению «волшебного представления» «Сестрица Аленушка, братец Иванушка»,<sup>26</sup> значительная часть реплик в котором балансирует на грани белой тоники и свободного стиха; это — имитация фольклорного повествования, безусловно ориентированная на народный стих с его частично неупорядоченной метрикой.

Последний период — 1917–1926 годы — можно условно назвать «кантатным». Как пишет в главе «Музыкальная полиметрия» современный исследователь этого явления, «В кантатных ПК <полиметрических композициях — Ю. О.> доминирует кусковая структура, звенья ее, как правило, графически выделены, обладают отчетливой композиционной и интонационно-ритмической замкнутостью».<sup>27</sup>

В названные годы Кузмин особенно активно использует свободный стих в протяженных полиметрических стихотворениях (в том числе и в самом им называемых кантатами), а не пишет им стихи целиком. По справедливому замечанию Маркова, «в “Параболах” тенденция к верлибру сменяется тенденцией к смешанным, “кусовым” метрическим конструкциям».<sup>28</sup>

В начале этого ряда текстов располагается полиметрическая кантата «Святой Георгий» (1917), написанная в основной части ак-

центным стихом, рифма в котором пропадает в начале и конце текста (то есть, верлибром), а далее этот стих сменяется рифмованным дольником.<sup>29</sup>

Пеной  
Персеев конь  
у плоских приморий  
белеет, взмываясь...  
Георгий!

Слепя, взлетает  
облаком снежным,  
окрылив Гермесов петаз  
и медяные ноги —  
Георгий!

Гаргарийских гор эхо  
Адонийски вторит  
серебра ударам,  
чешуи победитель,  
Георгий!

*Мыться ли вышла царева дочь?  
мыть ли белье, портомоя странная?  
В небе янтарном вздыбилась ночь.  
Загородь с моря плывет туманная...*

В. Ф. Марков пишет о функциональности использования в этой кантате разных типов стиха: «Интересно, что кощунство отчаявшейся героини выражено верлибром, а триумф веры — метрическим стихом»;<sup>30</sup> в этой оценке трудно согласиться только с тем, что свободному стиху в тексте противостоит «метрический» — скорее, можно говорить о дольнике, то есть, о стихе тоническом. Впрочем, ряд исследователей иногда относит дольник к переходным между силлаботоникой и тоникой явлениям: как справедливо отметил В. А. Плунгян, «первые исследователи дольника (в частности, Г. А. Шенгели, А. П. Квятковский, С. П. Бобров и др.) имплицитно следовали той схеме, которая была выработана при описании силлабо-тонических метров — а именно, склонялись к тому, чтобы считать дольник результатом преобразования трехсложных метров, т. е. их метрическим дериватом».<sup>31</sup>

В том же году Кузмин сочиняет оду «Враждебное море», написанную акцентным стихом с теряющейся рифмой и посвященную, что характерно, признанному мастеру акцентника Маяковскому. Однако в отличие от него Кузмин не выпячивает рифму, а прячет ее; В. Ф. Марков так пишет по этому поводу: «Черты кузминского почерка в этой оде (как знакомые, так и новые) заслуживают краткого описания. “Рифмованный верлибр”, как мы условно окрестили ее стих, не абсолютно “свободен”, он тяготеет к трехударному акцентному стиху, но рифмовка, парадоксальным образом, усиливает впечатление “свободы” не только нерегулярностью <...>, но и иногда довольно большими промежутками между рифмующими окончаниями (до восьми строк), причем иногда рифма осуществляется уже в другом фрагменте».<sup>32</sup>

То, что исследователь называет «рифмованным верлибром», в современной науке принято называть литературным раёшником; этот тип стиха действительно можно считать ближайшим «соседом» верлибра. В творчестве Кузмина такой стих появляется как раз в первые послереволюционные годы; при этом он нередко тяготеет к акцентной упорядоченности, как справедливо замечает В. Ф. Марков, однако в отдельных фрагментах текста отказывается от нее и нередко теряет рифму, то есть превращается в свободный.

Попробуем показать, как это происходит, на материале стихотворения, непосредственно примыкающего к циклу «София», но не опубликованному автором;<sup>33</sup> строки, не попадающие в рифменные пары, выделены курсивом:

Слоями розовыми облака опадали.  
 Вечер стих, но птицы еще не пели.  
 Золотой купол был апостольски полон,  
*и не проснувшееся с горы было видно море.*  
 Зеленоватые сырые дали  
 ждали  
 загорной свирели,  
 и непоросшие еще гребни волн  
 к утру не вызывал звук.  
 Вдруг  
*легкий и теплый, словно дыханье, голос*  
 (из долины, с неба?) пропел:  
 – Милый путник, слушай.  
 К премудрости открой уши.

Закрты запада двери:  
*я, ты и Бог — трое.*  
Четвертого нет.  
Безгласны спящие звери.  
Но Божий сияет свет.  
Посвященным — откровенье.  
Просто стой.  
Кругами небесных тел  
восхождение  
к полноте неоскудно простой.  
Слушай мой голос,  
говорю я, Радужных Врат дева,  
Праматерь мира, первозданная Ева.  
Я колышу налитый мною колос,  
*я алею в спелой малине*  
*и золотею в опереньи фазана,*  
трепещу на магнитной игле,  
плачу в сосновой смоле,  
*в молоке разломанного стебля,*  
с птицей летаю,  
с рыбой ныряю,  
с ветром рыдаю,  
*мерцаю звездой.*  
Через меня в пустоте возникает эхо  
и в пустыне обманчивые здания.  
Я извожу искры из кошачьего меха  
и филину наплакала ночные рыдания.  
*Теку, неподвижная,*  
*лежу, текучая,*  
*золотая и темная,*  
*раздробленная и целая,*  
*родная и непонятная*  
*слепая пророчица,*  
косное желание.  
Ростки мироздания —  
*я вывожу траву из подземной гнили,*  
*я, подымая прямо деревья —*  
на косогорах и уклонах растут они прямо, —  
я воздвигаю храмы.  
*Мною головы людей смотрят в небо*  
*и поднимают вспученные мужские органы*  
*(прямо, крепко, вверх)*  
*для той же цели.*  
Слушай, слушай!  
Зови меня Ева,

Енной,  
Душа мира,  
София.  
Я в тебе,  
и ты во мне.  
Я, ты и Бог — трое,  
четвертого нет. —

Тихим воркованьем наполнились уши.  
Посветлели последние тени;  
голос пел все нежнее, все глуше,  
по долинным опускаясь ступеням.  
*Как проснувшийся  
поднял я голову  
и увидел круглое,  
как диск, солнце.*<sup>34</sup>

Незарифмованных строк в стихотворении — 25 из 74, то есть чуть более трети; в трех случаях они сгруппированы в небольшие блоки, в остальных могут трактоваться как холостые в общем массиве рифмованных.

Тот факт, что Кузмин не напечатал это стихотворение, оставляет возможность трактовать его как незавершенное, то есть «недорифмованное» автором. Однако поскольку стихотворение введено в научный и читательский оборот, особенности его строения вполне допустимо и даже необходимо определять — тем более, что оно вполне вписывается в общий ряд кузминских кантатных текстов, в которых подобные вставки (или потери?) встречаются достаточно часто.

Наиболее адекватной трактовкой природы стихотворения представляется отнесение его к числу гетероморфных,<sup>35</sup> включающих фрагменты свободного стиха.

В 1918 году появляется и посвященное Ю. И. Юркуну стихотворение «Иосиф» (кстати, таково и настоящее имя адресата этих стихов), представляющее собой, в отличие от предыдущих, классическую полиметрическую композицию: первая часть написана терцинами Дак2, вторая — цепными катренами Акц3, а третья — верлибром, в последнем строфоиде которого появляется рифма:

Я вижу настоящее и будущее  
(Еще более головокружительное)  
Сокровище,

Чей я небрежный хранитель  
(Так часто теперь сам  
Делающийся хранимым).

Я вижу еще никем не выраженную,  
Может быть, невыразимую  
Нежность,  
На которую так недостаточно, неумело  
(Не знаю, более любящий или любимый)  
Отвечаю.

Я вижу исполненными  
Самые смелые желанья,  
Лелеемые мною с давних пор  
В скромном родительском доме  
Или в рассеянии веселой и насмешливой жизни.

Я вижу, немея, все,  
И еще больше,  
Чего вы и сами можете не видеть,  
И, как Иосиф Младенцу,  
Кланяюсь,  
И как голодный,  
Получивший краюху горячего белого хлеба,  
Благодарю в этот день небо  
За вас.<sup>36</sup>

Верлибром с акцентной доминантой написаны также две из трех «Песенок», написанных Кузминым для его «пьесы в трех действиях» 1918 года «Счастливый день, или Два брата»:

#### КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Спросили меня: «Что лучше:  
Солнце, луна или звезды?» —  
Не знал я, что ответить.  
Солнце меня греет,  
Луна освещает дорогу,  
Звезды меня веселят.

#### СОВЕРШЕННОЛЕНИЕ

Сегодня счастливый день,  
Белый жасмин снегом  
Опадает на желтый песок,



Ветру лень надувать паруса,  
 Утки крикают в молочном пруду,  
 Мельница бормочет спросонок.  
 Идет ученый, вежливый человек,  
 Делает учтивый поклон.  
 У него в доме лучший чай,  
 А в голове изящные мысли.  
 Сегодня счастливый день,  
 Когда отрок делается юношей.<sup>37</sup>

В третьей (второй по порядку) «песенке» — «После свиданья» — к акцентной упорядоченности прибавляется одно рифменное созвучие, поэтому «переходность» этого текста становится еще более очевидной:

Утром подруга скажет:  
 «Верно, ты жасмин целовала,  
 Парным молоком умывалась,  
 Всю ночь безмятежно почивала,  
 Что, как заря, ты прекрасна».  
 — Нет, — отвечаю, —  
 Милый был вчера со мною.<sup>38</sup>

В 1919 году появляется стихотворение «Ангел Благовествующий» (из цикла «Плен»), фрагменты которого представляют собой безусловный верлибр. Так, после рифмованного акцентного начала идет фрагмент свободного стиха; потом еще три, в том числе и финал. Таким образом, перед нами полиметрическая композиция, включающая четыре больших блока верлибра, перемежающихся райком (приводим только верлибрические фрагменты):

Бац!  
 По морде смазали грязной тряпкой,  
 Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,  
 Молоко, мыло, бумагу, книги,  
 Одежду, сапоги, одеяло, масло,  
 Керосин, свечи, соль, сахар,  
 Табак, спички, кашу, —  
 Все,  
 И сказали:  
 «Живи и будь свободен!»  
 Бац!  
 Заперли в клетку, в казармы,  
 В богадельню, в сумасшедший дом,  
 <...>

Тогда может присниться такое правление,  
Но разве возможно оно  
В чуть сносный день,  
При малейшем солнце,  
При легчайшем ветерке с моря,  
Несущем весну?  
Затоптанные  
Даже не сапогами,  
Не лаптями,  
А краденными с чужой ноги ботинками,  
Живем свободные,  
Дрожим у нетопленной печи  
(Вдохновенье).  
Ходим впотьмах к таким же дрожащим друзьям.  
Их так мало, —  
Едим отбросы, жадно косясь на чужой кусок.  
Туп ум,  
Не слышит уже ударов.  
Нет ни битв, ни пожаров.  
Подлые выстрелы,  
Серая ненависть,  
Тяжкая жизнь подпольная  
Червей нерожденных.  
Разве и вправду  
Навоз мы,  
Как<sup>39</sup> говорит навозная куча  
(Даже выдохшаяся, простывшая),  
Нас завалившая?  
Нет.  
Задавленные, испуганные,  
Растерянные, может быть, подлые, —  
Но мы — люди,  
И потому это — только сон  
(Боже, двухлетний сон)  
Потому не навек  
Отлетел от меня  
Ангел благовествующий.  
Жду его,  
Думая о чуде.  
Я человек,  
И в каждом солнце:  
Великопостно русском,  
Мартовской розою кроющем  
Купола и купеческие дома,  
Итальянском рукодельном солнце,  
Разделяющем, как Челлини,

Ветку от ветки,  
Жилку от жилки,  
Парижском, грязном, заплаканном солнце,  
Ванильном солнце Александрии,  
Среди лиловых туманов  
И песков марева  
Антично маячащем,  
В ветренном, ветренном  
Солнце Нью-Йорка,  
Будто глядит на постройки,  
На рабочих  
Молодая миллиардерша хозяйка,  
В зимнем Онегинском солнце,  
Что косо било  
В стекла «Альбера»,  
И острое жало  
Вина и любви  
Ломалось в луче  
(Помните?)  
И в том небывалом,  
Немного в Чикаго сделанном,  
Что гуляет на твоих страницах,  
В высоких дамских сапожках,  
То по литовским полям,  
То по американским улицам,  
То по утренним, подозрительным комнатам,  
То по серым китайским глазам,  
Капризном, земном,  
Лукавом, иногда вверх ногами  
(И рейнвейн не прольется?)  
Солнце, —  
Я вижу,  
Что вернется  
Крылатый блеск,  
И голос, и трепет,  
И снова трех жизней окажется мало,  
И сладким отчаяньем замрет сердце,  
<...>  
Тогда свободно, безо всякого груза,  
Сладко свяжем узел  
И свободно (понимаете: свободно) пойдем  
В горячие, содержимые частным лицом,  
Свободным,  
Наживающим двести тысяч в год  
(Тогда это будут огромные деньги),  
Бани.

<...>

Не смею прекословить,  
Неловок, может быть, я,  
Но это было давно ведь,  
С тех пор изменился я.  
В этом убедится всякий беспристрастный  
читатель.  
Притом есть английское  
(на французском языке)  
Которое можно видеть  
На любом портсигаре, подвязках и мыле:  
«Nonny soit qui mal y pense».<sup>40</sup>

Стихотворение «Тразименские тростники» тоже написано в основном свободным стихом, хотя отдельные строки его — особенно в начале текста — зарифмованы (в тексте рифменные созвучия выделены полужирным):

#### ТРАЗИМЕНСКИЕ ТРОСТНИКИ

Затрепещут тразименские *тростники*, затрепещут,  
Как изменники,  
Что болтливую болтовню разболтали  
*У реки*  
О гибели прекрасной *богини*,  
Не о смешной Мидасовых ушей тайне.  
В стоячей *тине*  
Они не знали,  
Что румяная спит Фетида,  
Не мертва, но покоится *дремотно*,  
Ожидая золотого востока.  
Мужественная дева *воспрянет*,  
Протрет лавандовые очи,  
Удивленно и зорко *глянет*  
Сивиллой великого *Буонаротта*  
(Не напрасны были поруки!),  
И озеро багряных поражений  
Римскую медь воротит,  
И трепетуны-тростники болтушки  
Умолкнут  
При возврате родимого солнца.<sup>41</sup>

В 1920 году Кузмин создает еще один верлибр с явной акцентной доминантой и ставит его «вступительным» к сборнику «Параболы» (Берлин, 1923):

Косые соответствия  
В пространство бросить  
Зеркальных сфер, —  
Безумные параболы,  
Звения, взвивают  
Побег стеблей.

Зодиакальным племенем  
Поля пылают,  
Кипит эфир,  
Но все пересечения  
Чертеж выводят  
Недвижных букв

Имени твоего!<sup>42</sup>

Тогда же появляется полиметрическая композиция «Озеро», в основном написанная рашным стихом, но включающая два силлабо-тонических строфоиды и завершающаяся верлибрическим финалом:

Косил, косил  
Неподвижно зеленым глазом...  
— Там живут блаженные люди! —  
И указал  
(Вдруг такую желанную,  
Что только бы ее целовать,  
Целовать и плакать)  
Рукою  
На еле освещенный зарею  
На далеком холме  
Красный, кирпичный сарай.<sup>43</sup>

В 1920 же году у Кузмина вновь появляется правильный верлибр:

Сквозь розовый утроем лепесток посмотреть на солнце,  
К алой занавеске медную поднести кадилницу —  
Поллюбоваться на твои щеки.

Лунный луч чрез желтую пропустить виноградину,  
На плоскогорье уединенное встретить озеро —  
Смотреться в твои глаза.

Золотое, ровное шитье — вспомнить твои волосы,  
Бег облаков в марте — вспомнить твою походку,

Радуги к небу концами встали над вертящейся  
мельницей — обнять тебя.

Тогда же пишется и «кантатообразная» поэма «Пламень Федры», с фрагментами свободного стиха в середине и финале произведения:

— Любящий, любовь и любимый —  
Святая Троица,  
Посети нас,  
И ветер безумной Федры  
Да обратится  
В Пятидесятницы вихрь вещей!

Как видим, большинство перечисленных произведений этого времени можно отнести не собственно к верлибру, а к так называемому гетероморфному стиху, содержащему более или менее объемные фрагменты собственно свободного стиха.

В 1921 году выходит сборник «Нездешние вечера», на страницах которого впервые в книжном контексте публикуется стихотворение 1915 года «Весны я никак не встретил...»; как отметил Марков, «именно в НВ Кузмин восклицает

Мне с каждым утром противней  
Заученный мертвый стих,

и, действительно, его стихи звучат теперь по-новому».<sup>44</sup>

Не будет преувеличением сказать, что в этой эмоциональной формулировке поэт провозглашает главный пафос ритмических исканий «кантатного» периода своего творчества с его явной ориентацией на полиметрию и гетероморфность с использованием свободного стиха.

Последний пик увлечения Кузмина верлибром падает на 1922–1923 годы: в 1922-м создаются полиметрические композиции, включающие фрагменты свободного стиха «А это — хулиганская — сказала...», «Лесенка», «Серым тянутся тени роем...», «Шелестом желтого шелка...», «Медяный блеск пал на лик твой...».

В стихотворении «“А это — хулиганская”» строфоиды свободного стиха особенно резко контрастируют с силлабо-тоническим окружением (выделенным курсивом):

*И думал я: «Взволнённый стих,  
Пронзив меня, пронзит других, —  
Пронзив других, спасёт меня,  
Тоску покоем заменя».*

И я решил,  
Мне было подсказано:  
Взять старую географию России  
И перечислить  
(Всякий перечень гипнотизирует  
И уносит воображение в необъятное)  
Все губернии, города,  
Села и веси,  
Какими сохранила их  
Русская память.  
Костромская, Ярославская,  
Нижегородская, Казанская,  
Владимирская, Московская,  
Смоленская, Псковская.

*Вдруг остановка,  
Провинциально роковая поза  
И набекрень нахлопнутый картуз.  
«Вспомни, что было!»  
Все вспомнят, даже те, которым помнить-  
То нечего, начнут вздыхать невольно,  
Что не живёт для них воспоминанье.*

*Второй волною  
Перечислить  
Хотелось мне угодников  
И местные святыни,  
Как их изображают  
На старых образах,  
Двумя, тремя и четырьмя рядами.  
Молебные руки,  
Очи горе, —  
Китежа звуки  
В зимней заре.*

*Печора, Кремль, леса и Соловки,  
И Коневец Корельский, синий Саров,  
Дрозды, лисицы, отроки, князья,  
И только русская юродивых семья,  
И деревенский круг богомолений.*

Когда же ослабнет  
Этот прилив,  
Плывёт неистощимо  
Другой, запретный,  
Без крестных ходов,  
Без колоколов,  
Без патриархов...

*Дымятся срубы, тундры без дорог,  
До Выга не добраться полицейским.  
Подпольники, хлысты и бегуны  
И в дальних плавнях заживо могилы.  
Отверженная, пресвятая рать  
Свободного и Божеского Духа!<sup>45</sup>*

В стихотворении «Медяный блеск пал на лик твой...» верлибром написан контрастный по отношению к предыдущему тексту финал:

В мире мы — гости,  
Все — чужое.  
И, как ни один хозяин,  
Ты можешь сказать: «Мое».  
Отдай виноградник проходим,  
Стань проходим —  
И каждый виноградник — твой.  
Чего тебя могут лишить,  
Когда у тебя нет ничего?  
Очисти глаза и уши,  
Как новорожденный младенец,  
Укрепи ноги и сердце —  
И у тебя будет все:  
Все страны, царства,  
Сердца и люди!  
Движенье бессмертного духа,  
Простор  
(Свят пославший!)  
И пожатые ведущей  
Сухой и горячей руки!  
Медь наш металл, — помни!<sup>46</sup>

Стихотворение «Шелестом желтого шелка...», наоборот, начинается свободным стихом, который сменяется рифмованной тоникой, а потом — силлаботоникой.



Кроме того, в полиметрических стихотворениях «Лесенка» и «Серым тянутся тени роєм...» внутри верлибрических фрагментов неожиданно появляется окказиональная рифма.

В 1923 году Кузминым тоже создаются в основном полиметрические стихотворения, включающие блоки свободного стиха: «Германия», «Зеркальным золотом вращаясь...», «Встала заря над прорубью...»; только одно стихотворение этого года целиком написано верлибром:

Крашены двери голубой краской,  
 Смазаны двери хорошо маслом.  
 Ночью дверей не слышно,  
 Ночью дверей не видно...  
 Полной луны сила!  
 Золото в потолке зодиаком,  
 Поминальные по полу фиалки,  
 Двустороннее зеркало круглеет...  
 Ты и я, ты и я — вместе —  
 Полной луны сила!  
 Моя сила на тебе играет,  
 Твоя сила во мне ликует;  
 Высота медвяно каплет долу,  
 Прорастают розовые стебли...  
 Полной луны сила!<sup>47</sup>

Наконец, в 1924 и 1925 годах Кузмин, окончательно отойдя от полиметрии, создает еще по одному «чистому» верлибру: это «Идущие» и «Воскресенье» (седьмое стихотворение цикла «Пальцы дней»).

#### ИДУЩИЕ

В сумерках идут двое.  
 По разделяющимся длинным ногам  
 видно,  
 что они — мужчины.  
 Деревья цветут,  
 небо зеленеет,  
 квакают лягушки.  
 Идут они вдоль канала.  
 Они почти одинакового роста,  
 может быть — одного возраста.  
 Они говорят о деревьях и небе,

о Германии и Италии,  
о плавании на «Левиафане»,  
о своих работах и планах,  
о проехавшей лодке,  
о вчерашнем завтраке.  
Иногда в груди одного  
оказываются два сердца,  
потом оба перелетают в другую грудь,  
как мексиканские птички.  
Если их руки встретятся,  
кажется,  
что из пальца в палец  
переливается тепло и кровь  
Состав этой крови — однорожен.  
Они могут бегать, грести  
и сидеть за одним столом,  
занимаясь каждый своим делом.  
Иногда улыбнутся друг другу —  
И это — будто поцелуй.  
Когда щека одного  
коснется щеки другого,  
кажется — небо позолотело.  
Они могут и спать на одной кровати?  
разве они — не мужчины?  
Они могут обменяться платьем,  
и это не будет маскарадом.  
Если мир вспорется войною,  
наступит новый 1814 год,  
они рядом поскачут на лошадях,  
в одинаковых мундирах,  
и умрут вместе.  
Огромная звезда повисла.  
Из сторожки выходит сторож:  
запирает двери на ключ,  
ключ кладет в карман.  
Посмотрел вслед паре,  
и может насвистывать,  
что ему угодно.<sup>48</sup>

### ВОСКРЕСЕНЬЕ

Только колоколам работа.  
Равны рабы Божий.  
Паруса опустились.  
Штиль, безмолвие.

Если я встречу вас —  
 Не узнаю.  
 На всех крахмальные воротнички  
 И шляпы, как на корове седло.  
 Бездействие давит воочию.  
 Все блаженно растекаются  
 В подобии небытия.  
 Сердце боится остановок  
 И думает, что это сон,  
 Выдуманный Сера и Лафоргом.  
 Подходило бы, чтобы у соседей  
 Непрерывно играли гаммы  
 И гуляли приюты,  
 Изнывая от пустоты.  
 Точка, из которой ростками  
 Расходятся будущие лучи.<sup>49</sup>

Судя по всему, это последние опыты оригинального свободного стиха Кузмина, дошедшие до нас.

Но спустя несколько лет последним отголоском увлечения Кузмина верлибром прозвучит начало выполненного поэтом перевода либретто симфонии-кантаты «Песни о Земле» Густава Малера (1928–1929).

Произведение написано по мотивам переложений китайской классической лирики немецкого поэта Ханса Бетге, известного также своими вольными переводами японской, персидской, арабской, индийской, турецкой, армянской поэзии.

В основу «Песни о Земле» Малер положил вышедшую в 1907 году книгу Бетге «Die chinesische Flöte» («Китайская флейта»), на тексты из которой, кроме Малера, написаны также вокальные произведения А. Шёнберга, А. Веберна, Р. Штрауса, К. Шимановского, Б. Мартину, Э. Кшенека, К. Пендерецкого, ряда других европейских композиторов.

Сам Бетге последовательно переводил китайских поэтов вполне традиционным строфическим стихом (в основном — трех- и четверостишиями),<sup>50</sup> текст же Малера (а за ним и опытного переводчика Кузмина) выглядит более неупорядоченно, в том числе и в метрическом смысле.<sup>51</sup>

Возможно, кстати, что на кузминский перевод мог дополнительно повлиять, кроме малеровского оригинала, также выполнен-

ная верлибром книга В. Егорьева и В. Маркова «Свирель Китая»,<sup>52</sup> одним из источников которой автор предисловия называет сборник Бетге, утверждая при этом, что «настоящие переводы являются, к сожалению, не совсем точными: стихи переведены не прямо с оригиналов, а с французских и немецких переложений, которые сами по себе вольны»;<sup>53</sup> однако в названии своей книги они несомненно ориентируются именно на Бетге.

С другой стороны, Гумилев, опираясь при создании своего знаменитого китайского «Фарфорового павильона» (1918) примерно на те же источники, что и футуристы, остается в границах традиционного стихосложения, отказываясь только в ряде стихотворений от рифмы.

Интересно, что Г. П. Струве пишет в своих комментариях к «Павильону»: «Стихотворения №№ 283–285 и 287–293 имеются также в известной немецкой антологии китайской поэзии Бетге (R. H. Bethge, *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig, 1907), но указания на то, что Гумилев ею пользовался, нет, и немецкий язык он знал слабо».<sup>54</sup> Вслед за ним современные русские исследователи рассматривают только французские источники гумилевской книги,<sup>55</sup> хотя отмеченное Струве совпадение вполне может оказаться неслучайным.

Но вернемся к вокальному циклу Малера; особенно выделяется в нем первое произведение — «Застольная песня о земных бедствиях», распадающееся на две части: выполненную верлибром первую (представлена ниже) и написанную пятистопным белым ямбом с рядом отступлений вторую — примерно так же, как построены полиметрические композиции Кузмина начала 1920 годов, включающие верлибрические фрагменты.

#### ЗАСТОЛЬНАЯ ПЕСНЯ О ЗЕМНЫХ БЕДСТВИЯХ

Вот и вино в злачёных бокалах,  
Но пить постой, пока песню спою.  
Та песнь печали, как смех,  
Отзовётся в вашем сознаныи.

Раз печаль близка,  
Пусто всё в садочках сердечных,  
Вянет, как лист, вся радость,

Песнь молчит.

Мрачно в этой жизни,  
Ждёт нас смерть.  
Дома хозяйин,  
В подвалах есть довольно  
Златого вина.  
Вот эту лютию мне подай!  
Играть на лютие  
И касаться чаши, —  
Очень подходит  
Ведь одно к другому!

Если бокал вина  
Вовремя взят,  
Он стоит любого царства  
Во вселенной.

Мрачно в этой жизни,  
Ждёт нас смерть.

А небо — вечно сине, мать-земля же  
Крепка надолго и цвет даст весной.<sup>56</sup>

Таким образом, в последние годы жизни Кузмина его опыты со свободным стихом были еще более разнообразны, чем в начале пути. При этом он параллельно создает с его помощью целые стихотворения, включает фрагменты верлибра в свои полиметрические и гетероморфные композиции, использует широкий спектр переходных форм.

В целом же можно констатировать, что Кузмин внес несомненный вклад в становление и утверждение свободного стиха в русской литературе, оказавшись при этом не только автором самой большой группы стихотворений, написанных этим типом стиха в лирике Серебряного века, но и поэтом, продемонстрировавшим реальное многообразие русского верлибра в полном соответствии со множественностью его литературных и фольклорных источников.

В заключение хотелось бы поблагодарить коллег П. В. Дмитриева, Е. А. Осьминину, Л. Г. Панову, А. В. Шмидт за чрезвычайно полезные и конструктивные советы и рекомендации.

<sup>1</sup> См. напр.: *Жирмунский В.* Композиция свободных стихов // Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. С. 527–538; *Васюточкин Г.* Ритмика «Александрийских песен» // Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности. Вып. III. Л., 1976. С. 158–167.

<sup>2</sup> *Кузмин М.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 720.

<sup>3</sup> Духовные стихи: Хождение Богородицы по мукам; О старце и льве; О разбойнике; Пустыня; Страшный суд. Слова и музыка М. Кузмина. СПб.: Ю. Г. Циммерман, [1912].

<sup>4</sup> Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 3: Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862. С. 118–124.

<sup>5</sup> Как пишет Е. Агеева: «Михаил Кузмин <...> в к. XIX–нач. XX вв. пережил сложный период глубокого погружения в русскую традиционную культуру и старообрядчество» (*Агеева Е. А.* Старообрядческая «полоса» Михаила Кузмина: по дневникам писателя 1905–1907 годов // *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2014. V. 5/1. С. 181–188). А по свидетельству М. В. Рождественской: «В XVII–XVIII вв. памятник активно переписывался и переделялся в старообрядческой среде» (Апокрифы Древней Руси. СПб., 2002. С. 231)

<sup>6</sup> Здесь и далее в статье используются следующие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я — ямба, X — хорей, Дак — дактиль, Амф — амфибрахий, Ан — анапест, Дол — дольник, Так — тактовик, Акц — акцентный стих; цифра после названия метра обозначает размер: например, X4 — четырехстопный хорей (или в прозе — четыре стопы хорей подряд) и т. д. Тип клаузулы обозначается буквами «м» — мужская, «ж» — женская, «д» — дактилическая и «г» — гипердактилическая; соответственно, Я4ж — строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж — пятистопный ямба с чередованием мужских и женских окончаний.

<sup>7</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки. М., 2006. С. 13–14.

<sup>8</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 216–217.

<sup>9</sup> *Кузмин М.* Театр. В 4 т. В 2 кн. / Сост. А. Г. Тимофеев. Под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Berkly Slavic Specialties, [1994]. Т. 1. С. 45.

<sup>10</sup> *Богомолов Н.* «Любовь — всегдашняя моя вера» // *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 1996. С. 18.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Жирмунский В.* Указ. соч. С. 528–535.

<sup>13</sup> *Васюточкин Г.* Ритмика «Александрийских песен» М. А. Кузмина // Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности. Вып. 3. Л., 1976. С. 159.

<sup>14</sup> *Панова Л.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. М., 2006. Т. 1. С. 336.

<sup>15</sup> *Кузмин М.* Театр. Т. 4. С. 62–63.

<sup>16</sup> Там же. С. 72–73.

<sup>17</sup> *Кузмин М. А.* Собрание стихов = *Gesammelte Gedichte*; herausgegeben eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad und Vladimir Markov. München: Wilhelm Fink, 1977–1978. Vol. 3: Несобранное и неопубликованное. Приложения. Примечания. Статьи о Кузмине = *Verstreut erschienene sowie neu gedruckte Gedichte. Anhang, Kommentar, Artikel über Kuzmin*. 1977. S. 728.

<sup>18</sup> Там же. С. 514–515.

<sup>19</sup> Кузмин М. Театр. Т. 2. С. 216.

<sup>20</sup> Аналогичное явление в истории немецкой поэзии прекрасно описано М. Л. Гаспаровым: «Немецкий свободный стих сложился раньше других — во второй половине XVIII в.; его ближайшим образцом была античная поэзия. Здесь Клопшток с 1740-х годов успешно экспериментировал с силлабо-тоническими имитациями античных лирических строф — аллеевой, асклеиадовых и пр.; затем по их примеру он стал образовывать оригинальные строфы того же типа; а затем естественно явилась попытка воспроизвести таким же образом не только короткие эолийские строфы, но и пространные триады Пиндара. Сложнейший ритм Пиндара был в это время еще не изучен, стихи его ощущались как аметрический хаос, произвольно расчленяемый на строчки (ср. восприятие Хротсвитой стихов Теренция, § 28). Именно так, без метра и рифмы, стали его воспроизводить Клопшток и его подражатели — поэты “бури и натиска”, вплоть до молодого Гёте и Гельдерлина. Строчки их были средней длины, чаще короткие, чем длинные, обычно расчлененные синтаксически, и напоминали риторическую прозу, записанную с выделением интонационных колен (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003. С. 224).

<sup>21</sup> Кузмин М. А. С Волги. 1. Светелка: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914]; 2. Поясок: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914]; 3. Ночная молитва: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914]; 4. Перед Пасхой: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914]; 5. Гуси: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914]; 6. Сбор яблоч: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914]; 7. Воспоминание: Вок. цикл для голоса с фп. / Слова и муз. М. Кузмина. Пг. и др.: Ю. Циммерман, [1914].

<sup>22</sup> Кузмин М. Собрание стихов. Т. 3. С. 522–525.

<sup>23</sup> Там же. С. 731.

<sup>24</sup> Там же. С. 522–523.

<sup>25</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 254–255.

<sup>26</sup> Кузмин М. Театр. Т. 4. С. 214–254.

<sup>27</sup> Попов А. И. Русская литературная кантата. Караганда, 2002. С. 88. Автор книги справедливо называет Кузмина в числе поэтов Серебряного века, которые «Эпизодически обращались к этому жанру» (Там же. С. 99).

<sup>28</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 387.

<sup>29</sup> К сожалению, К. Харер, посвятивший этой кантате целую главу в своей монографии, ничего не пишет об особенностях ее стиха (Harer Klaus. Michail Kuzmin. Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München, 1993. S. 90–168).

<sup>30</sup> Кузмин М. Собрание стихов. Т. 3. С. 374.

<sup>31</sup> Плузьян В. «Мне с каждым утром противней зауценный, мертвый стих»: К некоторым особенностям тонического стиха М. Кузмина // The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany / Кузмин многогранный: Сборник статей и материалов. Bloomington, 2011. P. 49.

<sup>32</sup> Кузмин М. Собрание стихов. Т. 3. С. 369.

<sup>33</sup> Впервые оно было напечатано в сборнике «Михаил Кузмин и русская культура XX века» (Л., 1990. С. 172–173).

<sup>34</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 533–635.

<sup>35</sup> См.: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187–202.

<sup>36</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 386.

<sup>37</sup> Там же. С. 405–406.

<sup>38</sup> Там же. С. 406.

<sup>39</sup> Здесь и далее мы из соображений удобства восприятия принимаем публикаторские реконструкции спорных в текстологическом отношении фрагментов за окончательные.

<sup>40</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 637–641.

<sup>41</sup> Там же. С. 447.

<sup>42</sup> Там же. С. 465.

<sup>43</sup> Там же. С. 457–458.

<sup>44</sup> *Кузмин М.* Собрание стихов. Т. 3. С. 377.

<sup>45</sup> *Кузмин М.* Стихотворения. С. 470–471.

<sup>46</sup> Там же. С. 649–650.

<sup>47</sup> Там же. С. 651–652.

<sup>48</sup> Там же. С. 662–664.

<sup>49</sup> Там же. С. 561.

<sup>50</sup> *Bethge H.* Pfirsichblüten aus China. Berlin: E. Rowohlt, 1922.

<sup>51</sup> Как пишет известный исследователь творчества Г. Малера И. Барсова, «передав в немецком переводе общее настроение стихов китайских поэтов, Бетге европеизировал и переосмыслил многие важнейшие в системе поэтических символов китайской лирики образы. Но именно этот, пусть неточный, перевод и послужил композитору импульсом для творчества. Не классические китайские стихи эпохи Тан, но их поэтическая обработка на немецком языке Нового времени и в кругу новых идей стала для Малера поэтическим “оригиналом”, в который композитор в свою очередь вносил новые коррективы. Следовательно, можно говорить о трех версиях текста: о китайском подлиннике, неизвестном композитору, о немецком переводе Бетге и о сделанной Малером редакции немецкого текста» (*Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. СПб., 2012. С. 341). В другом месте она называет композитора учеником Гёте и приводит дописанные им к стихотворению Ван Вэя в переводе Бетге финальные строки (Там же. С. 344).

<sup>52</sup> См. об этом: *Осьминина Е.* Культура Китая в представлении русского футуризма (на примере антологии «Свирель Китая»)// Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2020. Вып. 6 (835). С. 234–244.

<sup>53</sup> *Егорьев В., Марков В.* Свирель Китая. СПб., 1914. С. XVI.

<sup>54</sup> *Гумилев Н.* Собр. соч. В 4 т. / Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Т. 2. Стихи 1916–1921 гг. и стихи разных лет. Вашингтон, 1964. С. 304.

<sup>55</sup> *Рубинс М.* «Великолепная цитата». Китайские стихи Гумилева и их французские источники // XX век и русская литература. М., 2002. С. 63–79; *Солнцева Е.* Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н. С. Гумилева // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2013. № 4. С. 72–79; *Осьминина Е. А.* Жюдит Готьё как культуртрегер (французские переложения китайских стихов в русской поэзии) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 11 (804). С. 295–304; *Коваленко А. Г., Пороль П. В.* Китайский текст в стихотворении Н. Гумилева // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 529–536 и др.

<sup>56</sup> Цит. по: *Дмитриев П.* «Академический» Кузмин // Russian Studies. Ежеквартальный журнал русской филологии и культуры. 1995. Vol. I. № 3. С. 204.



*А. Гик*

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН (Москва)*

## **Ассоциации по смежности в творчестве М. Кузмина**

Анализ творчества автора с опорой на описание особенностей его поэтики позволяет дать объективное представление развития творческого метода. Тропеическое строение текста может охарактеризовать специфику восприятия и интерпретации окружающего и представить способы формирования поэтической картины мира. Традиционно метафору и метонимию относят к такому художественно-изобразительному средству, в результате которого происходит перенос наименования с одного предмета на другой на основе сходства или смежности. Ассоциацию по сходству чаще находят в поэзии, а по смежности — в прозе, так как в метафоре превалирует образная составляющая, а в метонимии — соположенные объекты, предметы, признаки, связанные с реальным положением дел в мире. Но не все так однозначно.

Как пишет Н. Д. Арутюнова под метонимией (от греч. μετανομία — переименование) понимается «троп или механизм речи, состоящий в регулярном или окказиональном переносе имени с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, вовлечённости в одну ситуацию. Основой метонимии могут служить пространственные, событийные, понятийные, синтагматические и логические отношения между различными категориями, принадлежащими действительности и её отражению в человеческом сознании, закреплённым значениями слов, — между предметами,

лицами, действиями, процессами, явлениями, социальными институтами и событиями, местом, временем и т. п.<sup>1</sup>

Различные авторские стратегии опираются на различные образные средства. Преобладание того или иного способа переноса наименования может квалифицировать и разные периоды творчества автора, и разных авторов, превалировать в прозе или поэзии.

Поэтический язык в отличие от практического характеризуется особенной «художественной телеологией»,<sup>2</sup> поэтому использование разнообразных тропических средств в том числе формирует особый авторский стиль. Приверженность тому или иному тропу рассматривалась как мировоззренческие и структурно-тематические нюансы произведения.

В. М. Жирмунский писал, что существуют поэты, придерживающиеся определенных тропических средств. Например, «Блок — поэт метафоры. Метафорическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преобразование мира с помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни».<sup>3</sup> А у Пушкина исследователь выделяет следующие преобладающие тропы: «В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля, как мы видели уже раньше на примере “Брожу ли я вдоль улиц шумных...”». В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII в. Сюда относятся прежде всего простые примеры метонимического расширения значения слова по типу “берег” вместо “море”: “Иди же к невским берегам, новорожденное творенье...”, “Адриатические волны”, “И по балтийским волнам...” (вместо “море”). Или еще: “Все флаги в гости будут к нам...” (вместо “корабли”), “...обув железом острым ноги...” (вместо “коньки” — сужение значения) <...> и т. д. Такое словоупотребление представляет традиционное наследие русской лирики XVIII века, до некоторой степени — и прозаического книжного языка».<sup>4</sup>

Кузмин перенимает принципы поэзии XVIII века от Пушкина, ср.: «его <Кузмина. — А. Г.> поэзия светла, проста, легка и в этом смысле лучше всего в XX веке продолжает пушкинскую линию».<sup>5</sup>

Приведем еще некоторые важные с нашей точки зрения замечания В. М. Жирмунского, касающиеся стилеобразующих свойств метонимии. Он выделяет стиль метонимический и называет его ос-

новные признаки: «Этому соответствует словесный стиль — обобщающий, типизующий, метонимический. <...> Метонимический стиль, в частности метонимическая перифраза, является характерным стилистическим признаком поэзии французского классицизма. <...> В такой поэзии вещественный, логический смысл слова играет решающую роль. Искусство поэта проявляется в выборе и соединении слов, индивидуальном, неповторимом, синтетическом, где каждое следующее слово прибавляет нечто новое к сказанному прежде, увеличивает смысловую насыщенность речи. <...> Только теория поэзии может указать нам основные особенности метонимического стиля и внутреннюю связь между отдельными приемами этого стиля».<sup>6</sup>

Метонимия отдает «холодком абстракции»: «художественное развертывание темы происходит также по принципу метонимии (или синекдохи) — замена рода его видом или разновидностью. При этом метонимическое развертывание основной темы придает каждой отдельной теме значение примера для более общего положения, расширяет смысл этих отдельных положений, окружает их как бы «холодком абстракции».<sup>7</sup> Стилевой «доминантой» для Брюсова и символистов является эмоциональное и напевное действие стиха, для Пушкина, Ахматовой, Кузмина — смысловая, вещественно-логическая стихия речи.<sup>8</sup>

Идею разделения способа восприятия и интерпретации мира и использования тропов активно начинает развивать Р. О. Jakobson в серии статей, касающихся проблем афазии, творческих путей Маяковского и Пастернака. В них он выделяет универсальные законы памяти, основанные на метафоре и метонимии. Так, Jakobson писал: «Существуют стихи метонимической текстуры и прозаические повествования, пересыпанные метафорами (яркий образец — проза Белого), но, несомненно, самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией. <...> Ассоциации по смежности тем более автономны, чем беднее проза непосредственным содержанием. Для метафоры линию наименьшего сопротивления представляет поэзия, для метонимии — такая проза, сюжет которой или ослаблен, или целиком отсутствует (первый случай мы найдем в новеллах Пастернака, второй — в “Охранной грамоте”)».<sup>9</sup>

Интересно, что Jakobson попытался наметить поэтологическую природу передачи сна: «Конкуренция между двумя механизмами

поведения — метафорическим и метонимическим — проявляется в любом символическом процессе, как внутриличностном, так и социальном. Так, в исследовании структуры снов решающий вопрос сводится к тому, на чем основаны символы сна и его временные последовательности — на смежности (фрейдовское метонимическое “замещение” и синекдохическое “сжатие”) или на сходстве (фрейдовские “тождество и символизм”). Принципы, лежащие в основе магических обрядов, были сведены Фрэзером к двум основным типам: заговоры, основанные на законе подобия (сходства), и заговоры, основанные на ассоциации смежности. <...> Поскольку каждое из обсуждаемых отношений (сходство и смежность) может проявляться на любом языковом уровне — морфемном, лексическом, синтаксическом и фразеологическом — и в любом из двух аспектов, тем самым создается впечатляющий диапазон разнообразных конфигураций. При этом может доминировать любой из двух гравитационных полюсов. В русской народной лирической песне, например, преобладают метафорические конструкции, а для героического эпоса более характерна линия метонимии.<sup>10</sup> Исследователь один из первых заметил, что образы сна могут быть интерпретированы на разных основаниях. Нам показалось, что именно такой подход поможет раскрыть секреты произведений Кузмина, образная система которых не прозрачна, а построена на метонимических ассоциациях особого рода. О способе объяснения сновидческих текстов писал Н. И. Толстой: «Часть толкований снов основывается на метонимии — пространственно-временной или иной, например: песок или глина снятся — к смерти, к похоронам, т. е. к вырытой могиле <...> Рушник, полотно — к дороге, а часть на метафоре».<sup>11</sup> Какой способ кодирования снов характерен для Кузмина пока не ясно. Интересно, что в статье, посвященной образу сна у Блока, творчество Кузмина не рассматривается.<sup>12</sup>

Теоретические рассуждения Jakobsona могут служить лишь общей картиной развития тропов в художественном тексте. М. Л. Гаспаров провел тотальную проверку гипотезы Jakobsona, и результаты оказались впечатляющими (ср. анализ двух теорий<sup>13</sup>).

М. Л. Гаспаров сравнивает метафору и метонимию с субъективным и объективным способом описания мира, анализируя поэтический язык Маяковского: «Метафоры от “Облака” к “Ленину” убывают, метонимии — нарастают. Может быть, можно сказать:

это — та же разница между художественным миром субъективным, творимым, структурно организуемым по сквозному принципу внутреннего сходства, и художественным миром объективным, устоявшимся, с закрепившимися приметам внешней смежности». <sup>14</sup> Гаспаров уточняет выводы Якобсона, который приписывал Пастернаку метонимическую специфику, а Маяковскому — метафорическую.

Нас заинтересовал способ организации поэтического текста Кузмина с точки зрения использования метонимического переноса в разных видах стихов и в разные периоды творчества. Кузмин периода «Сетей» активно использует языковую метонимию, начиная с первого стихотворения — «Мои предки».

Метонимия создает связность на текстовом и метатекстовом уровне. Эта функция позволяет писателю именовать различные явления, предметы или персонажей не напрямую, а используя метонимический перенос, чтобы избежать тавтологии. Информативная функция разбираемого семантического приема, заключается в использовании метонимии для достижения меткости и лаконичности высказывания. К примеру, чтобы не давать полное описание конкретным действиям или явлениям, о которых автор пишет в тексте, он может сделать сокращенное обобщение этих действий или явлений. Для придания тексту наибольшей образности, наглядности, яркости существует изобразительная функция метонимии. Варьирования в обозначениях может придать тексту экспрессивность. Метонимия также может выполнять прагматическую функцию, если она вызывает у читателя определенные негативные или позитивные эмоции по отношению к какому-либо предмету или явлению.

Кузмин активно использует языковую метонимию. <sup>15</sup> Одна из самых распространенных форм метонимии — это обозначение целого по части в сфере соматических наименований.

Языковая метонимия представлена синекдохой, в которой тело человека репрезентирует самого человека (часть/орган тела — человек): «Где же руки, где же плечи...» (1906); «Увидишь — мы дети Божьи / У теплых родных колен...» (1915); «Я чувствую: четыре / Ноги, и все идут...» (7 ноября 1924).

Наименования парных органов метонимически заменяют словоформы в единственном числе. Например, словоформа глаз в единственном числе может представлять человека как носителя

какой-либо функции, в данном случае — видеть и знать (часть/орган тела — функция органа, способность человека): «Розы любви расцветающие видит глаз...» (1908); «И бесслезен стал мой зрящий глаз...» (1908); «...не заблистает глаз...» (1908–1909); «Карий глаз и персик щек, светлый локон...» (1908); «...смотря на глаз лукавый. Карий твой глаз...» (1908); «Что калека. Я на солнце правлю глаз...» (1908); «Будь верен, глаз мой. Не смотри!» (1908–1910); «Но так пленителен твой глаз зеленоватый...» (1911); «Как матадоры красным глаз щекочут...» (1916); «Стекло блестит, сверкает глаз...» (1924).

Похожий механизм работает и с существительным «рука»: «...ослабели ли наши руки» (1922) (о способности работать). Но вот следующий контекст: «Я рукой колени слышу...» (1911) — расширяет функции руки — работать, трогать до слышать, здесь, скорее всего — в значении «чувствовать».

Метонимия как семантический прием выполняет функцию языковой экономии. Так использование различных онимов (антропонимов, топонимов и др.) автоматически сокращает текст, в котором надо было бы подробно объяснять, например, из какого произведения и какого автора героиня с именем Лукреция или Дон Жуан: «Ищу тебя, моя жар-птица. / Как некий новый Дон Жуан <...> Вид добродетельных Лукреций...» (1913). В использовании этого приема есть и элемент загадки и создания второго и третьего — многомерного — значения и интерпретации произведения. Создание глубины текста — одна из важных сторон введения в произведения имен собственных в том числе и в переносных метонимических значениях.

Некоторые книги Кузмина становятся текстами «для своих», так как читатель должен иметь один горизонт понимания с автором, чтобы представить и использовать знания метонимических сдвигов. В стихотворении, озаглавленном «Балет (картина С. Судейкина)», мы находим отсылку к французскому живописцу XVIII века Антуану Ватто: «О царство милое балета, / Тебя любил старик Ватто!» (1912). Таким образом Кузмин метонимически (по тематическому сходству) соотносит творчество современника Судейкина с работами французского классика.

Поэтический словник Кузмина перенасыщен именами собственными. В тексте и в заглавиях, а также подзаголовках стихотворений встречаются имена писателей: Данте Алигьери, Андерсен, Апулей,

Ауслендер, Верлен, Вергилий, Вольтер, Гейне, Гете, Гомер, Гольдони, Гонкур, Гофман, Гоцци, Зноско-Боровский, Казотт, Крылов, Лермонтов, Манн, Рэнбо, Пушкин, Тассо, Шекспир; живописцев: Бердсли, Брюллов, Ватто, Гоген, Сапунов, Судейкин, Ходовецкий; композиторов: Берлиоз, Вебер, Дебюсси, Лекок, Маркалю, Моцарт, Россини, Чимароза.

Культурологический потенциал онимов вмещает в себя и историю создания произведений, и сюжеты, и героев, и интерпретации текстов и музыкальных произведений. Основная метонимическая формула имен собственных — «автор — произведение/произведения автора»; «автор — место работы/жизни»; «автор — герои произведений автора» как раз и служат свертыванию, минимизации языковых затрат, но расширяют поле читательского восприятия: «От северных безумств на родину Гольдони...» (1907); «Когда призыв я слышу нежный / То Моцарта, то Дебюсси... (1916); «Ведь это из Гейне что-то / А Гейне я не люблю...» (1916); «Я знаю, что был Гомер...» (1917); «Тараторит Чимароза...» (1920); «Он — Пушкин, и бессмертен он!» (1921); «...где были Гофман, Моцарт и Ходовецкий» (1922).

Иногда Кузмин избегает метонимической компрессии, указывая не только автора произведения, но и жанр, в котором автор работал: «...и, прочитав рассказ Апулея...» (1905–1908), «...прочеть Жюль Верна том-другой...» (1914); или содержит намек на профессию носителя имени: «Красавица, как полотно Брюллова...» (1927); или характерный образ: «...(еще Верлен сравнивал душу с пейзажем)...» (1913). А иногда фамилия художника никак не подкрепляется контекстом: «Приходите завтра, приходите с Сапуновым...» (1906–1907). Читателю текста может ничего не говорить фамилия «Сапунов», но знаток серебряного века поймет, что речь идет о Н. Н. Сапунове (1880–1912) русском живописце и театральном художнике, трагически погибшем в 1912 году.

Особенно перенасыщена онимами литературно-музыкальная сюита Кузмина «Лесок» (1922). Поэтика литературно-музыкальной сюиты Кузмина «Лесок» лежит на пересечении как минимум четырех культурных кодов: поэтического (так как часть текста написана стихом), прозаического (так как стихи чередуются с объяснительной прозой), музыкального (так как произведение имеет музыкальное со-

провожение как инструментальное, так и вокальное), пантомимного (так как текст включает в себя описание коротких представлений). Художественно-культурное пространство литературно-музыкальной сюиты Кузмина захватывает эпохи от Апулея до Шекспира, от Канта, Гофмана до Шоберга. Она имеет три части, которые так и называются: Шекспировский лесок, Гофмановский лесок, Апулеевский лесок. Кузмин описывает сюжетные линии произведений этих авторов. Он выбирает тексты, описывающие любовные истории, которые заканчиваются трагедией: Ромео и Джульетта; Гретхен и Фауст; Венера и Адонис. То есть выстраивает метонимические связи произведений, исходя из близости сюжета. Мы считаем, что метонимия становится в данном произведении главным текстообразующим фактором.

По законам своей капризной памяти Кузмин использовал в одном семиотическом пространстве разные виды имен собственных: это антропонимы (личные имена людей), топонимы (географические названия), этнонимы (названия народов), зоонимы (клички животных), космонимы (названия вземных объектов), теонимы (названия мифических существ, божеств) и др.

За каждым именем собственным стоит своя культурная история. Имена писателей: Шекспир, Апулей, Гофман, Жорж Санд; композиторы: Шуман, Бах, Моцарт; музыканты: Крейслер; военные и государственные деятели: Наполеон; мифологические персонажи: Лаокоон (Λαοκόων), Прометей (Προμηθεύς); герои музыкальных и художественных произведений: осел Луций; актеры: Вилли Хьюз, Чарли Чаплин.

Кузмин использует имена героев известных произведений, но выстраивает свой сюжет: «Венера сдерживает Адониса. Она — не Венера Ботичелли, не Вилли, а рыжая женщина с молочным телом, розы ее лиловаты, шея — мягка, и ноги, не привыкшие, не как у Дианы, ходить по земле. Даже в лесу лежит она на низком диване, разбросав простыни и пуховые подушки, и полными, без мускулов, руками обнимает Адониса, путаясь ногами в сиреневом покрывале неловко и жалко.

— Поздно! Взошла звезда, моя звезда! Ляг, мальчик, ляг мне на груди, которые слаще малины.

— Рог трубит, фокс-терьеры лают, запахло землей и мохом. Мне тут жарко и тесно в постели. Прощай, я вернусь!».<sup>16</sup>



Для описания охоты Адониса Кузмин совмещает похожие события, происходящие в разные эпохи. Это антиисторическое изложение имеет метонимическую подоплеку, так как в сознании автора является ассоциацией по смежности. Прошлое сравнивается с настоящим, создается параллельная история: «Рожки хриплы, но веселы. Собаки рыщут. Охотничья песенка скоро будет похожа на “Типперери”. Лицо у Адониса вроде лорда Пэмброка или молодого Дугласа, может быть, простого браконьера на земле этих лордов. Оно будет сниться Бердсли. Он откидывает волосы и резв, как школьник, вырвавшийся из школы. Кабан ничего не понимает ни в любви, ни в искусстве, ни в красоте. А, может быть, его привлекает изогнутое, круглое бедро молодого человека. Как раз в это место направлен удар его клыков. Может быть, он кое-что понимает».<sup>17</sup>

Место действия Гофмановского леска — садик в Кенигсберге. В этой части Кузмин использует локусы и имена героев Гофмана, Гете и других немецких деятелей культуры и искусства. Роман Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра» вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листках (1819–1821), Кузмин знал с гимназической скамьи.

Апулеевский лесок, мотивы которого восходят к роману Апулея «Метаморфозы», также имеет «кубистическую природу».

В Гофмановский лесок внедряется ироническое и антиутопическое описание современной политической обстановки: «Вот и рай! Три таблицы: обязанности, потребности и понятия. Всё ясно, как расписание поездов. Весь земной шар — интернат или исправительное заведение. Все одного возраста и пола. Красок — нет, звуков, света — тоже. Питаются пилюлями. Депутации к Фаусту. Вдруг рёв паровозных сирен. Ослепительный свет! Страшный суд. Все закрывают глаза, но никуда не проваливаются.

То же расписание поездов, тот же интернат. Вы уже в аду, дети мои! Если бы лица могли что-нибудь выражать, они выразили бы такую муку, перед которой муки Лаокоона и Прометея — детские игрушки».<sup>18</sup>

Каждая из частей произведения содержит описание или упоминание произведения изобразительного искусства. Так что к изобразительному ряду Божерянова присоединяются тексты известных

картин разных времен и народов. Шекспировский лесок: картина «Рождение Венеры» (ок. 1483–1484) Сандро Боттичелли; графика английского художника Бердсли (Бердслей) Обри; Даниэль Ходовецкий — польский и немецкий художник-график (ср. стихотворение Кузмина «Ходовецкий», 1916). Гофмановский лесок: Константин Сомов — живописец, член «Мира искусства»; близкий друг Кузмина; Мисс — псевдоним художницы-графика А. В. Ремизовой. Апулеевский лесок: Беноццо Гоццоли — итальянский живописец (фреска «Шествие волхвов» (1459).

Отличие метонимии от сравнения заключается в том, что она убирает все сопутствующие признаки и выделяет основной. Ю. М. Лотман определяет акт метонимии как «выделение существенно-специфического и элиминирование несущественного».<sup>19</sup>

Именно так — для выделения существенного — Кузмин использует в своем творчестве метонимию. Как мы уже сказали, высоким метонимическим потенциалом обладают имена собственные. В одном тексте могут использоваться онимы, принадлежащие к разным классам, но всякий раз они будут требовать от читателя выстраивать метонимические ассоциации.

Читаю ли я «Блор и Баншефлор»,  
Брожу ль за Дантом по ступням ада,  
Иль Монтеверди, смелых душ отрада,  
Меня пленяет, как нездешний хор.

Плетет ли свой причудливый узор  
Любви и подвигов Шехерзада,....

Эроса торс, подростки Боттичелли  
Иль красота мелькнувшего лица...<sup>20</sup>  
(1904–1905)

Смотрелся в серые очи,  
Что милее мне были  
Таис, Клеопатр и Антиноев?...<sup>21</sup>  
(Из «Александрийских песен», 1904–1905)

Исследователи узуса говорят о том, что метонимия может соотноситься только с миром вещей и объектов. «Интерес к метонимии, — пишет Е. В. Падучева, — это следствие обращения лингвистов к связям между высказыванием говорящего и (воспринимаемой и

осознаваемой им) действительности: связи по смежности существуют не между смыслами, а в действительности». <sup>22</sup> Кузмин выстраивает метонимические связи и между смыслами, которые формируются в сознании человека. Для интерпретации таких текстов важен общий горизонт понимания читателя и автора. Имена собственные становятся таким паролем.

Метонимическими ассоциациями можно подкрепить и наличие у поэтики Кузмина тенденции к разговорности и прозаизации.

Мир, описываемый поэтом, разворачивается перед глазами читателя без опоры на реалии времени написания. Интимный и задушевный стиль Кузмина располагает к себе читателя, но требует дополнительной работы по доставанию смысла, именно не достраивания, а извлечения. Так в стихотворении «Каждый вечер я смотрю с обрывов ...» определения пароходов: «Каменский, Волжский или Любимов» оказались наименованиями компаний, которым принадлежат суда: Любимова, братьев Каменских и «По Волге» 1843 года. <sup>23</sup> Соответственно имена собственные метонимически представляли пароходные компании:

Каждый вечер я смотрю с обрывов  
 На блестящую вдали поверхность вод;  
 Замечаю, какой бежит пароход:  
 Солнце стало совсем уж низко.  
 И пристально смотрю я всегда,  
 Есть ли над колесом звезда,  
 Когда пароход проходит близко.  
 Если нет звезды — значит, почтовый,  
 Может письма мне привезти. <sup>24</sup>

Исследователи выделяют различные типы метонимии. На одном полюсе деления: регулярные метонимические схемы (например, дерево — плод этого дерева), на другом — окказиональные/дискурсивные/живые/событийные). Так Горбаневский замечает: «К событийной метонимии отнесем вторичные значения топонимов, названия различных артефактов. История государств, отдельных городов, артефактов порождает событийную метонимию, обязательно связанную со временем, факультативно — с топосом. Событий вне времени не бывает. Событийную метонимию широко использовали Блок, Есенин, Багрицкий». <sup>25</sup>

Мы считаем, что в художественном тексте могут использоваться различные способы развития значения слов, в том числе встречаются примеры и регулярных метонимических переносов (отраженных в толковых словарях русского языка), и окказиональных. Последние примеры метонимии мы называем текстовыми. Они появляются в индивидуальном стиле автора, переходят из одного произведения в другое, создают сеть объективных для данного автора метонимических связей явлений внешнего мира и внутренней жизни. В частности, такой подход позволяет объяснить многие темные стихи Кузмина, которые требуют специального «реального» комментария. В принципе, можно читать стихи и без комментариев, они без этого не становятся хуже. А смысл стиха разворачивается последовательно, как захват объектов, попадающих в поле зрения и поле воображения автора.

У Кузмина текстовая метонимия может быть связана логической цепочкой: «...и редкие огни неспящих окн» (1906). Если в окне горит огонь, значит в комнате люди не спят, состояние человека переносится на окно, которое становится индексальным знаком: «И руку жмут бездушными руками...» (1906–1907). Бездушные руки — это такие руки, которые принадлежат бездушным людям. Синекдоха: часть — целое (часть/орган тела — человек). Признак человека переносится на орган — руки.

К регулярным метонимическим переносам относятся многие примеры из книги «Сети».

Первое стихотворение цикла «Любовь этого лета» — «Где слог найду, чтоб описать прогулку...» содержит несколько примеров переноса. «Слог», «перо» — эти слова метонимически представляют манеру письма. В Толковом словаре под редакцией Ушакова выделяются два значения этих слов: «Слог 1. Звук или сочетание звуков в слове <...> 2. Стиль, манера писать или говорить <...>»;<sup>26</sup> «Перо 1. Роговое наковое образование у птиц <...> 5. перен. <...> Та или иная писательская манера <...>».<sup>27</sup> В первой строфе находим пример метонимического переноса по модели: материал — стиль: Где слог, чтоб описать прогулку — «Стиль, манера писать или говорить, излагать свои мысли», инструмент — письмо: Иль Мариво капризное перо — «Та или иная писательская манера»: ср. «Ломает чернь неблагодарна / Поэта славное перо...» (1913). Перо — материал для письма — результат письма — творчество.

Во второй строфе стихотворения используется соматическая синекдоха: часть — целое. Взор, нос и губы создают портрет любимого человека. Как оказывается, друзья Кузмина однозначно соотносили это метонимическое описание с П. К. Масловым: «...он <Маслов> такой же, как и прежде. И нос Пьеро, и лукавые глаза, и сочный рот — все на месте» (письмо В. Ф. Нувеля).<sup>28</sup>

Именно так автор дает описание своих возлюбленных и дальше: «Где же руки, где же плечи, / Где ж прерывистые речи / И любимые уста?...» (1906); «Успокойся, друг мой, скоро / ты увидишь нежность взора, / Отдохнешь от скучных мук / В сладких ласках прежних рук...» (1906).

В цикле «Мудрая встреча» в стихотворении «О, плакальщики дней минувших...» появляется текстовая метонимия: «Искатели сокровищ потонувших, — / Вы ждете трепетно трубы?» (1907). Здесь лексема труба указывает на текст Библии, где описываются события при воскрешении мертвых.

В цикле «Пальцы дней» из книги «Форель разбивает лед» также используется текстовая метонимия. Перечисляются атрибуты еврейской культуры (щука, чеснок): «О, елка, о, ребята. / О, щука, о, чеснок» (1925).

Отличным примером текстовой метонимии становятся стихотворения из цикла «Прерванная повесть», книга «Сети»: «Счастливым день», «Мечты о Москве», «Утешение». В этих произведениях автор выделяет особенный атрибут любимого человека — «голландская шапка». Именно она замещает потерянного друга: «Я жалкой радостью себя утешу, / Купив такую ж шапку, как у Вас; / Ее на вешалку, вздохнув, повешу / И вспоминать Вас буду каждый раз». Шапка для лирического героя стихов становится фетишем. Такой наивный способ остаться с любимым человеком как нельзя лучше комментирует «детскость» и открытость чувств, характерных для самого Кузмина.

Некоторые тексты Кузмина разрабатывают поэтику метонимии от начала до конца. Так, стихотворение «Мои предки» почти полностью построена на ассоциациях по смежности:

и вот вы кричите сотнями голосов,  
погибшие, но живые,  
во мне: последнем, бедном,  
но имеющем язык за вас,

и каждая *капля крови*  
близка вам,  
слышит вас,  
любит вас<sup>29</sup>

<курсив мой. — А. Г.>

Метонимии: *иметь язык за вас* («язык» здесь метонимически обозначает: «Способность говорить, выражать словесно свои мысли, речь»). Капля крови — метонимия: «единокровное родство».

Синекдоха также встречается в текстах достаточно часто. При чем человека может представлять не только орган / часть тела, но и часть одежды. Здесь — золотой узор твоих сандалий:

Если б я был твоим рабом последним,  
сидел бы я в подземельи  
и видел бы раз в год или два года  
*золотой узор твоих сандалий,*  
когда ты случайно мимо темниц проходишь,  
и стал бы  
счастливей всех живущих в Египте.<sup>30</sup>

<курсив мой. — А. Г.>

Метонимические ассоциации могут выполнять функцию загадки. Первые буквы слов становятся заменителями самих слов.

Одна блестит желанная награда:  
Чтоб *А* и *Б* задумались на миг,  
Не о строках моих, простых и бедных,  
Где я неловко ставлю робкий стих  
В ряды метафор суетных и бледных,  
Не о любви, что светит через них.  
А чтоб не говорить, что мы лукавим,  
Меж *А* и *Б* *мы* *букву Д* поставим.<sup>31</sup>

<курсив мой. — А. Г.>

Встречаются языковые метонимические переносы по типу: музыкальный инструмент — звуки инструмента:

Слушать флейты и бубны  
И смотреть на яркие звезды...<sup>32</sup>  
(Из «Александрийских песен», 1904–1905)

И повести о золотом осле,  
столь дорогой мне,  
смеху Вафилла кудрявого.  
Смердиса пенью,  
лирам и флейтам  
внимаю я равнодушно...<sup>33</sup>  
(Из «Александрийских песен», 1904–1905)

Музыкальный термин H-dur — название тональности — характер музыки: мажорная тональность «си мажор» («Смотр», февраль 1925).

Пока идут... О, катер Мурр,  
Johannisberger Kabinett!  
Лак пролит на скользящий свет, —  
И желтым хлынул с лип H-dur.<sup>34</sup>

И текстовая метонимия:

По шахте катится, крутясь, граната.  
Курган Малахов, взрывы и восторг.<sup>35</sup>  
(Октябрь 1924)

— Курган Малахов — метонимия Крымской войны. Тип метонимии: Место — событие.

В свою очередь становится метонимией и метафорой в стихотворении географическое наименование — Сибирь.

О чем кричат и знают петухи  
Из курной тьмы?  
Что знаменуют темные стихи,  
Что знаем мы?  
За горизонтом двинулась заря,  
Душа слепая ждет поводыря.  
Медиумически синей, Сибирь!  
Утробный звон...  
Спалили небо перец и инбирь,  
Белесый сон...  
Морозное питье, мой капитан!  
Невнятный дар устам судьбою дан.  
На сердце положи, закрой глаза.  
Баю, баю!  
И радужно расправит стрекоза

Любовь мою.  
Не ломкий лед, а звонкое вино  
Летучим пало золотом на дно.  
(Декабрь 1924)<sup>36</sup>

Имена собственные — географические наименования:

Прспите, лучше, Молли, до полудня.  
Быть может, вам приснится берег Темзы  
И хмелем увитой родимый дом...  
(«Переселенцы», апрель 1926)<sup>37</sup>

Прямая дорога в Удельную,  
Если правду заговорю.  
(«Золотая Елена по лестнице...», ноябрь 1926)<sup>38</sup>

Удельная — название психиатрической клиники.

«После упразднения Удельного училища часть его бывшей территории отошла под полотно сооружавшейся Финляндской железной дороги, юго-западный участок бывшего Удельного училища отводился Царскосельскому скаковому обществу под ипподром, на остальной части территории Удельное ведомство устроило ухоженный парк, получивший название Удельного.

Сами здания училища были отданы под Временную загородную больницу, а через 15 лет в них обосновалась городская больница Св. Пантелеймона для хронических душевнобольных. Севернее больницы в 1870 г. по изволению наследника цесаревича Александра Александровича (будущего Александра III) началось строительство Дома призрения душевнобольных, названного в его честь. Ныне все эти постройки находятся на территории психиатрической больницы им. И. И. Скворцова-Степанова».<sup>39</sup>

Богатая смысловая структура имен собственных, их эмоциональная и культурная значимость формируются за счет их коннотативных признаков. Актуализация коннотативных признаков имен собственных приводит к семантической деривации имен собственных и их использованию как средства вторичной номинации.

Ты слышишь ветер? Солнце и февраль!  
Зеленый рай, Тристанов Irish boy!  
Крестильным звоном задрожал хрусталь...  
Ленивых тополей теперь не жаль:  
Взвился пузатый парус над тобой.<sup>40</sup>



В стихотворении «Сны» (1920) Кузмин использует текстовые метонимии, которые требуют объяснения.

— Спишь ли? — Сплю; а ты? — Молчи!  
— Что там видно с каланчи?  
— *Византийская парча*  
*Ниспадает со плеча.*  
— Слышишь? — *Сквозь густую лень*  
*Звонко белый ржет олень.*  
И зелена, и вольна,  
*Мнет волокна льна волна!*  
— Видишь? — *Вижу: вымпела*  
*Нам мадонна привела.*  
Корабли, корабли  
Из далекой из земли!  
*На высокое крыльцо*  
*Покажи свое лицо.*  
Чтоб сподобиться венца,  
Удостоиться конца,  
Золотое брось кольцо.<sup>41</sup>  
<курсив мой. — А. Г.>

Стихотворение построено на причудливом соединении образов, которые опираются на реальные объекты итальянского города.

Каланча — Кампанила собора Святого Марка — отдельно стоящая колокольная башня (кампанила) высотой 98,6 метров при соборе Святого Марка в Венеции.

Сквозь густую лень  
Звонко белый ржет олень.<sup>42</sup>

Великомученик Евстафий считается покровителем охотников. По легенде он решил стать христианином во время охоты, когда увидел, что на рогах преследуемого им оленя появился образ Христа.

*Византийская парча*: в Византии, как и в других средневековых культурах, одежда служила средством обозначения положения носителя в социальной иерархии. Соответственно схема метонимии: одежда — носитель одежды.

Необычно по организации тропов стихотворение «По черной радуге мушиного крыла...» (1921). В нем звук становится метонимической заменой тактильного ощущения воды.

По черной радуге мушиного крыла  
Бессмертье щедрое душа моя открыла.  
Напрасно кружится немолчная пчела, —  
От праздничных молитв меня не отучила.

*Медлительно плыву от плавней влажных снов.*  
Родные пастбища впервые вижу снова,  
И прежний ветерок пленителен и нов.  
Сквозь сумрачный узор сине яснит основа.

В слезах расплавился злаченный небосклон,  
Выздоровления не вычерпано лоно.  
Средь небывалых рощ сияет Геликон  
И нежной розой зорь аврорится икона!<sup>43</sup>  
<курсив мой. — А. Г.>

Первая строфа содержит образ мушиного крыла. Как будто под микроскопом. Первая паронимическая пара: *черная радуга* вырастает в целый ряд паронимов. Звук становится ведущим. Радуга не бывает черной, это противоречит реальному миру, но воображаемому миру и душе лирического героя соответствует.

Муха — насекомое с крыльями, которое тоже может стать символом души, как во второй строке возникающий образ *пчелы*. «В орфическом учении пчёлы были воплощением души»<sup>44</sup>. Пчелы и их мед становятся атрибутами поэтического творчества<sup>45</sup>.

Весь стих построен на сопоставлении и противопоставлении дрожащего звука *p* и сонорного тоже звонкого *л*: первая строфа: 9:5; вторая строфа 5:5; третья строфа: 8:8. Это не просто конфликт мягкого и твердого, это намечающийся конфликт души и тела.

Поэтический текст выстраивается по двум осям: вертикальной и горизонтальной. Горизонтальные связи слов построены у поэта по принципу сцепления звуков. Звукобуквенные связи оказываются важнее, чем семантические.

Подобрать ключ к стиху помогает вертикальный контекст — рифмы парные: *крыла — открыла — пчела — отучила*.

А также внутренние глубокие межстрочные звуковые повторы: *мушиного — душа; немолчная — молитв*.

Во второй строфе рифмы перекрестные: *снов — снова — нов — основа*. Глубокие повторы внутрискрочные: *медлительно плыву от*

*плавней влажных снов* — строка как будто пропитана влажными звуками.

Медленные движения в воде. Читатель будто ощущает сопротивление водного пространства. Лексема сон поддерживает повторяемость ощущений и одновременно их новизну:  *снова — основа — нов*.

Формально последний случай подходит под определение паронимической аттракции, а первая строка носит смешанный характер. Синтагматические связи строятся не только на синтаксисе, но и на взаимодействии звуков.

Третья строфа подхватывает водную тему второй, но переносит читателя в небесное пространство: «В *слезах* расправился *злаченный небосклон*...».

Глубокие звуковые повторы внутри строки связывают корни: слез-, злач-, склон-.

Небо объединяет идею творчества — гора Геликон (гора муз).

Звуковая магия сближает лексически несвязанные слова: *лоно выздоровления*.

Последняя строка строфы также является сплетением звуков и даже включает *палиндромические* сочетания: *розой — зорь*.

Аврориться — неологизм, созданные на базе имени собственного.

Так, окказиональный глагол «*аврориться*» концентрирует высокое воодушевление, упоенность и восторженность. Аврора — богиня утренней зари, образ, метонимически синонимичный состоянию души лирического героя, находящегося в состоянии соприкосновения с вечным и бессмертным, переживающего «выздоровление» души, открытой откровению. Эта потенциальная метафора «утра новой жизни» заключена в окказиональное новообразование, которое, в свою очередь, помещено в сильную позицию текста, *выражая смысловую доминанту* всего стихотворения.

В подтексте всего стихотворения находится мифологема творчества, которая может быть прочитана только в конце стиха. Ключевое слово — Геликон.

Согласно греческой мифологии, на горе Геликон находились священные для муз родники. По легенде, источник возник от удара копыта Пегаса по камню. Также на Геликоне находится родник, в который смотрелся Нарцисс. Геликон был обителью муз.

Итак, данное стихотворение цикла является поэтическим комментарием к греческому мифу, связывающему гору, воду, музыку, творчество и сон. Очищающая сила которого созвучна в прямом и переносном смысле катарсису — выздоровлению.

Таким образом, нам кажется важным отметить метонимическую поэтику Кузмина, которая опирается не только на языковые общепринятые модели переноса наименования на основе смежности явлений, но использует текстовые ассоциации, которые опираются на метонимию онимов разных классов. Метонимический принцип построения текста может объяснить сложность интерпретации многих произведений Кузмина. Так как ассоциации по смежности в его текстах часто построены не только на реальных связях объектов, но и воображаемых. А метонимия захватывает не только лексический уровень стиха, но и звуковой.

<sup>1</sup> Арутюнова Н. Д. Метонимия // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 300–301.

<sup>2</sup> Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 28.

<sup>3</sup> Там же. С. 206.

<sup>4</sup> Там же. С. 44.

<sup>5</sup> Марков В. О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб, 1994. С. 37

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. Задачи поэтики. С. 42–47.

<sup>7</sup> Там же. С. 27.

<sup>8</sup> Там же. С. 385.

<sup>9</sup> Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.

<sup>10</sup> Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110–132.

<sup>11</sup> Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа. // Сон — семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. М., 1993. С. 89–95.

<sup>12</sup> Тименчик Р., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. // Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1985. С. 129–135.

<sup>13</sup> Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики. М., 2004. С. 168–169.

<sup>14</sup> Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995.

<sup>15</sup> «Регулярность — отличительная черта метонимических переносов», считает Ю. Д. Апресян (Апресян Ю. Д. Избранные труды. Том I. Лексическая семантика: 2-е изд., испр. и доп. М., 1995. С. 190). Исследователь приводит модели метонимического переноса. Там же. С. 193–203

<sup>16</sup> Кузмин М. Стихотворения. Из переписки / Сост., вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова; науч. ред. А. В. Гик. М., 2006. С. 99.

<sup>17</sup> Там же. С. 99–100.

<sup>18</sup> Там же. С. 108.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Семиотическая школа. М., 1994. С. 183.

<sup>20</sup> Кузмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 609.

<sup>21</sup> Там же. С. 615.

<sup>22</sup> Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 2000. С. 241.

<sup>23</sup> Нехотин В. В. Из реального комментария к стихотворениям М. А. Кузмина // De visu. 1994. № 1/2. С. 95–96.

<sup>24</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 63.

<sup>25</sup> Голованевский А. Л. Поэтическая метонимия как тип лексического значения и его отражение в лексикографической практике // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2018. Т. 17. № 3. С. 205.

<sup>26</sup> Толковый словарь русского языка. / Под редакцией Д. Н. Ушакова. В 4-х т. М., 1935–1940. Т. IV. С. 274.

<sup>27</sup> Там же. Т. III. С. 233.

<sup>28</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 690.

<sup>29</sup> Там же. С. 58.

<sup>30</sup> Там же. С. 114.

<sup>31</sup> Там же. С. 608–609.

<sup>32</sup> Там же. С. 616.

<sup>33</sup> Там же. С. 617.

<sup>34</sup> Там же. С. 668.

<sup>35</sup> Там же. С. 666.

<sup>36</sup> Там же. С. 667–668.

<sup>37</sup> Там же. С. 672–673.

<sup>38</sup> Там же. С. 674.

<sup>39</sup> Глезеров С. Е. Исторические районы Петербурга. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб, 2005. С. 186–190.

<sup>40</sup> Кузмин М. Стихотворения. С. 520.

<sup>41</sup> Там же. С. 446.

<sup>42</sup> Там же. С. 446.

<sup>43</sup> Там же. С. 478.

<sup>44</sup> Пинаев С. М. Философско-эзотерический контекст венка сонетов М. А. Волошина «Corona Astralis» // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. № 3. С. 118.

<sup>45</sup> Ср. утверждение Нильса Нильссона «В греческой и римской поэзии поэты часто сравниваются или сравнивают себя с пчелами» (цит. по: Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000. С. 126).

*С. Титаренко*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

**Неостили в поэзии М. Кузмина и Вяч. Иванова  
как проблема исторической поэтики:  
топосы маньеризма**

Неоманьеристические тенденции в поэзии Вячеслава Иванова и Михаила Кузмина еще не были предметом компаративного анализа. Воплощение в творчестве этих поэтов ретроспективных явлений представляется не только явлением стилизаторства или архаики, о чем писали исследователи, анализируя их поэтическую манеру, но и сложным внутренним процессом поиска как результат синтеза традиций.<sup>1</sup> Многие стихотворения из сборника стихов Вяч. Иванова «Эрос» (1907), который позже был включен как раздел в книгу «Cor Ardens» (1911–1912), и сборника Кузмина «Сети» (1908) были созданы в атмосфере карнавальной культуры «Сред» на знаменитой Башне (1905–1912)<sup>2</sup> и наиболее ярко воплощают неоманьеристические искания модернистской культуры начала XX века.

Кузмин входил в круг Вяч. Иванова с конца апреля 1906 и до 1912 года, особенно напряженно они общались, когда автор сборника «Сети» жил на Таврической, 25. Переписки поэтов и их творческие связи были в центре внимания исследователей и прежде всего Н. А. Богомолова и П. В. Дмитриева.<sup>3</sup> Эти и другие материалы позволяют подойти к обобщению и концептуализации творчества двух поэтов и задуматься о развитии неостилей в их творчестве и в русском модернизме как важной ретроспективной тенденции.<sup>4</sup>

В этом плане неостиль понимается нами, во-первых, как некая «внутренняя форма» творческого поиска в процессе стилизации как эстетической реконструкции моделей мировой культуры, а во-вто-

рых, как явление исторической поэтики. Важны формы «психологической» «памяти» литературы, о которых А. Н. Веселовский писал, что генетическое определение «старалось объяснить явления поэзии из некоторых особенностей психического процесса восприятия представлений», где «каждая старшая фаза обуславливала жизненность младшей». <sup>5</sup> Речь идет о «памяти» литературы на уровне устойчивых мотивных комплексов (топосов), повторяющихся в развитии литературы в результате заимствования, «встречных течений» или типологической близости индивидуально-авторских стратегий, когда риторика становится исторической топикой. <sup>6</sup>

В этом плане большой интерес представляют идеи, высказанные в книге Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948), перевод которой на русский язык недавно был опубликован. <sup>7</sup> Курциус считал, что европейский маньеризм был не только ранней стадией барокко как явление XVI века, но и своеобразной «формой форм» или «манерой», которая периодически проявлялась с разной интенсивностью, начиная со времен античности и Средневековья как антитеза устоявшемуся классическому канону. Поэтому маньеризм, по его определению, не только стиль конкретной эпохи, но и «константа европейской литературы», и как «манера» он «может принимать самые разные виды». <sup>8</sup>

Определяя принципы маньеризма, Курциус отмечал, что маньерист «искусное и искусственное» «ставит выше естественного», «он хочет удивлять, поражать, ослеплять», «поэтому недальновидно и бесполезно сводить маньеризм к одной системе, которая воспроизводится раз за разом». <sup>9</sup> Модель маньеризма как постренессансный тип раскрепощения личности многолика и поликультурна, она содержала в себе потенциал взаимодействия различных знаков-кодов (Ренессанса, готики, барокко) и развивалась на основе, с одной стороны, поэтики подражательности античности и Ренессансу, с другой — прорыва, эстетического бунта и противоречивости сознания, как отмечает А. Ф. Лосев. <sup>10</sup> Подобный тип художественного дискурса выступает как потенциальная возможность открытия новой субъективности в изображении мира и человека, и он значим для перехода к телоцентризму (поэтике телесности) в европейском и русском модерне и символизме.

Поэтому неоманьеризм представляет собой явление переходной эпохи, он развивается на основе реконструкции элементов поэтик разных стилей и эпох, на что мы уже указывали.<sup>11</sup> В эстетике начала XX века критика ренессансного рационализма сочеталась с выдвижением идеи телесности, утвержденной художниками XVI и XVIII веков и «измельчавшей» в XIX веке, как пишет, например, С. К. Маковский в статье, опубликованной в журнале «Аполлон».<sup>12</sup> Само же слово «маньеризм» использовалось и как обозначение стилистических новшеств постренессансной культуры XVI века, и как синоним подражательности. Большую роль сыграл и живописный маньеризм, который, как и литературный, был воспринят в России через французскую культуру.<sup>13</sup>

Топосы исторического маньеризма можно понимать в русле идей, высказанных Курциусом. Топосы он трактовал как «общие мысли» или «предписанные формулы», выделяя «историческую топикку», возникшую в поэзии и закрепившуюся в устойчивых «поэтических топосах».<sup>14</sup> Среди топосов, выделенных исследователями литературы маньеризма, для нас представляют интерес прежде всего такие, которые связаны с поэтикой телесного: «жить “не так, как все”», «любовная интрига как аллегория», «акцентированный эротизм», «любовное безумие».<sup>15</sup> Исследователи выделяют также топоры театрализованной жизни, игры и игрового поведения, любовной охоты, маски Нарцисса и андрогинности, «змеевидной линии», пламени и гомосексуальной любви.<sup>16</sup> Кроме того, важнейшей является «экстатическая метафорика», топоры раскрепощенного тела и андрогинности («мира в парении», «поцелуя», «сплетения тел»).<sup>17</sup> «В маньеризме безумное, аномальное, патологическое подверглось переоценке как нечто эстетическое», — пишет А. Ханзен-Леве.<sup>18</sup>

Вяч. Иванов посвятил Кузмину стихотворение «Анахронизм», вошедшее в книгу стихов «Cor Ardens»: «В румяна ль, мушки и дендизм, / В поддевку ль нашего покроя, / Певец и сверстник Антиноя, / Ты рядишь свой анахронизм / <...> / В тебе люблю, сквозь грани призм, / Александрийца и француза / Времен классических, чья муза / Двухвековой анахронизм...»<sup>19</sup> Называя это стихотворение, австрийский славист А. Ханзен-Леве пишет о том, что здесь соединился «раннесимволистский александризм» «с позднесимволистским маньеризмом», присущим Кузмину.<sup>20</sup>



Эта отсылка исследователя к маньеризму показательна. Рассматривая мотивную систему поэзии русского символизма, он считает, что еще «недостаточно проанализирована художественная и культурно-типологическая связь между модернизмом (или символизмом) и маньеристической традицией»,<sup>21</sup> и определяет модернизм 1890-х годов как время выражения «негативно-эстетического самосознания», которое могло бы соответствовать пониманию маньеризма как «антиклассики».<sup>22</sup>

На рубеже XIX–XX веков в переходную эпоху ‘fin de siècle’ наблюдается эстетизация однополой любви и чувственной красоты телесного, формируются мифы о свободной любви, Дионисе, эротические утопии оправдания различных форм сексуальности и мифы об Эросе.<sup>23</sup> Кузмин отмечал в дневниковой записи от 27–28 августа 1905 года: «Часто я думаю, что иметь друга, которого любил бы физически и способного ко всем новым путям в искусстве, эстета, товарища во вкусах, мечтах, восторгах, немножко ученика и поклонника, путешествовать бы по Италии вдвоем, смеясь, как дети, купаясь в красоте, ходить в концерты, кататься и любить его лицо, глаза, тело, голос, иметь его — вот было бы блаженство».<sup>24</sup> Чувственность он заметил и в лицах итальянского Ренессанса, указав в записи 29 августа 1905 года, что «все лица итальянского Ренессанса такие жестокие, чувственные, печальные».<sup>25</sup>

Масочность и игровое театрализованное поведение составляли основу жизнетворческого мифа Кузмина, как и Вяч. Иванова. Истоками маньеристических принципов для них в этом плане явились итальянская культура Ренессанса и постренессанса и французская литература парнасцев и символистов. Так, Н. А. Богомолов выделяет целый ряд источников из круга чтения и интереса Вяч. Иванова в 1890–1900-е годы, среди которых можно назвать искусство «позднего» Микеланджело, которое искусствоведы связывают с маньеризмом и рождением образа «змеевидной» линии телесности, а также картины сиенского художника-маньериста Содома (Sodoma — Giovanni Antonio Bazzi, 1477–1549, Сиена) и др.<sup>26</sup> М. М. Замятнина писала, что Вяч. Иванов для занятий по искусству назначил ей несколько тем, среди которых «Идеализм или <?> мистицизм в искусстве после Рафаэля...».<sup>27</sup>

Кузмин в дневниковых записях от 4 сентября 1905 года указывает на книгу П. Аретино.<sup>28</sup> Имя Аретино в маньеризме было связано

со скандальным поэтическим и графическим циклом эротических сонетов.<sup>29</sup> В дневниковой записи 1905 года Кузмин также ссылается и на новеллы таких писателей, как итальянец Ласки (Граццини Антон Франческо, 1503–1584).<sup>30</sup> Источником некоторых идей могло быть творчество В. Шекспира и П. Кальдерона, где нашли отражение черты и маньеризма, и барокко.<sup>31</sup>

Сборник «Эрос» Вяч. Иванова вышел в декабре 1906 года и предшествует книге «Сети» Кузмина, прославившегося уже своими «Александрийскими песнями». В дневнике Кузмин записал: «“Эрос” вышел вчера в магазины».<sup>32</sup> Сборник Вяч. Иванова состоял из 34 стихотворений, а в 1911 году он вошел в книгу «*Cor Ardens*» с приложением к нему эротического цикла «Золотые завесы». Как известно, этот сборник выразил жизнетворческие стратегии, сложившиеся в контексте «башенных» экспериментов. Он манифестировал необычную в сравнении с «Кормчими звездами» (1903) и «Прозрачностью» (1904) художественную манеру поэта и важен как модель «башенной» культуры, в центре которой был феномен игрового поведения, подкреплявшийся театрализованными постановками, в которых большую роль играли мифы об Эросе и Дионисе, а также пьесы эпохи раннего барокко, считающиеся эхом маньеризма, такие, как например пьеса Кальдерона «Поклонение кресту».

В своей рецензии на книгу «Эрос» критик А. А. Измайлов пишет о подражательности Вяч. Иванова, его желании удивить переплетением архаичных и мифологических образов: «Эротизм, мистика, демонический и титанический порыв, тяготение к космическим олицетворениям, заигрывание с Солнцем и Мраком, с Хаосом и Вечностью, реставрация харит и муз, Гермесов и Эросов, Деметр и Дионисов — все это так ново, если не сказать, так старо».<sup>33</sup> Он назвал образы сборника «бутафорией старого стихотворства».<sup>34</sup>

Объясняя загадочную поэтику Вяч. Иванова, М. А. Волошин в рецензии 1906 года на сборник «Эрос» писал, что он не видит здесь «лица поэта», как в других книгах лирики («Кормчие звезды» и «Прозрачность»), так как «эта книга не лицо, а голос», заманивающий нас в аллегорический «Сад роз».<sup>35</sup>

«Сад наслаждений» — достаточно распространенный образ в поэтике маньеризма и барокко,<sup>36</sup> он представлен в таком стихотворении Вяч. Иванова, как «Сад роз»: «Здесь, пугливый, здесь, бла-

женный, / Будешь, пленный, ты бродить...»<sup>37</sup> Образ «Сада наслаждений» создается через поэтику телесного, символ Эроса — змея, ползущая на грудь и вызывающая безумное сплетенье тел: «Сплелись мы в купине зарниц, / Склубились в кольцах корч...»<sup>38</sup> Метафорика и символика тела раскрываются в мотивах андрогинности («Кратэр») и однополой любви («Антэрос»), парения («Истома»), тройственного союза («Зодчий»). Любовь, как и в маньеристической поэтике, уподобляется кольцам змеи и языкам пламени, например, в стихотворении «Пожар»: «В змеиных кольцах, ярый ли Вакх ты был / Иль Демон Эрос, — братской стихии царь, / Внемли мне: змея змей не жалит, / Пламени пламень не опалает...»<sup>39</sup> Образ «околдованного» «сада роз» в стихотворении «Нищ и светел» является уже лейтмотивным: «Вспоминал: ты в околдованном саду... / Но твой облик был со мной, в моем бреду...»<sup>40</sup>

Свое понимание театрализованной ритуальности Вяч. Иванов изложил в ряде дневниковых записей. Так, 1 июня 1906 года он записал: «Я должен теперь работать, не покладая рук. Гашиш фантазии, воссоздавая из намека осуществления, довольно водил меня, за это последнее время, “по садам услад”. Я чувствую себя размягченным, изнеженным и нечистым. Вчера я проповедывал Гафизитам “мистический энергетизм”».<sup>41</sup> 12 июня этого же года сделана запись: «Мы, романтики, требовали восстановления Тела. <...> Мой тезис: параллелизм сексуальности и гениальности в коллективной жизни».<sup>42</sup> Не менее важна и такая его мысль: «Искусство — сфера, насыщенная чувством пола».<sup>43</sup> Жизнь понимается им как витальная и стихийная игра жизни, как и в современном искусстве модерна, которое воссоздает принципы маньеристической эстетизации телесного.

Показателен цикл Кузмина из книги «Сети», названный им «Любовь этого лета», где он воскрешает «миги» любовных наслаждений со своим возлюбленным. В портрете возлюбленного им осуществляется конструирование феминности, например, в стихотворении «Где слог найду, чтоб описать прогулку...»: «Твой нежный взор, лукавый и манящий, — / Как милый вздор комедии звенящей...».<sup>44</sup> Ж. Матье-Кастеллани, анализируя маньеризм во французской литературе и его отличие от барокко, пишет, что «маньеристы обращаются к различного рода отклонениям от нормы, изображая гомосексуалистов, содомитов, “аутистов”, гермафродитов, андрогинов,

образы которых наполняют не только маньеристическую поэзию, но и живопись. Женственный юноша в маньеризме олицетворяет принцип “discordia concors”, соединя в себе несоединимое, при этом пол становится загадкой».<sup>45</sup>

Э. Панофский в главе о маньеризме в искусстве пишет о идеале «S-образной *figura serpentinata* (змеевидной фигуры), иррациональной в своих пропорциях и движениях и сравниваемой с колеблющимися языками пламени».<sup>46</sup> Во втором стихотворении сборника «Сети» Кузминым вводится изысканный андрогинный мотив сплетения тел, как и у Вяч. Иванова, важен образ змеи, воссоздающий топос «змеевидной линии», обвивающая змея — аллегория пламенной страсти, доводящей до распыления тела: «Глаз змеи, змеи извивы, / Пестрых тканей переливы, / Небывалость знойных поз... / <...> / Замиранье, обниманье, / Рук змеистых завиванье...»<sup>47</sup> Вариация лейтмотива змеевидной линии представлена и в стихотворении «Мне не спится: дух томится...»: «Одеяло обвивало, / Тело знойное пылало...»<sup>48</sup> и др.

Многие стихотворения Кузмина варьируют мотивы эротического визионерства («Пароход бежит, стучит...»), игры в любовь («“Люблю” — сказал я не любя...»), женственности в образе возлюбленного («При взгляде на весенние цветы...», «Эпитафия»), поцелуя («Вечер»).

Таким образом, в сборниках Вяч. Иванова «Эрос» и книге «Сети» Кузмина представлена поэтика телесной чувственности и наслаждения, на принципах которой во многом был основан маньеризм. Как и в литературе французского и итальянского маньеризма, мотивные вариации здесь основаны на «чередовании разнообразных граней одного и того же сюжета», на «использовании “поэтики изумления”, умелом переключении стилевых регистров, эффектным сценическом оформлении любовных ситуаций».<sup>49</sup> Неоманьеристические принципы в поэзии Кузмина и Вяч. Иванова проявляются в том, что поэты стремятся создать мир художественной условности, в системе которого наблюдается эстетизация и метафоризация тела и запретных желаний как провокация, стилизация и одновременно прорыв к поиску новой стилистической манеры и жизнотворческого неомифологизма.

<sup>1</sup> См.: *Марков В. Ф.* Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов. В 3 т. München, 1977. Т. 3. С. 321–426; *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3–16; *Исупов К. Г.* Эстетика новой архаики // Вопросы литературы. 2016. № 6. С. 231–283.

<sup>2</sup> См. подробнее: Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006; *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.

<sup>3</sup> Из переписки М. Кузмина с В. И. Ивановым / Вступ. ст., подгот. текста, публ. и примеч. Н. А. Богомолова // Филологические науки. 2002. № 3. С. 88–104; *Богомолов Н. А.* История одной рецензии («Сог Ardens» Вяч. Иванова в оценке М. Кузмина) // Philologica. 1994. Т. 1. № 1/2. С. 135–148; *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов и Кузмин: к истории отношений // Вопросы литературы. 1998. Вып. 1. С. 226–242; *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 211–224; *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995; *Дмитриев П. В.* М. Кузмин и Вяч. Иванов: К вопросу о творческих соприкосновениях // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 533–540; *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 29–42 и др.

<sup>4</sup> О природе неостилей см.: *Зусева-Озкан В. Б.* Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 4. С. 28–43.

<sup>5</sup> *Веселовский А. Н.* Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 143.

<sup>6</sup> См.: *Махов А.* Веселовский — Курциус: Историческая поэтика — историческая риторика // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 182–202.

<sup>7</sup> См.: *Курциус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье. В 2 т. Т. 1. / Пер., коммент. Д. С. Колчигина; под ред. Ф. Б. Успенского. М., 2021.

<sup>8</sup> Там же. С. 401.

<sup>9</sup> Там же. С. 414–415.

<sup>10</sup> *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 459.

<sup>11</sup> См.: *Титаренко С. Д.* Рефлексия ‘fin de siècle’ и декадентский маньеризм в поэзии Валерия Брюсова // Modernizm(y) słowiański(e) w anturazhu czułości. Wrocław, 2021. S. 33–42; *Титаренко С. Д.* Метаморфозы маньеризма в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв.: Валерий Брюсов и Николай Гумилев // Studia Litterarum. 2023. Т. 8. № 2. С. 182–199.

<sup>12</sup> *Маковский С.* Проблема «тела» в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 13.

<sup>13</sup> См. об этом: *Марков А. В.* Эль Греко в русской поэзии // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26. № 1. С. 94–95.

<sup>14</sup> *Курциус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье. Т. 1. С. 172–173.

<sup>15</sup> См. в кн.: *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001. С. 59; 80; 110; 176.

<sup>16</sup> *Hocke G. R.* Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Reinbek bei Hamburg, 1987; *Mathieu-Castellani G.* Vision baroque, vision maniériste // Études Épistémè. 2006. № 9. URL: <http://journals.openedition.org/episteme/2515> (дата обращения: 01.03.2023). <https://doi.org/10.4000/episteme.2515>.

<sup>17</sup> См. об этом: *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова СПб., 2003. С. 76, 82.

<sup>18</sup> Там же. С. 353.

<sup>19</sup> *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 332–333.

<sup>20</sup> *Ханзен-Леви А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 44.

<sup>21</sup> *Ханзен-Леви А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб., 1999. С. 33–34.

<sup>22</sup> Там же. С. 38.

<sup>23</sup> См. об этом: *Абрамович Н. Я.* Эстетизм и эротика // Абрамович Н. Я. Литературно-критические очерки. СПб., 1909. Кн. 1. С. 61–64; Любовь и эротика в русской литературе XX века. Веп, [1992]; *Эткинд Е.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. М., 1994; *Богомолов Н. А.* Эротика и русский модернизм: две заметки // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 191–194; *Цимборска-Лебода М.* «Эротика познания» и ее философские истоки в текстах Вячеслава Иванова // Творческое наследие Г. Г. Шпета и философия XX века: К 120-летию со дня рождения Густава Шпета. Томск, 1999. С. 204–210; Эротизм без границ. Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павлова. М., 2004; Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. Сб. статей под ред. Д. Иоффе. М., 2008.

<sup>24</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин. СПб., 2000. С. 32.

<sup>25</sup> Там же. С. 33.

<sup>26</sup> *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов и искусство Ренессанса: материалы, замечания, наблюдения // Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011. С. 34–42.

<sup>27</sup> Цит. по: Там же. С. 41.

<sup>28</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. С. 36.

<sup>29</sup> См. об этом: *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. С. 11.

<sup>30</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. С. 33.

<sup>31</sup> *Силюнас В.* От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 62–89.

<sup>32</sup> *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 504.

<sup>33</sup> *Измайлов А.* Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1907. 9 июня. № 9337. С. 2.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> *Волошин М. А.* «Эрос» Вячеслава Иванова // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 577–478.

<sup>36</sup> *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. С. 78, 82.

<sup>37</sup> *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. С. 384.

<sup>38</sup> Там же. С. 363.

<sup>39</sup> Там же. С. 381.

<sup>40</sup> Там же. С. 382.

<sup>41</sup> *Иванов Вяч.* Дневник 1906 г. // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 744.

<sup>42</sup> Там же. С. 747.

<sup>43</sup> Там же. С. 748.

<sup>44</sup> *Кузмин М. А.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 22.

<sup>45</sup> Цит. по переводу из статьи: *Кожанова Т. О.* Матье-Кастеллани Ж. Взгляд на мир в культуре барокко и маньеризма... // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2007. № 1. С. 28.

<sup>46</sup> *Панофский Э.* ИДЕА. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб., 2002. С. 63.

<sup>47</sup> *Кузмин М. А.* Избранные произведения. С. 23.

<sup>48</sup> Там же. С. 25.

<sup>49</sup> *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. С. 46.

*Андреа Лена Корриторе*  
*Университет Перуджи, Италия*

**Иванов-«трагик» и Кузмин-«эпикурец»:  
некоторые соображения на полях черного  
варианта стихотворения Вяч. Иванова  
«Друзья! вам высоких веселий...»**

В рукописном отделе ИРЛИ, в фонде Вячеслава Иванова, хранится авторский рукописный вариант стихотворения «Друзья! вам высоких веселий...» (1906), который до сих пор не подвергался специальному исследованию.<sup>1</sup> По сравнению с текстом, опубликованным в сборнике «*Cor ardens*» (Ч. 1. 1911),<sup>2</sup> рассматриваемая версия, помимо некоторых не очень значительных вариаций, имеет особую заключительную часть из четырнадцати строк, которые расширяют и уточняют ее тему. Анализ этого стихотворения, в его целостности, позволяет более углубленно понять философско-литературный контекст, в котором оно было написано, а также исследовать некоторые мифопоэтические практики, реализованные в окружении Башни. Кроме того, размышления над этими стихами и сравнение с некоторыми стихами Кузмина, написанными в том же контексте, позволят, на мой взгляд, внести интересный вклад в дебаты, уже несколько лет ведущиеся среди ученых, о личных и творческих отношениях между Вяч. Ивановым и Кузминым.<sup>3</sup> В данной статье я коснусь только немногих из этих аспектов.

В «*Cor ardens*» рассматриваемое стихотворение является вторым из двух (первое – «Снова свет в таверне верных после долгих лет, Гафиз!» или «Гимн»), объединенных в диптих под названием «Палатка Гафиза» и тесно связанных с первыми встречами философско-литературного кружка «Друзья Гафиза».<sup>4</sup>



Как известно, кружок «Гафиз», или, правильнее сказать, «Друзья Гафиза», был создан на Башне поздней весной 1906 года и просуществовал относительно недолго: первое собрание состоялось 2 мая, а последующие встречи проводились регулярно в мае–июне 1906 года в квартире Ивановых.<sup>5</sup> Встречи продолжались и в летние месяцы, хотя и реже, а примерно в середине 1907 года совсем прекратились.

В отличие от собраний, проводимых по средам, собрания «Гафиза» имели интимный и инициационный характер: на них допускался только узкий круг приверженцев, которые обязывались хранить строжайшую тайну.

Состав группы был определен во время первых двух встреч и оставался неизменным, по крайней мере, до осени 1906 года. В состав «Гафиза» вошли основатели – Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал, Константин Сомов и Вальтер Нувель. На первую встречу были приглашены Николай Бердяев и Михаил Кузмин и на следующее заседание (8 мая) – Лев Бакст, Сергей Городецкий, Сергей Ауслендер и Лидия Бердяева, жена философа, которую, однако же, сразу исключили.<sup>6</sup>

Особенностью «Гафиза» было то, что его члены участвовали в собраниях, переодеваясь: нельзя было говорить о настоящем «Гафизе», если его члены были не в костюме. Кроме того, при поступлении они брали себе один или несколько «гафизских» псевдонимов, вдохновляясь древней западной и ближневосточной культурой, мифологией или литературой. Эти имена (Гиперион, Диотима из Мантинеи, Антиной, Renouveau, Ганимед, Аладдин и т. д.) присваивались в зависимости от функций, выполняемых различными членами кружка, или от определенных черт характера каждого участвующего, и использовались во время встреч и частных бесед, как некий секретный код, использование которого проецировало гафизитов на другой план общения и реальности. Список гафизитских прозвищ можно найти в стихотворении «Встреча гостей», написанном Вяч. Ивановым ко второй встрече, когда был определен состав группы.<sup>7</sup>

Кружок черпал вдохновение в творчестве персидского поэта и мистика Гафиза,<sup>8</sup> жившего в XIV веке и являвшегося автором нескольких сотен поэм (Divān) с преимущественно эротико-любов-

ными (в частности, гомоэротическими) и мистико-философскими сюжетами: «Мы имеем за вдохновение персидский Гафиз, где мудрость, поэзия и любовь, и пол смешивался», – писала Зиновьева-Аннибал в мае 1906 года,<sup>9</sup> подчеркивая эти четыре слова – мудрость, поэзия, любовь и пол – которые должны были вдохновлять их в размышлениях и художественной практике: философия, следовательно, искусство и эрос, в платоновском смысле поиска истины, добра и прекрасного.

Для создателей круга Гафиз был своего рода божеством-покровителем, мифическим героем мистического эроса, под защиту которого они себя ставили.

Поэтика Гафиза, с характерными для нее амбивалентностями и неразрывным слиянием светских, эротических и мистико-религиозных элементов, была особенно созвучна концепции любви Вяч. Иванова.<sup>10</sup> Суфийский мистицизм предлагал своим последователям практику духовного совершенствования, представленную через эротическую символику, и речь шла не только об абстрактных аллегориях, поскольку суфийский мудрец не отрицал имманентную реальность, а искал в ней знаки божественного проявления. Здесь находится точка соприкосновения ивановского символизма и суфизма, и здесь причина, по которой основатели кружка выбрали поэта Гафиза как покровителя. Надо сказать, что такое видение должно было найти определенное созвучие и у Кузмина.

Ниже я воспроизведу текст автографа «Друзья! вам высоких веселий...», который хранится в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Для обозначения этого варианта я буду использовать сокращение Д1, а Д2 будет обозначать версию, опубликованную в «Сог ardens».

Д1 – автограф Иванова, написанный на листе белой бумаги, сложенном пополам и представляющем четыре стороны. Аккуратный почерк и отсутствие стираний и исправлений (за исключением одного надписанного слова) свидетельствуют о том, что речь идет о беловике. Имеются некоторые пометки карандашом, очевидно, более поздние: оригинальные заголовки зачеркнуты, на полях некоторых строк стоят три вопросительных знака, одно слово кажется подчеркнутым. Неясно, можно ли приписать эти карандашные исправления автору.

Текст Д1, слева, сравнивается с Д2, справа. Таким образом, различия между двумя версиями, выделенные жирным шрифтом, будут очевидны. Они касаются посвящения, контекста и даты создания, двух заглавий (отсутствующих в Д2), двух слов, некоторых графических знаков и знаков препинания, а также иного расположения стихов. Последние четырнадцать строк, присутствующих в Д1, были позже исключены в Д2; эта версия фактически заканчивается многоточием. Текст воспроизводится в соответствии с современными нормами правописания.

Д1<sup>11</sup>  
<л. 1>

*Друзьям Гафиза\**  
*Вечеря третья*  
*22 мая 1906*

*Дифирамб\*\**  
*Жалоба Гипериона\*\*\**

Д2

Друзья! вам высоких веселий,  
Венчанных тюльпаном и *лотосом*,  
время  
Настало...  
А сердце мое так томительно,  
мнительно страдает

И млеть, и молиться устало!  
Вам час окрылительных хмелей,  
Пленительно-нежных свирелей  
Желанное, жданное время:  
А мне непосильное бремя,  
Умильное бремя Гафиза,  
И подвиг томлений,  
И горестный миг умилений...  
Вплетите мне звезды нарцисса  
В могильный венок асфоделей ?\*\*\*\*

Друзья! вам высоких веселий,  
Венчанных тюльпаном и *розой*,  
время  
Настало...  
А сердце мое так томительно,  
мнительно страдает –  
<Д2: *пустая строка*>

И млеть и молиться устало!  
Вам час окрылительных хмелей,  
Пленительно-нежных свирелей  
Желанное, жданное время:  
А мне непосильное бремя,  
Умильное бремя Гафиза,  
И подвиг томлений,  
И горестный миг умилений...  
Вплетите мне звезды нарцисса  
В могильный венок асфоделей,

\* В автографе автором подчеркнуто чернилами.

\*\* В автографе двойное авторское подчеркивание чернилами.

\*\*\* В автографе авторское подчеркивание чернилами. Оба заглавия зачеркнуты карандашом.

\*\*\*\* В автографе вопросительный знак поставлен карандашом.

Мне в руку вложите печальную  
ветвь кипариса.

Мне в руку вложите печальную  
ветвь кипариса!

#

<Д2: пустая строка>

<л. 1 об.>

Кто здесь обуянности жаждет,  
? Пьет *рдяные* пряности Вахковых  
зелий.\*

Кто здесь обуянности жаждет,  
Пьет рдяные пряности Вахковых  
зелий.

*Вам розы*

*Вам розы Ширази,*

*Ширази,*

*И грезы*

*И грезы экстаза.*

*Экстаза,*

Вам солнечно-сладкие соты!

Вам солнечно-сладкие соты!

Вам Вахх бьет в кимвалы

Вам Вахх бьет в кимвалы,

И вам расточает наркозы...

И вам расточает наркозы...

Мне злые занозы,

Мне – злые занозы,

Мне лютые жала,

Мне – лютые жала,

Мне стрелы в удел от Эрота!

Мне – стрелы в удел от Эрота!

#

<Д2: пустая строка>

И каждый усладой

И каждый усладой *крылатой развязан*

*Крылатой развязан*

В беспечно-доверчивом круге...

В беспечно-доверчивом круге...

Я ж наг и привязан

Я ж наг и привязан

К столпу, как отмеченный узник!

К столпу, как отмеченный узник!

Эрот вас предводит,

Эрот вас предводит,

Мучители-друзи,

Мучители-друзи,

И каждый союзник

И каждый союзник

*С Эротом жестоким,*

*В союзе жестоким,*

И каждый наводит,

И каждый наводит,

? *Нацелившись* солнечным оком,\*\*

*Прицелившись* солнечным оком,

Стрелу в мои жаркие перси

Стрелу в мои жаркие перси...

#

<Д2: конец стихотворения>

---

\* В автографе вопросительный знак перед строкой поставлен карандашом; слово рдяные подчеркнуто карандашом.

\*\* В автографе вопросительный знак поставлен карандашом.

<л. 2>

*Пощады, пощады!  
Вы видите ль в раненом, жертвенном  
персе,  
В безумном, влюбленном дервише  
Страдальческий отблеск упоенного  
бога,  
Умирающий луч Диониса?*

*Но тише, прекрасная <?>, тише!..  
Чу! флейты Гафиза  
Зовут у преддверий,  
Поют у порога  
Заветных мистерий...*

ХОР

*Чу, тень мистагога  
Стучит у преддверий,  
Стоит у порога  
Рассветных мистерий!*

<л. 2 об. — пусто; кроме особо оговоренных в сносках случаев выделение курсивом произведено автором статьи>.

«Друзья! вам высоких веселий...» было написано, как явствует из ивановской рукописи, по случаю третьей гафизитской «вечери» (22 мая 1906). Вяч. Иванов задумал его как ответ в стихах на стихотворение Кузмина, написанное к одной из предыдущих встреч, в котором гафизитский контекст изображался в терминах, которые для Иванова должны были звучать как чрезмерно гедонистические. Это стихотворение «Нежной гирляндою надпись гласит у карниза...».<sup>12</sup>

Вопрос о датировке этих стихов остается открытым: несомненно, они были написаны к одной из двух встреч, предшествовавших встрече 22 мая, и, следовательно, могли быть написаны к первой встрече 2 мая или ко второй (8 мая). Две записи в дневнике Кузмина, датированные 2 и 3 мая, говорят в пользу первой гипотезы. Цитирую вторую, от 3 мая: «Вяч<еслав> Ив<анович> обиделся на Нувель за вчерашнее, и говорят, будто мое стихотворение его огорчило, выставив не совсем ту программу, какую он, и особенно Л<идия> Дм<и>триевна>, предполагали».<sup>13</sup> Кажется очевидным, что дистанция во

взглядах на природу и цели Гафиза между Вяч. Ивановыми, с одной стороны, и Кузминым и Нувелем, с другой, обозначилась с самого начала, почти программно.

Но каковы были причины недовольства Вяч. Иванова? Хотя некоторые образы, использованные Кузминым в стихотворении, отсылают к теме дионисийских мистерий, близкой поэту-символисту:

Мы стояли,  
Молча ждали  
Пред *плющом обвитой дверью*.<sup>14</sup>  
<Курсив мой — А. Л. К.>

но, в основном – это приглашение насладиться эпикурейским бездельем в компании избранных друзей:

Мы ведь знали:  
Двери звали  
*К тайномудрому безделью.*  
Тем *бездельем*  
Мы *с весельем*  
Шум толпы с себя свергали.  
С новым зельем  
Новосельем  
Каждый раз зарю встречали.  
<...> В круге мудрых,  
Любомудрых  
*Чаши вин не пахнут кровью.*  
<Курсив мой — А. Л. К.>

Однако, я хотел бы остановиться на образе пчел и ульев, куда слагается мед гафизитов, почти в конце стихотворения.

Мы – как *пчелы*,  
Вьемся в *долы*,  
Сладость роз там собираем.  
Горы – голы,  
Ульи – полы,  
*Мы туда свой мед слагаем*.<sup>15</sup>  
<Курсив мой. – А. Л. К.>

Этот же самый образ был использован Вяч. Ивановым в его сочинении: «Вам солнечно-сладкие соты!», и на нем нужно остановиться.

Метафора пчел для обозначения поэтов имеет платоновское происхождение: мы находим ее в диалоге «Ион», в котором Сократ пытается доказать рапсоду Иону, что истинная поэзия не создается как продукт технических знаний, а является результатом божественного вдохновения, священного безумия. Вот отрывок платоновского диалога:

Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт – это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка <...>. Ведь не от умения они Это говорят, а от божественной силы <...> потому-то бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, вещателями и божественными прорицателями, чтобы мы, слушатели, знали, что это не они, у кого и рассудка-то нет, говорят такие ценные вещи, а говорит сам бог и через них подает нам голос.<sup>16</sup>

Таким образом, в древнегреческой традиции мед становится метафорой небесной пищи, высшей сладости, а пчелы, питающиеся им, способны совершать пророчества, создавая связь между божествами и человечеством.

Как известно, символистское искусство, в теориях Вяч. Иванова, – близко к платоновской концепции поэзии. Русский поэт очень часто возвращался к ней в статьях, написанных им в эти годы, и дал ее полное оформление в статье «О границах искусства» (1913).<sup>17</sup> Здесь творческий процесс описывается как последовательность движений: первое, восходящее, посредством которого художник-теург вступает в общение со сферой божественного; второе, нисходящее, является творческим актом, посредством которого художник приносит в мир «семя Логоса», из которого материя будет оплодотворена и таким образом освобождена. Чтобы проиллюстрировать свою мысль, Вяч. Иванов использует метафору пчел и шмелей:

Действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семенами Духа при посредстве художественного гения, который заносит эти семена, как пчела или шмель заносит на цветы оплодотворяющую их цветочную пыль.<sup>18</sup>

По сравнению с этим, художественная концепция Кузмина, изложенная в стихотворении «Нежной гирляндой надпись гласит у карниза...», оказывается перевернутой. Он занимает позицию не мистика, а эстета: в его представлении поэты-гафизиты действительно похожи на пчел, но они собирают нектар из цветов в «долах», то есть в местах, находящихся внизу. Пчелы Кузмина находят себе пропитание в «дольнем» мире. В то время как для него «Горы – голы», он как бы говорит, что вершины, высокие места голые, бесплодные. Именно из долов, из пестрого покрывала Майи, чувственного и осязаемого (метафора феноменальной реальности), Кузмин черпает свою поэзию. Его упоение – это не божественное безумие, возвышающее и размыкающее границы его личности, а вакхическое опьянение земными радостями.

Помимо поэтической декларации, эти стихи содержат пример *Weltanschauung* Кузмина. Было уже отмечено, как на формирование его эстетической концепции повлияли идеи немецкого философа и теолога Иоганна Георга Гаманна.<sup>19</sup> За более подробным обсуждением этого вопроса отсылаю к книге Малмстада и Богомолова, ограничиваясь лишь замечанием о том, что Кузмин принимал безоговорочно феноменальный мир, как в его высших, так и, казалось бы, низших аспектах: везде, где можно было увидеть красоту и любовь, можно было быть уверенным в их божественном происхождении. Хорошо известно замечание Штрупа в «Крыльях» (1906): «И люди увидели, что всякая Красота, всякая любовь – от богов, и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья».<sup>20</sup>

К следующей встрече (8 мая) Вяч. Иванов сочинил два стихотворения, в которых проиллюстрировал свою эстетико-философскую программу для Гафиза, и дистанцировался от кузминского эстетизма: «Встреча гостей», о которой говорилось выше, и «Гимн».<sup>21</sup> Как отмечалось Шишкиным, в первом из них содержится указание для членов кружка на символический смысл гафизитского тайнства.<sup>22</sup>

Знай: всех единая здесь сочела вера –  
В то, что божественность к нам близится *столой*  
*Крылато-легкою* (ханжа, имам слепой,  
Не знает мудрости под розовой улыбкой,  
Ни тайн торжественных под поступию зыбкой,  
*Шатаемой хмельком*, –) и что Синай любви  
Нам дали голоса, поющие в крови.<sup>23</sup>

<Курсив мой. – А. Л. К.>



Для Вяч. Иванова гафизитская мудрость, имеющая божественную природу, и торжественные тайны приближаются легкой, крылатой поступью, порой неустойчивой от хмельного опьянения.

Если упоение («хмелек») явно отсылает к Дионису, то остается выяснить, что скрывается за этой «стопой крылато-легкою». Это, конечно, цитата из Ницше, но иногда Вяч. Иванов помещает ее в контекст, в котором речь идет об Афродите. В статье «Символика эстетических начал» (1905), например, автор описывает греческую богиню любви следующими словами: «“улыбчивая”, близится легкой стопой к смертным...».<sup>24</sup> Таким образом, Вяч. Иванов поясняет своим соратникам, что приобщение к божественной мудрости, согласно вере Гафиза, происходит под знаком двух божеств Диониса и Афродиты.

Аналогичные концепции содержатся в стихотворении «Гимн», прочитанном в тот же вечер,<sup>25</sup> и в которой Гафиз описывается как мистагог, захваченный божественной и эротической манией («влюбленный, упоенный»), он же «нашептывает верным», «в слове важном и размерном», свою тайну: «негу мудрых – мудрость неги», то есть мудрость любви.<sup>26</sup>

Теперь вернемся к стихотворению: «Друзья! вам высоких веселый...». В нем лирическое «я», Гиперион-Иванов, обращается к другим членам Гафиза, чтобы представить свой собственный взгляд на природу и цель группы, по всей видимости, отличный от их понимания.

Жанр сочинения в первой формулировке (Д1) становится явным в опущенном впоследствии названии: «дифирамб». Поскольку в Д2 последние стихи, в которых вступает хор, также были исключены, нельзя говорить о дифирамбе для этой версии.

В варианте Д1 мифологизированный Гафиз эксплицитно соотносен с фигурой Диониса: «Вы видите в раненом, жертвенном персе, // В безумном, влюбленном дервише // Страдальческий отблеск упоенного бога, // Умирающий луч Диониса?». Именно это сопоставление, которое исчезло в Д2, позволяет нам лучше понять точку зрения Вяч. Иванова.

Эротическая любовь, воспетая Гафизом, является для него первоизданной силой, позволяющей человечеству подняться в сферу божественного. Однако для того, чтобы любовь реализовалась как подлинный религиозный, а также этический и эстетический опыт, человек должен разрушить границы своего индивидуального «я», и тем самым умереть:

«Люби, зачинай, умирай» — триединая заповедь Жизни <...>. Ибо Любовь — Начало, и Начало — Смерть; и Любовь — Смерть, и Смерть — Начало. «Не уставай зачинать, не преставай умирать» — вот чего требует от человека Любовь...<sup>27</sup>

Это ивановская эротико-мистическая концепция, тема многочисленных статей, написанных впоследствии.<sup>28</sup> Она сформировалась именно в эти месяцы и нашла в опыте и практике гафизитов своего рода лабораторию, в которой эти идеи зарождались, проверялись, разрабатывались.<sup>29</sup>

Для Вяч. Иванова было неприемлемо убеждение, выраженное Кузминым в стихах «Нежной гирляндой надпись гласит у карниза...», согласно которому гафизиты нашли бы красоту в мире чувственной реальности. И по этой причине в своем стихотворном ответе от 22 мая он противопоставил две модели ценностей: это – вакхическое опьянение, то, которому предается хор друзей («Кто здесь обуянности жаждет, // Пьет рдяные пряности Вакховых зелий <...> // Вам Вах бьет в кимвалы...»); в то время как он, жертва, предназначенная для жертвоприношения («отмеченный узник»), знает, что завещание Гафиза, его учение о «мудрости неги» – это нечто совсем иное, чем чувственное сладострастие. Отсюда серия оксиморонов: «*Умильное бремя Гафиза, // и подвиг томлений, // И горестный миг умилений*» <курсив мой. – А. Л. К.>: любить значит умереть, иначе не может быть возрождения «в прекрасном», о котором говорит Платон.<sup>30</sup> У двух поэтов образы противоположны: растительная символика, используемая Кузминым, – вакхический плющ, который вводил его «к тайномудрому безделью» («Мы стояли, <...> // Пред плющом обвитой дверью <...> // Двери звали // К тайномудрому безделью»), уступает место у Вяч. Иванова растениям, являющимся распространенными символами в персидской поэзии, но в западной традиции связанным со смертью (звездам нарцисса, могильным венкам асфоделей, печельным ветвям кипариса); у Кузмина «чаши вин не пахнут кровью», в то время как у Вяч. Иванова только «голоса, поющие в крови», дают Синай любви (это в стихотворении «Встреча гостей»). В контексте Гафиза друзья проводят время, наслаждаясь чувственными удовольствиями («в беспечно-доверчивом круге»): «Вам розы // Шираза, // И грезы // Экстаза, // Вам солнечно-сладкие соты», в то время как лирическому «я» предназначены «злые занозы», «лютые жала». Именно

Дионис, бог расчлененный, принесенный в жертву, вдохновляет его, а не Вакх, бог алкогольных излишеств и оргийных безумств. «Иванов искал не Вакха, а Диониса Орфического», утверждает Проскураина.<sup>31</sup>

Упоение подлинной любовью может привести героя только к смерти, и эту смерть ему причиняют именно его «друзи-мучители», предводимые «Эротом жестоким». Иванов использует образ святого Себастьяна, пронзенного стрелами, обнаженного и привязанного к столбу.<sup>32</sup> Образ стрелы любви возвращается у Вяч. Иванова несколько лет спустя в статье «Апима» (1934–1935), в котором автор выражается исключительно похожими словами: «стрела любви, которая, как святое копьё античной и христианской легенды, и смертельно ранит, и совершенно исцеляет (и по энтузиастическому восклицанию суфи Джеллаледдин-эль-Руми, “лишь опьяненный Богом знает, как убивает любовь”»)<sup>33</sup> Друзья, направляя свои стрелы в «жаркие перси» главного героя, открывают ему путь к возрождению на более высоком уровне существования. На это накладывается солнечная тема, на которой я не могу сейчас останавливаться. Гиперион для Вяч. Иванова – это образ Диониса Загрея, «солнца теней», чье сердце, вырванное из груди Титанами, продолжает гореть.<sup>34</sup>

Однако, в дионисийских обрядах, а значит, и в их театрализованной форме хоровой трагедии, участники-хоревты причиняли смерть жертве, фигуре Диониса, чтобы получить ее в свою очередь. Хоревты считали себя одержимыми богом и, следовательно, верили, что перевоплощаются в него самого, непосредственно переживая его страдания. Это позволяло им переживать катарсис вместе с трагической жертвой и, таким образом, воскреснуть вместе с ней.<sup>35</sup> Именно поэтому в стихотворении Вяч. Иванова «Друзья! вам высоких веселий...», «заветные мистерии», о которых в последних стихах поют флейты Гафиза, воспринимаются и «друзьями-мучителями» – они же повторяют слова ликования героя по поводу свершения тайнств.

Чу! флейты Гафиза  
Зовут у преддверий,  
Поют у порога  
Заветных мистерий...

ХОР

Чу, тень мистагога  
Стучит у преддверий,

Стоит у порога  
Рассветных мистерий!

В ходе жертвоприношения «друзья» заражаются божественным безумием, духовно умирают вместе с жертвой и, как и жертва, могут возродиться к новой жизни.

Последние строки, однако, были удалены из окончательной версии, опубликованной в «*Cor ardens*» (Д2). Остается ответить на вопрос: почему?

Основание Гафиза в начале мая 1906 года произошло после периода активных размышлений некоторых будущих гафизитов об «искусстве будущего». Первые три мартовские «среды» в Башне были посвящены этой теме. В частности, во время встречи 1 марта Вяч. Иванов сформулировал идею искусства, которое превратит природу и чувственный мир в живой дух:

Бог человеку завещал продолжать Его творящую работу – пересказывает Зиновьева, – и богоискание закончится в творчестве, направленном из человека в природу. Природа должна быть обогащаема, а Ангелы будут художниками. Они будут творить миры, и все, что сотворят, будет не мертвое, а живое.<sup>36</sup>

Для Ивановых окостеневшие формы феноменальной реальности должны были быть преодолены, а искусство, которое просто описывало бы их, было, по их мнению, дьявольским. «Среда» 22 февраля была посвящена именно обсуждению «о черте». По этому поводу Зиновьева заявила: «Все существующее Черт, и только Невозможное есть выход из него <...> признаю всю вселенную <...> *от Черта*».<sup>37</sup>

Что касается идеала красоты, к которому должно было стремиться новое искусство, то этот вопрос был поднят на последней официальной «среде» сезона, состоявшейся 25 апреля. По этому случаю, как сообщает Зиновьева-Аннибал:

Поставил Вячеслав вопрос к какой красоте мы идем: к красоте ли трагизма больших чувств и катастроф или к холодной мудрости и изящному эпикуреизму <...>. Много виноваты в столь острой постановке ее во мне – Сомов, Нувель и их друг, поразительный александриец поэт и романист Кузьмин <так!>.<sup>38</sup>

В конце этого вечера, первый «персидский, Гафисский кабачок» был назначен на следующую неделю.

Однако, как мы видели, две философские позиции, два различных отношения к существующему были представлены в группе, почти программно, с самого начала. С одной стороны, Ивановы с их дионисийской идеей счастья как: «упоеание мукою и блаженством в трагической среде»,<sup>39</sup> с другой – Кузмин, определяемый Зиновьевой-Аннибал как утонченный александриец, эпикурец, подлинный эстет, аполлоновский певец «отрешенной солнечности», способный безоговорочно отдаться радостям и красоте бытия. Возможно, Ивановы намеревались найти, в контексте Гафиза, синтез между этими двумя позициями.

Однако, после первых двух встреч Гафиза и Вяч. Иванов («трагик»), и Кузмин («эпикурец») начали чувствовать, что их разделяет непреодолимая дистанция, что разницу в их взглядах будет трудно синтезировать.

9 мая, на следующий день после второй «вечери», Кузмин записал в своем дневнике:

Я вспомнил об Вяч<еслава> Иванов<ича> экстазе, как необходимом, освещающем <так!> <придат<ке>> составе наслаждения. Я с негодованием это отвергаю в защиту наслаждения как такового, могущего привести и к экстазу, но лучше — легкому, земному, светлому, эфемерному и потому слегка грустному.<sup>40</sup>

В последующие недели разногласия между Вяч. Ивановым и Кузминым углубились; дневник Кузмина полон записей, показывающих дистанцию между их позициями.

Апогей кризиса был достигнут в начале июня, когда, согласно рассказу Зиновьевой-Аннибал:

Идет огромный спор «за души» между Вяч<есла>вом и Кузминым. Вячеслав требует энергетике, воления преобразовательного <...>, а Кузмин покорствуется Смерти, Страсти и своим желаниям <...>. Я его определяю как ангела-хранителя Майи – покровы цветного мира, как единственно данного, любящего «эти хрупкие вещи» просто за *хрупкость* их. <...>

Но Вячеслав определяет его <...> как одержимого и сам себе неведомо творящего дело Духа Тьмы и Смерти.<sup>41</sup>

Как ни старался Вяч. Иванов убедить Кузмина и других гафизитов в правоте своей эстетической и философской программы, они сопротивлялись: «Вчера [31 мая] я проповедовал гафизитам “мистический энергетизм”. Они сердятся на “моралиста”», – жаловался Вяч. Иванов.<sup>42</sup> К середине июня непонимание углубилось еще больше.

Наконец, 16 июня, сразу после окончания пятой встречи Гафиза, Вяч. Иванов записал в своем дневнике по поводу гафизитов:

...результат целой полосы жизни, протекшей под закон «соборности», намечается отчетливо: а одинок, как никогда, быть может.

Сегодня какой-то «exit». <...> «КОНЧИЛОСЬ».<sup>43</sup>

Несмотря на недопонимание и разногласия, гафизиты продолжали сотрудничать еще долгое время, по крайней мере, до середины 1907 года. Отношения между Вяч. Ивановыми, Кузминым и другими гафизитами продолжались, с некоторыми трениями, но и с моментами большой близости. Следует, однако, сказать, что гафизитское стихотворение Иванова, в центре данной статьи зафиксировало изначальную дистанцию в интерпретации действительности, которая была подтверждена в опыте кружка и стала еще глубже в дальнейшем.

Остается только задаться вопросом, почему Вяч. Иванов решил удалить последние стихи в опубликованном варианте 1911 года.

Как мы видели, последние строфы рассматриваемого стихотворения намекают на то, что, хотя, возможно, и ненамеренно, «други-мучители» в конечном итоге переживают катарсис возрождения. Это оптимистичный финал. Но надежды Вяч. Иванова, еще живые 22 мая, были разрушены в течение лета. Пять лет спустя, когда Вяч. Иванов вновь приложил руку к гафизитским стихам с целью публикации в «*Cor ardens*», ему, видимо, пришлось признать эксперимент неудачным: ему не удалось переубедить гафизитов, а значит, возрождение для них (или для некоторых из них) исключено, по крайней мере, в гафизитском контексте. По этой причине раздел

«Палатка Гафиза» в «*Cor ardens*» содержит только два стихотворения: первое, «Гимн», в котором свет Хафиза наконец-то вновь зажигается спустя несколько столетий («Снова свет в таверне верных после долгих лет, Гафиз!»), и второе, «Друзья! вам высоких веселый...», в котором этот свет гаснет навсегда.

<sup>1</sup> ИРЛИ, ф. 607, оп. 1, ед. хр. 21, л. 1–2. Об этом тексте вскользь упомянул Н. А. Богомолов в известной статье «Петербургские гафизиты» (Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 72 и 346), хотя он не углублялся в его анализ. Черновой вариант стихотворения Вяч. Иванова был недавно опубликован мной в статье «*Fra Hāfez e Dioniso. A proposito di una variante preparatoria della poesia “Druz’ja! vam vysokich veselij...”* (1906 di Vjačeslav I. Ivanov)» (*Russica romana*. 2022. Т. XXIX. С. 55–84). Данная статья является дальнейшим осмыслением представленных в ней результатов. В моих архивных исследованиях меня направлял А. Б. Шишкин, ему хочу выразить мою искреннюю признательность.

<sup>2</sup> *Иванов Вячеслав И.* Собр. соч. В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. С введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1971–1987. Т. 2. С. 342–343.

<sup>3</sup> Об отношениях между Вяч. Ивановым и Кузминым, см. *Богомолов Н. А., Малмастад Дж.* Михаил Кузмин. М., 2013; *Богомолов Н. А.* История одной рецензии «*Cor Ardens*» Вяч. Иванова в оценке Кузмина // *Philologica*. 1994. Т. I. № 1/2. С. 135–147; *Богомолов Н. А.* В. Иванов и Кузмин: К истории отношений // *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999. С. 211–224; *Дмитриев П. В.* М. Кузмин и Вяч. Иванов: К вопросу о творческих соприкосновениях // *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: Разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 29–42; *Обатнин Г. В.* Документальные крохотки к теме «В. Иванов и М. Кузмин» // *Русский модернизм и его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомоллова* / Под ред. А. Ю. Сергеевой-Клятис и М. Ю. Эдельштейна. М., 2021. С. 125–137.

<sup>4</sup> Петербургскому «гафизизму» посвящено несколько важных научных работ, которые начали выходить с середины 1990-х. См.: *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 гг.: Документальные хроники. М., 2009; *Богомолов Н. А.* К истории русской газеллы // *Богомолов Н. А.* Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2010. С. 57–63; *Богомолов Н. А.* Газеллы П. П. Потемкина и их литературная традиция // *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies*. 2012. Т. XVIII. № 2. С. 225–234; *Shishkin A.* Le banquet platonicien et soufi à la ‘Tour’ pétersbourgeoise. Berdjaev et Vjačeslav Ivanov // *Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*. 1994. Т. 35. № 1–2 (Un maître de sagesse au XX-e siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps). С. 15–79; *Шишкин А. Б.* История «Башни» Вячеслава Иванова // *Storia della «Torre» di Vjač. Ivanov*. Рим, 1996; *Шишкин А. Б.* Северный Гафиз (Новые материалы) // *От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомоллова*. Сост. А. Лавров и О. Лекманов. М., 2011. С. 687–701; *Тюрина И. И.* Вячеслав Иванов: Между дионизизмом и гедонизмом // *Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог* / Ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск, 2003. Вып. 5. С. 8–19; *Самарин А.* «Записки Ганимеда» С. Ауслендера и Петербургские гафизиты. Магист. раб. Тартусский ун-т. Фак. гуман. наук и искусств. Отд. Славистики. Каф. русс. лит.-ры. Тарту, 2016; *Дми-*

*триев П. В.* Балеты Кузмина «Выбор невесты» и «Одержимая принцесса» // Дмитриев П. В. М. Кузмин: Разыскания и комментарии. С. 233–254; *Орлицкий Ю. Б.* Газзлы Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Исследования и комментарии. Вып. 3. / Сост. С. В. Федотова и А. Б. Шишкин. М., 2018. С. 247–258.

<sup>5</sup> Даты первых встреч: 2, 8, 22, 29 мая и 16 июня, приведены по юлианскому календарю.

<sup>6</sup> См.: *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 142–143.

<sup>7</sup> Стихотворение «Встреча гостей», датированное автором 8 мая 1906, было опубликовано только посмертно, в 1974, О. Шор. Она включила его в комментарии ко второму тому собрания сочинений В. И. Иванова. (*Иванов Вячеслав И.* Собр. соч. Т. 2. С. 738–739).

<sup>8</sup> Гафиз, или вернее Хафиз, Шемс-Эддин-Мухаммед (1300–1389). В тексте придерживаюсь транскрипции, которая использовалась в начале XX в.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты. С. 73.

<sup>10</sup> *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве В. Иванова: Этика и онтология любви // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту, 1997. С. 60.

<sup>11</sup> Хочу выразить мою благодарность К. А. Кумпан и А. Б. Шишкину за помощь в расшифровке сложного почерка В. И. Иванова.

<sup>12</sup> *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты. С. 72.

<sup>13</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. С. 140. Два главных исследователя «Гафиза» расходятся во мнениях относительно датировки стихов: Богомолов предполагает, что они были прочитаны 2 мая (Там же. С. 469, примеч. 4); Шишкин утверждает, что стихотворение было написано ко второй встрече Гафиза, которая состоялась 8 мая (*Шишкин А.* Северный Гафиз. (Новые материалы). С. 693).

<sup>14</sup> Шишкин подчеркивает, что поэтические образы «порога» и «чаши», используемые в этом стихотворении, перекликаются с темами тайны и инициации, присутствующими в гафизитских стихах, написанных в те дни Вяч. Ивановым. В частности, порог является символом инициации, а чаша отсылает к практике агапы (Там же. С. 693). Конечно, эти образы также построены на биографических мотивах.

<sup>15</sup> *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты. С. 72.

<sup>16</sup> *Платон.* Ион / Пер. Я. Боровского // Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 262–263.

<sup>17</sup> *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 2. С. 627–651.

<sup>18</sup> Там же. С. 646.

<sup>19</sup> См. *Богомолов Н. А., Малмастад Дж.* Михаил Кузмин. С. 98–103.

<sup>20</sup> *Кузмин М. А.* Проза. Berkeley, 1984. Т. I. С. 204.

<sup>21</sup> Ольга Шор сообщает, что оба стихотворения были обозначены одним общим названием: ««Друзьям Гафиза». Вечера вторая, 8 мая 1906 года в Петробагдаде». Кроме того, первая пьеса имела еще заглавие «Встреча гостей», вторая — «Гимн». Впоследствии, это название было удалено из окончательного варианта, опубликованного в «*Cor ardens*». См. *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 2. С. 738.

<sup>22</sup> *Шишкин А.* Северный Гафиз. (Новые материалы). С. 692.

<sup>23</sup> *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 2. С. 739.

<sup>24</sup> Там же. Т. I. С. 830.



<sup>25</sup> Кузмин сообщает в своем дневнике, что в тот вечер было прочитано только одно стихотворение Вяч. Иванова, которое Н. А. Богомолов в своих комментариях идентифицирует как «Встреча гостей»: «В<ячеслав> Ив<анович> читал свое стихотворение» (Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. С. 143 и 470, примеч. 14). Я полагаю, однако, что были прочитаны оба стихотворения, имеющих общее название «Друзьям Гафиза», а единственное число можно объяснить неправильной интерпретацией рукописи или тем, что Кузмин мог думать в то время, что это было только одно стихотворение. Это подтверждается записью в дневнике от 17 мая, между второй и третьей встречей «Гафиза»: «на извозчике я опять читал Гафизовские Вяч<слава> Ив<ановича>» (Там же. С. 149), в этот раз во множественном числе.

<sup>26</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 342–343.

<sup>27</sup> Иванов Вяч. О законе и связи (1908) // Иванов Вячеслав. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические: Статьи и афоризмы / Отв. ред. тома К. А. Кумпан. СПб., 2018. Т. I. С. 238.

<sup>28</sup> Помимо статей «Ты еси», «О любви дерзающей», «О законе и связи», см. также «Анима» (1934–1935) (Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 269–293).

<sup>29</sup> Цимборска-Лебода указывает 1906–1907 как время, когда эротическая концепция Вяч. Иванова была отработана, но не упоминает Гафиза как место ее разработки. См.: Эрос в творчестве В. Иванова. С. 56.

<sup>30</sup> Платон. Избранные диалоги. С. 163.

<sup>31</sup> Проскурина В. «Сог Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. 2011. Т. LI. № 5. С. 201.

<sup>32</sup> Г. В. Обатнин подчеркивает, что святой Себастьян является для поэта образом мученичества Солнца. См.: Кузнецова О. А., Герасимов Ю. К., Обатнин Г. В. Вячеслав Иванов // Русская литература рубежа веков (1890-е–начало 1920-х годов) / Отв. ред. В. А. Келдыш. М., 2011. Т. II. С. 217.

<sup>33</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 287.

<sup>34</sup> См.: стих. «Сердце Диониса»: Там же. Т. II. С. 236. Вяч. Иванов углубляет эту тему также в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) (Иванов Вяч. По звездам. I. С. 185–186).

<sup>35</sup> Иванов Вяч. Новые маски (1904) // Иванов Вяч. По звездам. I. С. 51.

<sup>36</sup> Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 гг. С. 173 (письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. А. Замятниной от 2 марта 1906).

<sup>37</sup> Там же. С. 170 (письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 25 февраля 1906).

<sup>38</sup> Там же. С. 188 (письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 24 апреля–1 мая 1906).

<sup>39</sup> Там же. С. 181 (письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 24, 26 марта 1906).

<sup>40</sup> Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. С. 143.

<sup>41</sup> Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты. С. 84 (недатированное письмо, написанное, вероятно, около 5 июня 1906).

<sup>42</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 744.

<sup>43</sup> Там же. С. 751–752.

*А. Чевтаев*

*Российский государственный гидрометеорологический университет  
Санкт-Петербург*

### **Лирический нарратив и художественная символика в поэме М. Кузмина «Всадник»**

В одной из своих рецензий на вторую книгу стихов Кузмина «Осенние озера» (1912) Н. С. Гумилев подчеркивал, что в восприятии поэтом любви «совершенно естественны переходы от житейских мелочей к мистическому восторгу».<sup>1</sup> В этом суждении важным видится указание на мистическую экзальтацию лирического сознания Кузмина, определяющую его творческую концепцию мира. При этом мистицизм в «Осенних озерах» отличается от постулируемого символистами интеллигентного экстаза проникновения в инобытие, что, вероятно, обусловлено «движением к упрощению и <...> некоторой примитивизации»<sup>2</sup> поэтического самоопределения Кузмина в 1908–1914 годах. Как было отмечено В. М. Жирмунским, поэт «связан с символизмом глубинным, мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса».<sup>3</sup> Поиск основ универсума в творчестве Кузмина постулирует своеобразную «мистику любви», которая в книге «Осенние озера», при всей ее нарочитой чувственности, проявляется в различных аспектах — от телесно-земного до духовно-небесного.

В современном литературоведении аналитические характеристики «Осенних озер» представлены достаточно скупой, что объясняется некоторым снижением художественной оригинальности этой книги в сравнении с мотивно-образной структурой «Сетей» — первой книги стихов поэта. При этом выделяется ряд исследований, в которых «Осенние озера» осмысляются в качестве значительного поэтическо-

го явления, вскрывающего магистральные принципы развития кузминского художественного универсума.<sup>4</sup> Построение данной книги носит явно концептуальный характер, и каждый из трех ее разделов актуализирует определенный код смыслообразования в контексте целого.<sup>5</sup> Внутренняя динамика развертывания «Осенних озер» явно располагает к углублению в поэтику составляющих книгу произведений, особенно — в случае выхода Кузмина за пределы «чистой» лирики и усиления иных жанрово-родовых регистров построения текста.

В этом отношении особый интерес вызывает поэма «Всадник», вместе с циклом газел «Венок весен», включенная во второй раздел книги. Это произведение интересно, во-первых, своей жанровой природой, а во-вторых, преломлением в нем мистических исканий поэта. Отметим, что «Всадник» Кузмина остается практически не изученным и до настоящего времени рассматривался в широком контексте кузминской поэтики, связанной с аллегоричностью образов и мифологизацией темы пути. Наиболее подробное аналитическое прочтение этого произведения предлагается В. Б. Зусевой-Озкан, осмысляющей его в аспектах мотивно-образной репрезентации девы-воина и модернистских представлений о взаимодействии фемининного и маскулинного начал.<sup>6</sup> При этом специфика сюжетного построения поэмы и представленная в ней творческая телеология кузминского символизма все еще требуют детального описания.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на тех сторонах поэтики «Всадника», которые раскрывают понимание Кузминым пути человеческого «я» к обретению бытийной гармонии. Нашей целью является рассмотрение лирического нарратива и художественной символики в структуре поэмы как взаимосвязанных параметров ее ценностно-смысловой организации.

«Всадник» написан в июле 1908 года, задолго до того, как в творческом сознании Кузмина оформляется концептуальное видение книги «Осенние озера», а потому его включение в ее состав — продуманное творческое действие. Создание поэмы обусловлено биографическим контекстом интимно-личных взаимоотношений Кузмина и его близкого знакомого Иоганнеса фон Гюнтера (немецкого поэта и переводчика русской поэзии).<sup>7</sup> Поэт, как следует из записи в его дневнике от 29 июня 1908 года, наделяет любовные отношения с И. фон Гюнтером мистическими коннотациями,<sup>8</sup> и этот интимный мистицизм придает импульс построению «Всадника».

Поэма написана редчайшей в русской поэзии спенсеровой строфой, разработанной Э. Спенсером для его аллегорической поэмы «Королева фей» (1590–1596) и представляющей собой девятистишие из восьми 5-стопных ямбов и одного 6-стопного с рифменной структурой *AbAbbCbCC*. Эту строфу впоследствии использует Дж. Г. Байрон в «Паломничестве Чайльд Гарольда» (1818).<sup>9</sup> Избираемая Кузминым строфическая форма свидетельствует об опыте освоения средневеково-ренессансного мировидения, проявляющегося в достаточно жестких жанровых, стиховых и стилистических рамках. Реконструкция европейской модели мира, в которую проецируются собственные интимные переживания, становится для Кузмина способом постижения сокровенной тайны бытия, тождественной тайне любви.

«Всадник», в силу своей жанровой природы, является повествовательным произведением. При этом процесс лиризации поэмы, характерный для модернистской словесности,<sup>10</sup> в кузминском тексте внешне не поддерживается. Напротив, Кузмин заостряет эпические параметры повествования: отчетливость сюжетно-фабульного строения, усиление хронотопических координат, объективацию персонажей, формальное дистанцирование «точки зрения» нарратора. Эти черты эпического нарратива эксплицированы в структуре текста «Всадника» и продуцируют его восприятие в качестве «повествовательной поэмы-гобелена», являющей «гомосексуальную аллгорию (путь любви и смысл любви)».<sup>11</sup> Поэма поддается более-менее четко к изложению ее фабулы: герой-витель движется в пространстве условно-средневекового мира, преодолевает препятствия и в конечном итоге достигает сакральной цели своего пути. Однако эпический характер нарратива здесь оказывается своеобразным структурным каркасом для лирической рефлексии и ее лирического результата — восхождения к мистической тайне.

В начале поэмы, состоящей из 28 спенсеровых строф, задаются пространственно-временные координаты изображаемого мира, восходящие к типовому локусу рыцарских романов и поэм — зачарованному лесному пространству, в котором свершается авантюрный путь героя:

Дремучий лес вздыбил по горным кручам  
Зубцы дубов; румяная заря,  
Прогнавши ночь, назло упорным тучам  
В ручей лучит рубин и янтаря.

Не трубит рог, не рыщут егеря,  
Дороги нет смиренным пилигримам, —  
Куда ни взглянь — одних дерев моря  
Уходят вдаль кольцом необозримым.  
Всё пламенной восток в огне необоримом.<sup>12</sup>

Традиционно в мифопоэтике лесной локус воплощает женское начало и олицетворяет «место инициации, неведомых опасностей и тьмы», вхождение в которое «означает переход, когда душа встречается с чем-то гибельным и неведомым».<sup>13</sup> В экспозиционной строфе поэмы актуализируется прежде всего значение сокрытых угроз и препятствий, олицетворяемых «лесом», что соответствует пространственной семантике рыцарских повествований Средневековья и Ренессанса. Однако при этом в лесной символике Кузмина принципиально значимыми оказываются и «женские» коннотации «леса», имплицитно определяющие смысловой вектор развертывания нарратива.

В экспозиции изображается раннее утро, обозначенное пейзажным знаком «румяная заря». Восход солнца обладает универсальной семантикой возрождения и активизации витальных сил миропорядка. Это мифопоэтическое значение «зари» абсолютизируется в поэтике младосимволистов, наделяющих рассвет и утреннее небесное зарево статусом видимого знака грядущего преображения мира. В русском символизме 1900-х гг. «“заря” как момент визионерского ожидания соответствует некоему промежуточному состоянию, в котором активность воображения, “мечты” обретает апокалиптически-пророческую направленность».<sup>14</sup> В таком аксиологически выдвинутом смысле предстает «заря» в поэзии Вяч. И. Иванова, Андрея Белого, А. А. Блока, Эллиса, С. М. Соловьева. В кузминской поэме явление утренней зари соотносится с контекстом символизма: на это указывают торжественно-апокалиптические коннотации ее пространственного полагания («Всё пламенной восток в огне необоримом»). Но при этом у Кузмина «заря», освящая неведомый мир («лес») не очищает его, а согласуется с ним, пророча не преображение макрокосма, но испытания, что подтверждается дальнейшим развитием повествования.

Во второй строфе в моделируемую реальность вводится герой поэмы. Первоначально он предстает метонимически, посредством «коня», нарушающего зачарованное спокойствие «леса»: «Росится путь, стучит копытом звонкий / О камни конь, будя в лесу глухом /

Лишь птиц лесных протяжный крик и тонкий» (204). «Конь» в европейской традиции сопрягается с героикой, мужеством и духовной возвышенностью и олицетворяет «невинность, непорочность, жизнь и свет».<sup>15</sup> При этом данный знак обладает лиминальным значением: «конь» — психопомп, проводник между мирами («этим» и «тем», жизнью и смертью, ложным и истинным). Поэтому «конное» атрибутирование героя является не только реконструкцией средневекового рыцарского образа, но и проспективным указанием на его мистическое самоопределение. Именно в качестве всадника, которое обозначено заглавием произведения, герой предстает в изображаемом мире:

В доспехе лат въезжает в лес верхом,  
Узду спустив, молодой и бледный витязь.  
Он властью сил таинственных влеком.  
Безумен, кто б велел: «Остановитесь!»  
И кто б послу судьбы сказал: «Назад вернитесь»  
(204–205).

Введение героя в поэнный нарратив сопровождается указанием на его подвластность роковым силам, которые инициируют его движение в миропорядке: он — избранник («посол») судьбы, путь которого начертан и определен свыше. Эти характеристики, не противореча в целом авантюрной героике рыцарских повествований, обнаруживают особые интенции вхождения героя в пространство «дремучего леса»: не поиск подвигов, а исполнение онтологического предназначения инспирирует его движение в мире поэмы.

Далее «точка зрения» нарратора фокусируется на облике героя, портрет которого явно героизирован и маркирован знаками исключительности: «Заграждены его черты забралом, / Лишь светел блеск в стальных орбитах глаз, / Да рот цветет просветом густо алым, / Как полоса зари в ненастный час. / Казалось, в лес вступил он в первый раз, / Но страха чужд был лик полудевичий / И без пятна золотых очей топаз» (205). Повествователь, изображая внешность героя, особенно выделяет «флористические» и «фемининные» черты его лица. Как отмечает О. Ронен, в кузминской символике обнаруживается тип символа, который «связан с будущим» и включает «приметы, предзнаменования, “вещи предметы” <...>, “косноязычные намеки” и “иероглифы” поэзии».<sup>16</sup> В данном случае уподобление рта «витязя» алому цветку оказывается знаком-предвосхищением его грядущего — той

«розы», которая в финале поэмы обозначит обретение тайны мироздания. Акцентирование же «девичьих» черт в облике «витязя» одновременно индексирует и его гендерную неопределенность в точке нарративной локализации, и гомоэротические оттенки рецепции повествователем своего героя, и возможность гендерной трансгрессии героя в перспективе онтологического абсолюта. Такая завуалированность «витязя» относительно мужского и женского начал продуцирует магистральную линию сюжетного развертывания нарратива.

В четвертой строфе сюжет приобретает динамику, которая определяется встречами героя-«витязя» с представителями чужого мира. Ими оказываются три женщины, каждая из которых символизирует определенное восприятие любовного чувства. Эти контакты с героинями-«девицами» определяют эпическую линию нарратива. Неканоническая поэма, жанровые параметры которой складываются с начала XIX века, «вместо полноты эпического цикла, выраженной в сюжетной схеме “потеря — поиск — обретение”», постулирует «одномоментную “встречу”», но при этом «сама эта «встреча» соотносима именно с эпическим “поиском”». <sup>17</sup> В поэме Кузмина такая ситуация встречи сопряжена с утверждением антиномичности «мужского» и «женского», в смысловом поле которой «витязь» стремится обрести единство микрокосма и макрокосма.

В средневеково-ренессансном рыцарском повествовании изображаемый мир «подводится под категорию “вдруг”, под категорию чудесной и неожиданной случайности». <sup>18</sup> Этот принцип миромоделирования четко соблюдается Кузминым. Первая героиня поэмы является «витязю» именно «вдруг», неожиданно, неведомо откуда (точнее — из угрожающего «леса»): «Вдруг конь храпит, как бы врага почуя, / Трубит рожок, неслышанный давно, / И громкий крик несется, негодуя: / “Ни с места, рыцарь, стой! Тебя давно уж жду я!”» (205). Появление враждебной силы, которая оказывается «девицей-мужем», маркирует первую событийную точку нарратива. Дева-воительница, представляясь герою Брамантой, имя которой отсылает к героине рыцарской поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд» Брадаманте, <sup>19</sup> жаждет столкновения с мужским «я» и эксплицирует идеологему мужененавистничества. При этом она нацелена на плотское единение с героем («Ты выбран мной! Пусть враг! теперь увижу, / Напрасно ли судьба влекла меня к Парижу!» (205)). Данная ситуа-

ция, задавая сюжетную коллизию, требует столкновения мужского и женского начал. Однако в кузминском нарративе этот конфликт не получает традиционного для рыцарской поэтики исхода (поединка, борьбы, воинской победы или поражения, любовного преображения). Представив свою мужененавистническую «точку зрения», Браманта исчезает. Герой же предстает созерцателем чужой бытийной позиции, не участвующим ни в порождении антиномических отношений, ни в их разрешении. Подобный исход встречи нарушает сюжетную модель рыцарского романа, в котором герой-рыцарь предопределен к авантурной реализации своего «я» и авантурные коллизии с переменами ролей, инверсией ложного и истинного составляют основу повествования. В поэме же Кузмина поведение «витязя» нарочито амбивалентно: он и демонстрирует рыцарственную мужественность, и стремится к уклонению от ее реализации.

Далее на пути героя последовательно встречаются еще две «девы», жаждущие его любовного ответа. Вторая встреча репрезентирует «девицу», лишённую воинственных черт и воплощающую природную гармонию. Эта ипостась женственности, которую герой находит, покинув лес, принадлежит пространству «полей», символически обозначающих материнское начало,<sup>20</sup> и являет собой идиллическое понимание любви: «Цветы рвала, на рыцаря взирая, / И скромный стих в устах ее звенел; / Она жильцом скорей казалась рая» (206). Однако и здесь событийный статус встречи оказывается редуцированным, так как «стыдливая речь» героини, обещающей спокойную любовь-служение, отрицается героем: «Но рыцарь вдале стремится к новым чащам, / Влеком любви огнем, стремящим и не спящим» (208). Третья встреча свершается в пространстве «пещеры», мифопоэтическая символика которой сопряжена с представлениями о «закрытом и тайном».<sup>21</sup> Женский персонаж, представая в ипостаси чародейки, вызывающей к природным силам («И руки, вверх поднявши, опустила, / И белый жезл чертил волшебный круг» (209)), стремится искушить «витязя» обещанием любовной власти, даруемой посредством магии («Что дашь ты мне?» — спросил у девы странной. / — Любовь и власть — дары всё тех же рук, — / Она в ответ. — Да к мудрости нежданной / Получишь ключ, войдя в пещеру, гость желанный» (209)). Но герой и здесь сохраняет верность своему предназначению постичь истинную любовь:



Пусть грот таит все таинства блудниц, —  
«Любовь не здесь!» — мне шепчет голос тайный.  
«Вперед, вперед!» — зовет рожок зарниц;  
И голос дев, прелестный, но случайный,  
Не в силах совратить с тропы необычайной  
(209)

Как видно, «витязь» воспринимает встречи с земными девами как случайности, затемняющие движение к подлинной любви и являющиеся препятствиями-соблазнами. Очевидно, что эти три встречи обнаруживают трансформацию событийных основ рыцарского повествования. «Рыцарь» здесь не только не вступает в столкновение с опасным (в данном случае — женским) миром, но, напротив, уклоняется от борьбы. Эта часть нарратива, как отмечает В. Б. Зусева-Озкан, определяется кумулятивным сюжетом, состоящим из открывающихся герою картин профанной любви: «любви-ненависти (Браманта), любви-преданности (идиллическая героиня) и любви-страсти (жрица)».<sup>22</sup> При этом соприкосновение «витязя» с женским началом, утраиваемое согласно правилам фольклорной сюжетики, не меняет его мировосприятие. «Рыцарь» совершает подвиги не внешнего (авантюрного), а внутреннего (духовного) порядка, сопротивляясь женским искушением, влекущим в бездну профанной любви. Три женских образа, вписанные в определенный природный локус («лес» девы-воительницы, «поля» девы-скромницы и «пещера» девы-колдуньи), символизируют соблазны, которые таятся в душе героя и которые он должен одолеть на своем пути. Соответственно, условно-средневековое пространство рыцарского повествования мыслится символически ландшафтом души «всадника», и подлинным событием повествуемых встреч с женским началом оказывается сохранение героем духовной чистоты своего «я» и кумулятивно явленное укрепление его веры в истинность предназначенного поиска абсолютной любви.

Далее изображается приближение «витязя» к цели его онтологических исканий: герой оказывается перед «горным замком», являющимся характерным локусом рыцарских повествований. При этом в мифопоэтике «замок» часто «содержит некое сокровище или заключенного в темницу человека», обретение / освобождение которого открывает «эзотерическое знание».<sup>23</sup> Беспрепятственное вхождение героя в пространство замка указывает на успешность предшествующей

сих этапов его инициации: «Не поднят мост, и конь, стуча копытом, / Стремится внутрь, ворота миновав. / На том дворе, ничьим следом не взрытом, / Деревьев нет, зеленых нету трав. / Коня к крыльцу надежно привязав, / Спешит войти в безмолвное жилище, / Ища себе не суетных забав, / Но розу роз всех сладостней и чище. / Взалкавшим по любви святая дастся пища» (210–211). При этом сакральное пространство (мифопоэтический центр мира) здесь представлено замковым «подвалом», в котором герой обнаруживает воплощение своих поисков:

Замок с дверей, на землю сбит, упал,  
И свет свечей чертой дрожащей круга  
Явил очам высокий пьедестал, —  
И отрок наг к нему привязан туго.  
И витязь стал пред ним, исполненный испуга  
(211)

Обнаженный «отрок», найденный «витязем» и поражающий его своим обликом: «Лукавый взор был светел и печален, / Острился край златеющих ресниц, / И розан рта, пчелой любви ужален, / Рубином рдел, как лал в венце цариц; / Костей состав, от пятки до ключиц, / Так хрупок был под телом смугло-нежным, / Что тотчас всяк лицом склонился ниц, / Признав его владыкой неизбежным. / И к гостю лик склонил с приветом безмятежным» (211), — в нарративной структуре поэмы маркирует встречу с подлинным явлением любви в ее непорочной телесности. Герой-«рыцарь» признает в нем искомый идеал и приносит клятву верности: «Служить тебе — вот сладостный венец! / Прими в рабы, твои беру девизы, / Твои цвета — мне дивный образец, / Закон же мне — одни твои капризы. / Смотри: я путь прошел, не запятнавши ризы»» (211). В таком любовном омаже эксплицируются гомоэротические интенции, *post factum* объясняющие отказ от явленных женскими персонажами перспектив любовных отношений в их фемининном измерении. Однако вряд ли возможно сводить смысл поэмы к утверждению героем гомосексуальных стремлений. По мысли Н. А. Богомолова, при всех гомоэротических коннотациях творчества Кузмина, в его поэтике «любовь является любовью во всех ее ипостасях», так как она «есть сущность всего Божьего мира» и получает благословение в различных своих проявлениях — «страстном и плотском, отчаянном и предательском, сжигающем и платоническом».<sup>24</sup> В свете этого справедливого сужде-

ния необходимо признать, что кузминский герой ищет не столько гомосексуальной плотскости любовных отношений, сколько некоего возвышенного абсолюта чувственности, в котором стираются гендерные различия мужского и женского. Кузминский гомоэротизм и мизогиния, при всей нарочитости их воплощения в поэтике его произведений, носят весьма неоднозначный характер.<sup>25</sup> В определенном смысле гомосексуальный регистр творчества Кузмина можно признать в качестве своеобразной версии андрогинности, которая нацелена на упразднение «женственной» бездны бытийного морака и явления «мужской» ясности онтологических смыслов. Поэтому в нарративной структуре «Всадника» «нагой отрок» сакрализуется как «оцельненное» человеческое «я». «Незапятнанная риза» «витязя» являет собой знак верности духовному измерению любви, превосходящей варианты и версии ее телесно-земного осуществления.

Этот смысл постигаемой героем любви маркирован образом Амура — проводника героя в области духовной, интеллигильно постигаемой сущности миропорядка:

С улыбкою Амур освобожденный,  
Как поводырь, его за руку взял  
И, подведя ко двери потаенной,  
Сиявший знак над нею указал.  
Цветок любви тот знак изображал,  
Блестел в тени, горя и не сгорая  
И яркий луч струя в подземный зал.  
О сердца свет! о роза, роза рая,  
Я вновь крещен тобой, любви купель вторая!  
(212)

Амур здесь одновременно предстает и символом подлинной любви, и аскетичным поводырем<sup>26</sup> в сакральную область универсума, в которой истинные любовные потенции обретают полноту и совершенство. Данный образ и его символический потенциал являются маркерами кузминской мифопоэтики в целом, нацеленной на постижение любви как онтологической универсалии.<sup>27</sup> При этом в поэме «Всадник» Амур являет и искомое рыцарского пути, мизогинически отвергающего «женское», и служителя тайны бытия, которая воплощается в «розе рая». Во-первых, «райская роза», символизируя абсолют любви и центр мироздания, явно отсылает к образу-мифологеме в «Божественной комедии» Данте, посредством

которого раскрывается бытийная полнота райских сфер универсума (ср.: «Так белой розой, чей венец раскрылся / Являлась мне святая рать высот, / С которой агнец кровью обручился».<sup>28</sup> Во-вторых, мистериальный характер «розы» восходит к ее осмыслению в поэтике русского символизма, прежде всего — в версии Вяч. И. Иванова. В ивановской поэзии «роза» являет собой и мистический ориентир к небесному центру мира, и земное отображение этого центра.<sup>29</sup> Для Кузмина символистский потенциал этого знака связан с идеей совпадения чувственных и сверхчувственных смыслов.

Именно совершенство мира открывается «витязю» в созерцании «розы», начертанной на полу замкового зала, в который вводит его Амур: «И молвил вождь: “Вот я тебя целую!” / И ртом в чело печать навеки вжг. / Трепещет гость, почуя “аллилуйю”» (212). «Поцелуй» здесь является актом приобщения неопита к тайне мира. Трепетное состояние «рыцаря» сигнализирует о его нахождении на границе между прежним (несовершенным) и новым (полноценным) измерениями бытия. «Подвальное» пространство замка усложняется, так как в нем обнаруживается еще один — теперь уже абсолютно сакральный — локус: «чертог», в котором пребывает мистический цветок: «Открывши дверь, ступил через порог. / Был мал и пуст открывшийся чертог, / Узорный пол расчерчен был кругами, / В середине куст, где каждый лепесток / Сравниться б мог с рубинными огнями; / Безмолвье и покой меж светлыми столбами» (212). «Круги», начертанные на «узорном полу», свидетельствуют о бытийной целостности универсума, которую воплощает собой это пространство и сокрытая в нем «алая роза». Здесь преодолеваются сомнения и страдания и достигается духовное совершенство. Поэтому в финале поэмы утверждается обретение героем искомого смысла бытия:

Покой найдя, встал рыцарь успокоен,  
 Любовь найдя, поднялся он влюблен,  
 Свой меч храня, явился чистым воин,  
 Кольцо храня, любви он обручен.  
 Амур глядит, мечом освобожден,  
 Цветок цветет, качаясь лениво,  
 И, в узкий круг волшебю заключен,  
 Лучит любовь до крайнего обвива.  
 О круг святой любви! о райской розы диво!

(212)

Лексико-семантические удвоения («покой найдя» — «успокоен», «любовь найдя» — «влюблен», «свой меч храня» — «воин», «кольцо храня» — «обручен») указывают на обретение героем духовного равновесия. Успешность прохождения инициации подчеркивается предикатами телесных и ментальных действий и состояний «рыцаря» («встал», «поднялся», «явился чистым», «обручен любви»). Возрождение героя определяется не трансформацией его «я», а сохранением изначальной беспорочности. Фаллические коннотации «меча» (воинского атрибута) и брачная семантика «кольца» (атрибута верности) маркируют неизменное следование героя рыцарскому стремлению к бытийному идеалу. Как известно, «рыцарь» — «мастер, дух которого управляет своим конем (олицетворением материального начала)»; при этом «конь является символом материального перемещения, “всадник” — духовного», и «когда последний приходит к концу своих воплощений, никто не занимает седло, и средство перемещения перестает действовать». <sup>30</sup> Соответственно, «всадническая» сущность героя здесь преобразуется онтологическим результатом его пути — постижением любви в ее абсолютном проявлении, то есть в цветении мистической «розы». В финальном стихе поэмы («О круг святой любви! о райской розы диво!») раскрывается лирическая сущность повествования: принятие совершенства мира определяет и «точку зрения» героя, и мировидение нарратора, сливающиеся в единую позицию самоопределения человека.

Лирический характер поэмого нарратива проступает и в гомоэротическом соотнесении «витязя» и «нагого» Амура. Их сюжетные роли определяются мифологемой пути: «рыцарь» находится в позиции ищущего, а Амур — искомого. При этом духовные искания «всадника» позволяют видеть в Амуре его alter ego: «нагой отрок» предстает сокровенной, мизогинно возвышенной сущностью героя. Отметим, что двойничество «рыцаря» и Амура контекстуально подкрепляется поэтикой стихотворения Кузмина «Солнцем залит сад зеленый...» (1909), включенного в первый раздел «Осенних озер» и обнаруживающего персонажную инверсию позиций «всадника» и профанного лирического «я». Лирический герой здесь уподоблен пленному Амuru, уповающему на появление рыцарственного освободителя: «Юный всадник, ты — влюбленный, — / Сердцем тотчас узнаю: / Есть на сердце знак единый. / Розу алуо целуя, / Гостя встречу

я, влюбленный» (185). Сакральный смысл «алой розы», как и в поэме, указывает здесь на мистический характер любовной страсти. Поэтому сюжет стихотворения пуантируется обещанием «всаднику» духовного преображения: «Я, любовью утомленный, / К сердцу всадника прижмуся... / Опустился рой пчелиный!.. / Ты покой найдешь, клянуся! / Знойным полднем утомленный» (185). Соотнесенность этого текста с нарративной телеологией поэмы свидетельствует, что в «Осенних озерах» образы ищущего «всадника» и искомого Амура мыслятся ролевыми проявлениями кузминского поэтического «я», стремящегося обрести бытийную целостность и мистическое умиротворение.

Итак, в поэме Кузмина «Всадник» утверждается мифопоэтическая модель пути к конвергентному принятию мира, снимающему его антиномичность. Ориентируясь на традицию средневеково-ренессансных рыцарских повествований, поэт стремится очертить маршрут собственной души, объективируемой в образе «младого и бледного витязя», который странствует в условном мифологизированном пространстве. Такое странствие, во-первых, предопределяет нарративный характер развертывания сюжета, представляющего эпическим на уровне означающего и лирическим на уровне означаемого, а во-вторых, концептуализирует аскетически-чувственное движение героя в макрокосме. Три встречи с женским «я», актуализирующие в событийной структуре нарратива различные видения любви, профанируются рыцарственным героем как онтологические препятствия к искомому совершенству, а встреча с «нагим отроком» (Амуром) мыслится событием откровения о тайнах мира. При этом мизогиния здесь предстает залогом освобождения от мирских страстей и приближения к подлинному духовному центру бытия.

Как видно, символическая логика развертывания поэмы — от природного построения («лес», «поля» и «пещера») пространства через замковый «подвал», в котором пребывает таинственный отрок, подобный андрогину, к актуализации всецело духовного пространственно-аксиологического бытия «райской розы» — свидетельствует о поиске и обретении героем онтологической гармонии. Соответственно, изображаемый в поэме «рыцарь-всадник», оказываясь художественной проекцией лирического «я» Кузмина в моделируемый мир, нарративно репрезентирует «желаемое» в реалиях мифологизированного и символического «возможного».

<sup>1</sup> Гумилев Н. С. Полное собр. соч. В 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М., 2006. С. 140.

<sup>2</sup> Богомолов Н. А. «Любовь — всегдашняя моя вера...» // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 34.

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 366–367.

<sup>4</sup> См.: Марков В. Ф. Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. Munchen, 1977. С. 344–359; Аносова Л. В. Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 20–54; Акимова М. В. Сборник Кузмина «Осенние озера»: строфа и тема // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky / Ed. by В. P. Scherr, J. Bailey, V. T. Johnson. Bloomington (Indiana), 2014. P. 173–202; Честмаева М. В. Мифологема пути в книге стихов М. А. Кузмина «Осенние озера» // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета. 2019. Вып. 19. С. 161–178.

<sup>5</sup> Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» русского модернизма // Авторское книготворчество в поэзии. В 2 ч. Ч. 1. Омск, 2008. С. 84.

<sup>6</sup> Зусева-Озкан В. Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М., 2021. С. 355–371.

<sup>7</sup> Жизненно-психологические обстоятельства написания «Всадника» отмечены обоими поэтами: И. фон Гюнтером они изложены в письме к В. Ф. Маркову от 5 октября 1971 (Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. С. 638–639), а Кузминым зафиксированы в дневниковых записях 1908 (Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. СПб., 2009. С. 43, 48–50).

<sup>8</sup> Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. С. 43.

<sup>9</sup> Как замечает М. Л. Гаспаров, Кузмин во «Всаднике» предполагает «не байроновские, а на спенсеровские ассоциации этой строфы: рыцарское средневековье, преломленное через восприятие Возрождения» (Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 176). В целом следует согласиться с исследователем, хотя идея духовного паломничества, отмеченного высоким смыслом, проступающая в поэтике «Всадника», вероятно, втягивает в корпус его претекстов и байроновское произведение, что подчеркивает сам поэт в дневнике (ср.: «“Всадника” адски хочется писать, и недостаточно хорошо все выходит, хотя этот Ариосто-Байроновский ублюдок и не без прелести» (Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. С. 49). Отметим также, что к спенсеровой строфе Кузмин вновь обращается в 1916, используя ее в «Чужой поэме», включенной в состав поэтической книги «Эхо» (1921).

<sup>10</sup> Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX–начала XX веков. М., Л., 1964. С. 36–46.

<sup>11</sup> Марков В. Ф. Поэзия Михаила Кузмина. С. 348.

<sup>12</sup> Кузмин М. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 204. Далее по тексту стихотворения цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>13</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 178.

<sup>14</sup> Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 233.

<sup>15</sup> Купер Дж. Указ. соч. С. 188.

<sup>16</sup> Ронен О. Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. М., 1993. P. 295.

<sup>17</sup> *Бройтман С. Н.* Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2001. С. 33.

<sup>18</sup> *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М., 2012. С. 405.

<sup>19</sup> *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 356–363.

<sup>20</sup> *Купер Дж.* Энциклопедия символов. С. 254.

<sup>21</sup> *Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М., 2010. С. 330.

<sup>22</sup> *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 371.

<sup>23</sup> *Купер Дж.* Указ. соч. С. 95.

<sup>24</sup> *Богомолов Н. А.* «Любовь — всегдашняя моя вера...». С. 15.

<sup>25</sup> *Дмитриев П. В.* Кузмин — мизогин? Об одной тенденции в переводах М. Кузмина // Дмитриев П. В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 104–116.

<sup>26</sup> Вероятно, что медиальные функции и сакрализация действий Амура в нарративе поэмы указывает на его изначальный мифологический статус в качестве космогонического божества и «всевластной мировой силы», персонифицированной в облике «смелого стрелка, крылатого, многоискусного владыки ключей эфира, неба, моря, земли, царства мертвых и тартара» (Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 668).

<sup>27</sup> В книге «Осенние озера» Амур претендует на статус образно-смысловой доминанты, представая в различных текстах или открыто названным («По-прежнему для нас Амур крылатый реет / И острою стрелой грозит» (149); «Амур-охотник все стоит на страже, / Возвратный тиф — опаснее и злее» (152)), или перифрастически («И ходит за мною следом / Бесшумно отрок нагой. / Кому этот гость неведом? / В руке самострел тугой» (155); «Голый отрок в поле ржи / Мечет стрелы золотые. / Отрок, отрок, придержи / Эти стрелы золотые!» (163)), или метонимически («Стрелок отбившегося гуся / Стрелой скосил. / И вот лежу и умираю» (145); «Вдруг облак золотой средь неба стал, / А горлицы взметнулись тучкой снежной / С веселым шумом крыл навстречу стрел» (147)).

<sup>28</sup> *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Л. Лозинского. М., 1967. С. 451.

<sup>29</sup> См., например: *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб., 2010. С. 189–348; *Арефьева Н. Г.* Символика розы в лирике Вячеслава Иванова // Гуманитарные исследования. 2015. № 4 (56). С. 139–145.

<sup>30</sup> *Кирло Х.* Указ. соч. С. 375–376.



**В. Никульцева**

*Московский финансово-юридический университет*

**М. Кузмин в поэтической оценке  
Игоря-Северянина**

*Дорогому Евгению Поклитару,  
солисту балета МАМТ  
им. К. С. Станиславского  
и В. И. Немировича-Данченко,  
посвящается*

В современном литературоведении содержатся неполные сведения о творческих контактах Игоря-Северянина<sup>1</sup> и Михаила Кузмина. Известно, что в 1914 году оба поэта являлись сотрудниками петроградского журнала «Златоцвет». 25 января 1915 года они выступили на поэтическом вечере «Писатели — воину» в Александровском зале Городской думы Петрограда.<sup>2</sup> Сбор средств производился в пользу Лазарета Союза деятелей искусства. Неоднократно посещая подвал «Бродячая собака» (1912–1915), Игорь-Северянин мог наблюдать за акмеистами и выступлениями Кузмина, в частности.

Большинство лингвистических работ посвящено сравнительному изучению идиостилей поэтов в контексте поэзии Серебряного века. Так, отмечается сходство композиционных приемов при построении лирического цикла,<sup>3</sup> общие особенности в формировании ядра поэтических лексиконов,<sup>4</sup> образная система,<sup>5</sup> темы и мотивы.<sup>6</sup> Проанализирован ряд стихотворений, посвященных Кузмину,<sup>7</sup> его современникам О. Глебовой-Судейкиной<sup>8</sup> и С. Судейкину,<sup>9</sup> приводится сравнительный анализ авторских словарей.<sup>10</sup>

Оценка личности и творчества Кузмина встречается в таких произведениях Игоря-Северянина, как «Бродячая собака» (1915), «Пять поэтов» (1918), «Газзла VIII» (1919), «Рояль Леандра» (1925), «Кузмин» (1926), в предисловии к книге «Rannit Aleksis. Via dolorosa» (1940).

Резко отрицательной оценкой характеризуется Кузмин в стихотворении «Бродячая собака». Стилистически сниженное звучание текста связано с тем, что автор намеренно погружает читателя в атмосферу гомосексуальной среды путём применения ряда стилистических приёмов: перифрастического оборота (*их старший*), иронии («цвет литературы», «свои», «надежда» *выцветших писак*, «брак», «люди», «сморчки», «талантливы», *богема*), паронимической аттракции (*бездушье души*), оксюморона (*талант без души*), антитезы (*скопец*, *развратник*, *женофоб*), окказионализмов (*глаза подведены кокотно*)\*<sup>11</sup> — ‘как у кокотки; в стиле кокотки, под кокотку’, *алоротно*\* ‘улыбаясь алым ртом’ (*смотрят лица*), *умилье*\* ‘умильное выражение (лица, глаз)’, *поэзовальс*\* ‘вальс из поэз, стихотворений’, *зло-недвуслысенный*\* ‘злой и недвуслысенный, понятный всем’ (*маразм*), *гнилокровье* ‘болезнь, от которой кровь становится гнилой; здесь: сифилис’, *современец*\* ‘современный человек; современник’):

И кто же эти, с виду дети,  
А по походкам — старички?  
Их старший книжку издал «Сети»,  
А эти — альманах... «Сморчки»!  
Глаза подведены кокотно,  
Их лица смотрят алоротно,  
И чёлки на округлых лбах  
Внушают дамам полустрах...  
О, сколько ласки и умилий  
В глазах, смотрящих на *своих*!..  
От них я очищаю стих  
И, избегая их фамилий,  
Уж превращённых в имена,  
Оставлю им их времена!..

Всё это «цвет литературы»,  
«Надежда» выцветших писак,  
Готовых пригласить на туры  
Поэзовальса этот «брак»,  
Дабы помодничать прекрасным  
Зло-недвуслысенным маразмом,  
Себя их кровью обновить...

Но тут легко переборщить  
И гнилокровьем заразиться...  
Нет, в самом деле, чёрт возьми,  
Какими полон свет «людьми»!  
Я не могу не возмутиться  
И поощрителям «сморчков»  
Бросаю молнии зрачков!  
<...>  
Ни возмутит, ни зачарует  
Скопец, развратник, женофоб.  
<...>  
Однако ж, чем живет богема?  
Какая новая поэма  
Бездушье душ объединит?<sup>12</sup>

В характеристике Кузмина из стихотворения «Пять поэтов», где речь идёт о Г. Иванове, А. Белом, И. Бунине, М. Кузмине, Н. Гумилёве, снова присутствуют окказионализмы, которым отводится основная роль в формировании пейоративной оценки и эмоциональной окраски: *отвратно-пряный*\* ‘отвратительный, сальный; солёный, пошлый’, *рокфорно*\* ‘как сорт сыра «рокфор»»; гнило, рыхло, пряно’, *камамберно*\* ‘изысканно, утончённо’, *жеманно-спецно*\* ‘принимая жеманные куртуазные позы, будто приправленные специями; здесь: эротично, но жеманно’:

Кузмин изломан чрезмерно,  
Напыщен и отвратно-прян.  
Рокфорно, а не камамберно,  
Жеманно-спецно обуян.  
(319)

С 1919 года отношение Игоря-Северянина к Кузмину меняется в лучшую сторону: ему как смелому версификатору отдаётся должное в «Газэлле VIII»:

Так что же так мало поэты у нас газэлл написали?!  
Ведь только Кузмин был восторженно-смел с изыском Саади...  
(217)

О книге Кузмина «Сети» (1908) Игорь-Северянин вспоминает не только в «Бродячей собаке» (1915), но и в поэме (романе в стихах) «Рояль Леандра»:

И на квартире Кульбина  
Трепещут «Сети» Кузмина...<sup>13</sup>

Указание на стихотворение Кузмина «Нас было четыре сетры...» из книги «Сети» встречается и в предисловии к сборнику переводов стихотворений Алексиса Раннита «Via Dolorosa»:

«А я любила, потому что полюбила» — говорит девушка у Кузмина.<sup>14</sup>

Помимо «Сетей», упоминает Игорь-Северянин и о других книгах поэта-акмеиста («Глиняные голубки», «Осенние озёра») — в виде аллюзий, метафор и перифраз в сонете «Кузмин»:

Запутавшись в эстетности сетях,  
Не без удач выкидывал коленца,  
А у него была душа младенца,  
Что в глиняных зачала голубках.  
.....  
Не оттого ль, что у него, позёра,  
Грустят глаза — осенние озёра...  
(383)

До сих пор это произведение не был предметом лингвостилистического анализа. Фрагментарные обращения к сонету в творчестве Игоря-Северянина отмечены в трудах В. А. Кошелева,<sup>15</sup> С. Н. Пяткина,<sup>16</sup> А. В. Гик, М. Д. Левиной<sup>17</sup> и других исследователей.

Сонет «Кузмин» строится по традиционной схеме путём соединения двух катренов с двумя терцетами. Композиционно он представлен семантическим кольцом: оценка творчества современника сопряжена с физическим и психологическим портретом (1-й катрен и 2-й терцет), включающим в себя детали психологической зарисовки (2-й катрен и 1-й терцет).

Сложность и противоречивость личности Кузмина отражается в балансе оценочных средств, применяемых Игорем-Северянином: пейоративная семантика характеризует такие словоформы, как *плоскость* ('пошлость'), *хроническая инфлуэнца*, *вырожденец*, *страсть к отрокам* ('мужеложство'), *запутавшись в сетях* ('впав в противоречия'), *выкидывать коленца* ('неодобр.: совершать, продлевать что-либо неожиданное, необычное, несуразное', *зачала*, *жалобен*, *жалок*, *пошлые* ('традиционные, неоригинальные') *розы*,

*позёр, блудный* ('впавший в блуд'); мелиоративная оценка присуща лексическим единицам *утонченный* ('изящный, мастерский'), *взлеянный, мечта, эстетность\** ('свойство эстетичного; эстетика, красота'), *удача, младенец, жалостливый, аромат, волновать, грустить, божий*.

Лексика стихотворения создаёт девять семантических полей: «творчество» (*душа; пошлый, плоскость, позёр, стихи; глиняные голубки, осенние озёра, сети, розы*), «воображение» (*взлеянный, мечты, очертанья*), «наслаждение» (*утонченный, эстетность\*, волновать, удача, страсть*), «страдание» (*жалобный, жалостливый, жалкий, грустить*), «болезнь» (*инфлуэнца, вырожденец, зачахнуть*), «грех» (*страсть к отрокам, блудный, божий брат*), «время» (*хронический, осенний, отрок, младенец*), «цветок» (*фиалка, роза, аромат*), «человек» (*лицо, глаза, младенец, отрок, брат*). Таким образом, семантика текста связана с неоднозначным отношением автора произведения к Кузмину как творческой личности и как человеку.

На морфологическом уровне выстраивается монолитная статическая конструкция с явным преобладанием имён и местоимений над глагольными формами (34 и 8, т. е. в соотношении 4:1). Из имён автор отдаёт предпочтение существительным (23 словоупотребления), среди которых большинство конкретных (*лицо, отрок, мечта, сеть, младенец, голубок, фиалка, озеро* и т. д.); местоимения и прилагательные применяются в равных долях — 1:1 (9 и 9 соответственно). Из местоимённых слов превалирует личное местоимение *он*, не вступающее в корреляции с другими прономинативами. Входя в ядро ключевых слов текста (*Кузмин, он, душа, мечта, страсть, отрок, блудный, божий*), оно создаёт мотив одиночества и эгоцентризма творческой личности. Среди глагольных слов (8 случаев употребления) основное место отводится глаголам (*быть, зачахнуть, волновать, грустить; вербальный фразеологизм выкидывать колени*); причастия и деепричастия же употребляются единично (*утонченный, взлеянный; запутавшись*). Именные конструкции не отличаются многообразием: на фоне номинатива и генитива, введённого в сочетании с предлогами *от, до, у, без*, внимание читателя приковывают обороты, построенные по схеме «предлог в + П. п.»: *в стихах, в лице, в мечтах, в сетях, в голубках*.

Во всём тексте морфологическое время совпадает с синтаксическим: 1-й катрен (нулевая связка), 1-й и 2-й терцеты (нулевая связка, глагольные формы *волнует, грустят*) — настоящее, 2-й катрен — прошедшее (*выкидывал колена, была, зачахла*). Преобладание форм настоящего времени мотивировано выбором жанра — сонета-«зарисовки», «медальона», портретной характеристики, — для которого характерно ретроспективно-расширенное представление о жизненном пути описываемой творческой личности.

В свою очередь, возникновение в тексте 3-го синтаксического лица детерминировано выбором глагольных и именных форм 3-го морфологического лица и личного местоимения *он* в двусоставных конструкциях, а также ролью имени существительного в составе номинативных предложений 1-го катрена.

Синтаксическая модальность меняется от реальной (оба катрена и 9-й стих) к ирреальной (финальные стихи обоих терцетов) за счёт перехода от повествовательной интонации к вопросительной в конце стихотворения, чему также способствует введение сложноподчинённой конструкции с причинно-следственными связями:

Не оттого ль, что у него, позёра,  
Грустят глаза — осенние озёра, —  
Что он, — и блудный, — всё же божий брат?..  
(383)

Синтаксис текста весьма разнообразен. Простые повествовательные невосклицательные предложения 1-го катрена сменяются усложнёнными конструкциями: во 2-м катрене — сложным предложением с сочинением (противительными отношениями) и подчинением (определятельными отношениями) при доминировании сочинительной связи (ведущим средством связи выступает союз *а* и семантика и порядок следования предикативных частей); в 1-м терцете — сочетанием повествовательного и вопросительного простых предложений, вступающих в противительные отношения (*Но отчего...*); во 2-м терцете — сложноподчинённым предложением с однородным подчинением двух предикативных частей, каждая из которых осложняется обособленными приложениями (*у него, позёра, грустят глаза — осенние озёра*) либо определением (*он, — и блудный, — всё же божий брат*). В создании семантики противопостав-

ления участвует синтаксический параллелизм (*Но отчего... волнует аромат?.. Не оттого ль...*) и неполнота структурно-семантической части текста, образующей заключительный терцет.

Синтаксические особенности сонета определяют и выбор интонационных средств: повествовательная, спокойная тональность катренов противопоставлена эмоционально напряжённому звучанию терцетов, что влияет на диаметрально противоположные композиционные части и зеркальность музыкального рисунка текста. Восходяще-нисходящая интонация обоих катренов уступает место напряжённости звучания терцетов с превалированием восходящей интонации.

Пунктуация текста в целом не противоречит современным правилам. Среди пунктуационных отклонений от нормы отмечается присутствие эмоционально-ритмического тире в 1-м и 2-м стихах (*В утонченных до плоскости стихах — / Как бы хроническая инфлуэнца*), отсутствующего в сходноструктурном 3-м стихе, а также избыточной запятой при обособлении согласованного определения *блудный* в 14-м стихе (в 13-м стихе приложение *осенние озёра* аналогично обособлено за счёт опоясывающего тире, а запятая указывает на водораздел предикативных частей).

Сонет написан 5-стопным ямбом с пиррихиями и спондеями по классической форме  $AbbA \parallel AbbA \parallel cсD \parallel eeD$ . Рифма мужская и женская, идеальная, без единой неточности. Точность формы и гармония стиха зеркально отражается в звукописи: на фоне вокальных и консонантных акцентов (*Что в глиняных зачахла голубках; Он жалобен, он жалостлив и жалок; Не оттого ль, что у него, позёра; Что он, — и блудный, — всё же божий брат?..* и др.) лейтмотивом проходит ассонанс на [о] и [а] (15 и 17 звукоупотреблений соответственно).

Палитра стилистических средств, применяемых Игорем-Северянином в процессе создания образа Кузмина, довольно разнообразна — от семантического контраста и структурного параллелизма до разрушения метафоры и дефразеологизации. Про наличие семантического кольца, композиционной гармонии, идеальной сонетной формы и стройной архитектоники текста, звуковых и смысловых контрастов, баланса фонетических, лексических и семантических средств было уже отмечено выше. Все эти приёмы оттеняются применением традиционных для поэтики Игоря-Северянина изобрази-

тельно-выразительных средств: метафор, аллюзий, паронимической аттракции, иронии, анафоры, инверсии и т. д.

Стройность формы терцетов зиждется на таких фигурах, как анафора (9-й стих), инверсия (5-й, 7-й, 8-й, 11-й стихи) и риторический вопрос (заключительные 3 стиха). Характерной чертой северянинской поэтики является синкретизм тропов и фигур. На анафору накладывается паронимическая аттракция (*Он жалобен, он жалостлив и жалок*), спровоцированная аллитеративно-ассонансными повторами; в состав риторического вопроса входит перифраза и аллюзия (*грустят глаза — осенние озёра*), а в состав развёрнутой метафоры — аллюзия (*запутавшись в эстетности сетях; душа младенца, что в глиняных зачахла голубках*). В последней аллюзии Игорь-Северянин намеренно меняет ударение, повлёкшее за собой гендерные трансформации: кузьминские «*Глиняные голУбки*» превращаются в *глиняных голубков*. Среди аллюзий (названия книг Кузьмина: «Сети» (1908), «Осенние озёра» (1912), «Глиняные голубки» (1914) и др.) встречаются и указания на доминантные образы поэзии — *розы и фиалки*.

Не обходится Игорь-Северянин без излюбленной иронии: *страсть к отрокам взлелеяна в мечтах; не без удач выкидывал колена; в утонченных до плоскости стихах — как бы хроническая инфлуэнца*. Последний пример представляет собой образец разрушения метафоры: *утончённые* ('изысканные, эстетичные') *стихи* превращаются в северянинском прочтении в *утонченные до плоскости* ('плоские, пошлые'); ср. выше отмеченное превращение: *голУбки в голубкиИ*.

К традиционным приёмам северянинской поэтики относится и окказиональная фразеология, частной разновидность которой является дефразеологизация (разложение формы фразеологической единицы при сохранении её значения) и контаминация (структурное совмещение нескольких фразеологизмов при сохранении / изменении лексического значения исходных оборотов). Так, оборот *взлелеять мечту* трансформирован в *взлелеять в мечтах* ('горячо захотеть чего-л.'); *выкидывать колена / колена* — в *выкидывать колена* ('совершать, проделывать что-либо неожиданное, необычное, несуразное'). Фразеологическое сочетание *душа зачахла* ('умереть, захиреть (о душе)') трансформировано в *зачахнуть в голубках* с пейора-



тивной оценкой творчества Кузмина (т. е. в зародыше оно неверно). За счёт контаминации *блудный сын / божий человек* происходит соединение значений ‘порочный, предающийся блуду’ (т. е. мужеложству), ‘не подчиняющийся воле родителей, коллектива и т. д.’ (т. е. эпатирующий общественность), ‘юродивый’ (т. е. ненормальный), ‘святой’ (т. е. талантливый, необыкновенный).

Итак, поэтическая оценка личности и творчества Кузмина меняется Игорем-Северянином на протяжении двадцати пяти лет жизни (с 1915 по 1940). Осуждая его за гомосексуальные наклонности, манерность и высокомерие, автор признаёт в поэте-современнике утончённый эстетизм, «уайльдизм», глубокий психологизм, виртуозность в области строфики, метрики и поэтики.

В сонете «Кузмин» создаётся противоречивый образ неординарной творческой личности, запутавшейся «в эстетности сетях», человека, прощённого автором за грехи, истинно «своего» среди «братьев и сестёр» — выдающихся поэтов, современников Игоря-Северянина.

<sup>1</sup> О выборе дефисного написания псевдонима поэта см.: *Никульцева В. В.* Лексические неологизмы Игоря-Северянина (деривация, значение, употребление): Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. В 2 т. М., 2004; *Никульцева В. В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Под ред. проф. В. В. Лопатина. М., 2008. С. 5; *Никульцева В. В.* История одного литературного псевдонима // Русская речь. 2009. № 3. С. 96–98.

<sup>2</sup> Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941): био-библиографическое издание. В 2 т. Т. 1 / Сост. Д. С. Прокофьев. Псков, 2007. С. 122.

<sup>3</sup> См.: *Капустина Ю. А.* Композиционная рамка как принцип циклизации в лирике Серебряного века: Диссертация... уч. степ. кандидата филол. наук. Вологда, 2018; *Капустина Ю. А.* Композиционная рамка как элемент структурной организации лирического цикла Серебряного века (на материале произведений М. Кузмина и И. Северянина) // Современные тенденции развития науки и технологий. 2016. № 10. Часть 6. С. 55–57.

<sup>4</sup> См.: *Климак Р. И.* Общие особенности в формировании ядра поэтических лексиконов поэтов Серебряного века (З. Гиппиус, М. Кузмин, Н. Клюев, В. Хлебников, И. Северянин) // Идиолект. 2001. № 2. С. 41–43; *Климак Р. И.* Сопоставительный анализ актуализированных лексиконов поэтов Серебряного века (З. Гиппиус, М. Кузмин, Н. Клюев, В. Хлебников, И. Северянин): Диссертация... уч. степ. кандидата филол. наук. Орёл, 2002; *Марголис Я. М.* Количественный анализ словарей и транзита русскоязычной поэзии // Libri Magistri. 2020. № 4 (14). С. 46–75.

<sup>5</sup> См.: *Солнцева Н. М.* Репутация Арлекина // Stephanos. 2014. №2 (4). С. 42–64; *Смирнова А. И.* Природные константы в лирике Серебряного века // Природные стихии в русской словесности: Сб. науч. статей. М., 2015. С. 123–134; *Болдырева Е. М.*

Образ Пушкина в лирике М. Кузмина и И. Северянина // Культура. Литература. Язык: Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль, 2017. С. 82–86. *Сичинава В. В., Локалохина А. М.* Языковое представление образа оливо в творчестве поэтов начала XX века // Булатовские чтения. 2020. Т. 7. С. 93–95; *Контелова Н. Г.* Интерпретация образа сада в поэтическом сборнике Г. В. Иванова «Отплытие на о. Цитеру» (1911) // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 1. С. 73–80.

<sup>6</sup> См.: *Орлицкий Ю. Б.* «Персидские» мотивы в контексте ориентализма русского Серебряного века // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха: Сб. научных статей. М.-Константиново-Рязань, 2018. С. 402–421; *Шестакова Л. Л.* «Он — Пушкин, и бессмертен он!»: Образ Пушкина в строках поэтов Серебряного века // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. 2020. № 1. С. 97–102.

<sup>7</sup> См.: *Гук А. В.* Стихотворения-посвящения как зеркало поэтики М. Кузмина // Вестник Новгородского государственного университета. 2010. № 56. С. 19–22.

<sup>8</sup> См.: *Никульцева В. В.* «Лица, которого бесчертны неуловимые черты...» (Образ О. А. Глебовой-Судейкиной в творчестве Игоря-Северянина) // Текст в культурном, историческом, языковом пространстве: Материалы международной заочной научно-практической конференции. М., 2017. С. 100–114; *Никульцева В. В.* Образ О. А. Глебовой-Судейкиной в зарубежном творчестве Игоря-Северянина (Поэтическая эпитафия «Голосистая могилка») // Литературное зарубежье как культурный феномен: Сб. науч. статей. М., 2017. С. 30–37; *Никульцева В. В.* «Смотреть в глаза твои русалчьи...» (Образ О. А. Глебовой-Судейкиной в дореволюционном творчестве Игоря-Северянина) // *Studia Rossica Gedanensia*. 2017. № 4. С. 93–103.

<sup>9</sup> См.: *Хорошавина Т. В.* Художники «Мира искусства» и русская лирика Серебряного века: интермедialное взаимодействие // Интерактивные и интегративные методы современной филологии: Материалы Международной научной конференции. М., 2017. С. 92–100.

<sup>10</sup> См.: *Шестакова Л. Л.* Современное состояние русской авторской лексикографии // Вопросы языкознания. 2019. № 2. С. 126–150.

<sup>11</sup> Знаком \* даётся указание на авторский неологизм. Здесь и далее толкование индивидуально-авторских слов приводится по: *Никульцева В. В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина.

<sup>12</sup> *Северянин И. (Игорь-Северянин)*. Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / Сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. М., 1999. С. 205. Далее по тексту ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

<sup>13</sup> Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941). Т. 1. С. 123.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> *Кошелев В. А.* «Медальоны» Игоря-Северянина: сонет как жанр литературной критики // «Согреет всех моё бессмертье...»: Личность и творчество Игоря Северянина в культурном контексте XIX–XX вв.: Сб. науч. ст. Череповец, 2017. С. 63–72.

<sup>16</sup> *Пяткин С. Н.* Сергей Есенин в творческом сознании Игоря-Северянина // Научный диалог. 2015. № 12 (48). С. 183–197.

<sup>17</sup> *Левина М. Д.* Поэтическая «родословная» И. Северянина в сборнике «Медальоны» // «Пой, Менестрель! Тебе подвластно всё!...»: Игорь Северянин и культура Серебряного века: Сб. науч. статей. Череповец, 2022. С. 43–55.

**Т. Никольская**

*Независимый исследователь, Санкт-Петербург*

### **Михаил Кузмин и Илья Зданевич: к истории отношений**

Основные из сохранившихся сведений о творческих и личных контактах М. А. Кузмина и И. М. Зданевича уже введены в научный оборот.<sup>1</sup> Мне остается лишь уточнить и откомментировать некоторые факты. Имя Зданевича встречается в дневниках Кузмина 1915 года. Студент юридического факультета, теоретик группы М. Ф. Ларионова «Ослиный хвост» пригласивал с Ю. И. Юркуном. 15 февраля Кузмин записывает: «Пошел к Юр. Там сидел Зданевич».<sup>2</sup> 16 февраля: «У Юр. был Мосолов и интервьюшник. Раньше Зданевич».<sup>3</sup> 7 апреля: «К Юр. У него Зданевич. Обедали втроем. Потом к нему».<sup>4</sup> 16 апреля: «У Юр. сидел Зданевич».<sup>5</sup> Бывал Зданевич и в квартире Михаила Алексеевича, например, запись от 8 апреля: «Приходил Зданевич. Потом скучный почему-то Юр.»<sup>6</sup> и даже запись от 18 апреля, свидетельствующая, что Кузмин отказал Зданевичу от дома, что явилось, видимо, следствием происшествия, случившегося накануне: «Заходил Зданевич, но боясь, что это с вечера, я его не впустил <...> Сошло благополучно».<sup>7</sup>

Вскоре Зданевич уехал на Кавказский фронт в качестве корреспондента газет «Речь» и «Закавказская речь». В Петербург он вернулся только осенью 1916 года сдавать выпускные экзамены. Тогда общение с Кузминым, как личное, так и творческое, продолжилось. Однако встречи Кузмина со Зданевичем, скорее всего, начались в «Бродячей собаке» в 1914 году, где они, возможно, и познакомились. Известно, что Юркун присутствовал 9 апреля 1914 года на докладе Зданевича «Раскраска лица», а Зданевич выступал в «Бродячей со-

баке» в прениях по докладу Кузмина «О современной русской прозе», в котором разбиралось творчество В. В. Хлебникова и повесть Юр. Юркуна «Шведские перчатки». Доклад был прочитан 13 апреля 1914 года.<sup>8</sup> Кузмин упомянул о выступлении Зданевича в статье «Как я читал доклад в Бродячей собаке», опубликованной в «Синем журнале» в 1914 году: «И. Зданевич доказывал необходимость существования школ как средства для борьбы и полемики и придавал большое значение новизне технических приемов, подтверждая это выдержками из романа Юр. Юркуна».<sup>9</sup> Любопытно, что доклад Кузмина Зданевич хорошо запомнил. В своем докладе «Поэзия после бани», прочитанном восемь лет спустя в парижском кафе «Хамелеон» (28 апреля 1922) он сказал: «Символист М. Кузмин неоднократно говорил в своих докладах, что никто из современников не знает так и не владеет так русским языком, как Хлебников».<sup>10</sup> Комментаторы этого издания Р. Гейро и С. В. Кудрявцев считают, что скорее всего Зданевич имел в виду именно доклад в «Бродячей собаке», во время которого Кузмин прочел фрагменты из «Смерти Паливоды» Хлебникова, а также главы из печатающегося романа Юр. Юркуна «Шведские перчатки».<sup>11</sup>

В 1914 же году Кузмин, возможно, участвовал в «Бродячей собаке» в прениях по докладу Зданевича «Поклонение башмаку», прочитанному 17 апреля 1914 года. Во всяком случае, об этом было объявлено.<sup>12</sup> Однако А. В. Крусанов замечает, что «в заметках Зданевича, сделанных по ходу прений, имя Кузмина не зафиксировано».<sup>13</sup>

Творческое пересечение Кузмина и Зданевича осенью 1916 года в Петрограде выразилось в том, что Кузмин написал музыку к первой пьесе, заумной драме («дра») Зданевича «Янко Круль Албанской», точнее, к финалу пьесы, заключительной песне «Сумерки моря». Авторство Кузмина подтвердил Зданевич в письме к В. Ф. Маркову от 10 июня 1966 года:

Дорогой Марков,

Янко Круль Албанской был поставлен журналом «Бескровное убийство» 3.12.1916 (по старому стилю) в мастерской Б. Н. Эссен «Степки», на Казанской улице в Петрограде <...> музыка (для сумеречи моря) поэта Михаила Кузмина.<sup>14</sup>

В примечаниях А. В. Крусанова и Е. Р. Обатниной к этому письму, в частности, сказано, что «ноты Кузмина для этой постановки

заумной пьесы Зданевича оказались неопубликованными, но в списке музыкальных произведений Кузмина, им составленным, они упоминаются.<sup>15</sup> Удивляет скорость, с какой должна была быть написана музыка. По свидетельству О. И. Лешковой, пьеса Зданевича по мотивам «албанского номера» рукописного журнала группы художников «Бескровное убийство» была написана за полтора дня: «...в субботу, 3 дек<абря> утром мне сообщили по телефону, что на назначенный в этот день вечеринке в мастерской Бернштейна будет исполняться “Янко 1<-й>, круль албанской” <...> Зданевич же был у нас в среду, пьеса была написана за 1 ½ дня, оказалась забавной инсценировкой эпизода албанского царствования Янки с введением нескольких добавочных ролей».<sup>16</sup> Соответственно, максимум за это же время была написана и музыка Кузмина, о которой с восторгом вспоминает поэтесса Татьяна Вечорка в статье «Заумный язык и дра динамитного денди», датированной 9 марта 1920 года: «Налетел шквал, взбудоражил мирных людей, неожиданно расшвырял их. И вот со смертью Янки все опять успокоилось, волна вошла в обычные берега и умиротворенно застыла <...> и только издалека из-за сцены, слышится <...> тягуче-элегическая песня, кстати сказать, положенная на удивительно красивую музыку поэтом М. Кузминым...»<sup>17</sup>

Вечорка видела вторую постановку пьесы, состоявшуюся в Петрограде в 1917 году, это явствует из ее описания спектакля. В первом же варианте пьесы не было финала (в котором происходит смерть главного героя Янко), это следует из свидетельства О. И. Лешковой, видевшей первую версию драмы Зданевича. В конце 1916 года Зданевич нашел издателя для пьесы, обработал и завершил свою драму. По словам Лешковой, Зданевич хотел издать пьесу с нотами. «Музыку собирался писать Кузмин, но Зданевич не согласился почему-то и просил меня».<sup>18</sup> В итоге Лешкова написала часть музыки, которую передала Зданевичу. Однако идея опубликовать ноты отпала из-за дороговизны, не вышла, возможно, по цензурным соображениям, и сама книга.<sup>19</sup>

Как отнесся Кузмин к отказу Зданевича от его музыки к пьесе — неизвестно. Весной 1917 года сотрудничество поэтов продолжилось, на этот раз, на общественной ниве. Зданевич проявил бурную деятельность, направленную на защиту прав художников от монополии государства. Он выступил против предложенного А. Н. Бенуа проекта

создания Министерства искусств и стал во главе «блока левых», объединившихся в федерацию «Свобода искусству». При этом союзе в конце марта было организовано общество «Искусство. Революция» под председательством художника Н. Ф. Лапшина, в которое вошли и Зданевич, и Кузмин, а также В. Б. Шкловский, Вс. Э. Мейерхольд, Натан Венгров, художники Н. И. Альтман, В. М. Ермолаева и др. Общество просуществовало до середины мая 1917 года. Делегаты от общества принимали участие в работе созданного в конце марта Союза деятелей искусств, который в апреле 1917 года составил наказ Временному правительству. Согласно этому документу, «устройство художественной жизни в нашем обширном отечестве не должно зависеть <...> ни от какого бы то ни было бюрократического учреждения, в том числе Министерства изящных искусств, а единственно только от мира художественного, свободного и широко организованного на началах равного представительства от всех художественных течений...»<sup>20</sup>

В мае 1917 года Зданевич уехал из Петрограда в Грузию, где был, наряду с А. Е. Крученых и И. Г. Терентьевым, создателем группы футуристов-заумников «41°». В 1918 году он наконец издал в Тифлисе свою первую пьесу «Янко Круль Албанская», за которой последовали три другие. В 1920 году Зданевич через Константинополь, где пробыл год и работал над своей последней пьесой «ЛидантЮ фАрам», приехал в Париж. В столице Франции он воссоздал «Университет 41°», сблизился с русскими художниками и французскими дадаистами. В Советский Союз он не приезжал, но переписку с друзьями продолжал до начала 1930-х, в том числе он переписывался с И. Г. Терентьевым, который в 1923 году, приехав в Петроград, занялся лекционной и театральной работой, заведовал фонологической лабораторией в Музее Художественной Культуры. В письме к Зданевичу от 5 февраля 1924 года Терентьев подробно описывает свою бурную деятельность и сообщает, в частности, о том, что читал свою пьесу «Йордано Бруно» в квартире театрального режиссера Н. Н. Евреинова, с которым познакомился в Тифлисе в 1919 году: «У Евреинова присутствовали на сеансе Кузмин, Юркун и еще человек 20 неизвестных мне знаменитостей <...> Кузмин просил кланяться тебе. Он стар, как жопа».<sup>21</sup> О том, какого числа происходило чтение пьесы, Терентьев не сообщает. Точную дату по-

могает установить запись в дневнике Кузмина. 23 января 1924 года он отмечает: «...я придумал пойти к Евреинову <...> У Евреиновых <...> Терентьев читал пьесы...».<sup>22</sup>

Уже 16 февраля 1924 года Кузмин записал в дневнике: «Зданевич прислал мне книгу из Парижа. Забавно». Скорее всего, Зданевич прислал Кузмину свою последнюю пьесу «ЛидантЮ фАрам», вышедшую в Париже в августе 1923 года и завершающую своего рода пенталогию, начатую написанной в 1916 году пьесой «Янко Круль Албанской», музыку к первой постановке которой написал Кузмин. Ответил ли Кузмин на присылку книги, неизвестно. В 1930 году Зданевич издал в Париже за свой счет роман «Восхищение». В списке для рассылки книги имеются фамилии Кузмина и Юркуна. Михаилу Алексеичу «Восхищение» было выслано 16 мая 1930 года (дата высылки романа Юркуну отсутствует<sup>23</sup>). К сожалению, дневник Кузмина за 1930 год не сохранился и узнать мнение писателя об этом мифопоэтическом произведении невозможно.

<sup>1</sup> См.: *Кузмин М. Дневник 1908–1915*. СПб., 2005, по указ.; *Крусанов А. Русский авангард*. Т. 1. Кн. 2. М., 2010; *Крусанов А. Русский авангард*. Т. 2. Кн. 1. М., 2003, по указ.; *Крусанов А., Обатнина Е. Переписка В. Ф. Маркова и И. М. Зданевича 1962–1970 // Ильязд. XX век Ильи Зданевича / Сост. Б. М. Фридман. М., 2013. С. 243–299; Гейро Р., Кудрявцев С. Комментарии // Зданевич И. (Ильязд). Дом на говне: Доклады и выступления в Париже и Берлине 1921–1926. М., 2021. С. 564–565; Кудрявцев С., Гейро Р. Списки имен и организаций для передачи экземпляров «Восхищения» 1930 // Зданевич (Ильязд). Восхищение: Роман. М., 2022. С. 231–234, 277–278).*

<sup>2</sup> Кузмин М. Дневник 1908–1915. С. 517.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 525.

<sup>5</sup> Там же. С. 527.

<sup>6</sup> Там же. С. 525.

<sup>7</sup> Там же. С. 528.

<sup>8</sup> *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы Бродячей собаки // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 233–234.*

<sup>9</sup> Кузмин М. Как я читал доклад в «Бродячей собаке» // Синий журнал. 1914. № 18. С. 6.

<sup>10</sup> Зданевич И. Поэзия после бани // Зданевич И. Дом на говне: Доклады и выступления в Париже и Берлине 1921–1926. С. 161.

<sup>11</sup> Там же. С. 564.

<sup>12</sup> *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы Бродячей собаки. С. 234.*

<sup>13</sup> Крусанов А., Обатнина Е. Переписка В. Ф. Маркова и И. М. Зданевича 1962–1970. М., 2018. С. 285.

<sup>14</sup> Ильязд. XX век Ильи Зданевича. С. 283.

<sup>15</sup> Два раза за 1917 в двух разных списках: РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 43 (на л. 7 об. отмечено «Зданевич. Баркарولا», на л. 10 — «Зданевич»). Благодарю П. В. Дмитриева за эту архивную справку.

<sup>16</sup> РГАЛИ, ф. 792, оп. 2, ед. хр. 16, л. 17 об. Письмо О. Лешковой к М. Ле-Дантю от 8 декабря 1910. Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. Т. 1. Кн. 2. С. 833.

<sup>17</sup> Вечорка (Толстая) Т. Портреты без ретуши. М., 2007. С. 196.

<sup>18</sup> Крусанов А. Русский авангард. Т. 1. Кн. 2. С. 836.

<sup>19</sup> Подробнее см.: Крусанов А. Русский авангард. Т. 1. Кн. 2. С. 837.

<sup>20</sup> Крусанов А. Русский авангард. Т. 1. Кн. 2. С. 20.

<sup>21</sup> Терентьев И. Вот трагедия «Юрдано Бруно» в наборе и в авторской рукописи — письмо Илье Зданевичу. М., 2000. С. 5.

<sup>22</sup> Благодарю Е. В. Евдокимова, сделавшего по моей просьбе выписки из неопубликованного дневника Кузмина 1924.

<sup>23</sup> См.: Кудрявцев С., Гейро Р. Списки имен и организаций для передачи экземпляров «Восхищения» 1930 // Зданевич (Ильязд). Восхищение: Роман. М., 2022. С. 233–234, 238.



**К. Вихляев**

*Санкт-Петербургский Союз литераторов*

## **Пересечения Константина Миклашевского и Михаила Кузмина**

Константин Миклашевский был моложе Михаила Кузмина на 14 лет, но у них было много общего: оба происходили из дворянской семьи, оба обучались в консерватории, оба имели самое непосредственное отношение к театру, в котором искали новые формы, периодически то сближаясь, то отдаляясь друг от друга. Наконец, оба оказались незаслуженно забытыми.

Константин Михайлович Миклашевский родился 20 мая 1884 года в Киеве в семье высокопоставленного чиновника Михаила Ильича Миклашевского. В возрасте 14 лет Миклашевского определили в Александровский лицей. В старших классах он уже участвовал в лицейских спектаклях и, получив лестные отзывы от руководства учебного заведения, решил связать свою жизнь с театром.<sup>1</sup>

По окончании лицея в 1904 году Миклашевский поступил на казенную службу — чиновником в Государственную канцелярию, но мечту о театре не оставил. В апреле 1907 года Миклашевский написал свою первую пьесу-шутку «Общественные деятели» — фарс на тему бесконечного числа партий и фракций во вновь избранной Государственной Думе. Комедия не только не увидела сцены, но даже в театральной прессе о ней не было ни единого упоминания. А стимулом к написанию пьесы стал «Балаганчик», поставленный В. Э. Мейерхольдом с музыкой Кузмина. Таким образом, хотя бы заочно Миклашевский имя Кузмина для себя в памяти отметил.

Первое очное знакомство Кузмина с Миклашевским могло бы состояться осенью 1907 года, когда последний играл в «Старинном

театре», организованном бароном Н. В. Дризенем и Н. Н. Евреиновым. По просьбе Дризена Кузмин перевел с французского пьесу «Действо об Адаме» неизвестного автора XI–XII века, но ее не пропустил по цензурным соображениям Синод. Тем не менее, 30 ноября 1907 года Кузмин сделал запись в дневнике: «Накупил билетов на Duncan и старинный театр».<sup>2</sup> Миклашевский же играл в трех спектаклях, но вряд ли Кузмин тогда обратил внимание на актера во второстепенных ролях.

В 1908–1911 годах Миклашевский учился на Драматических курсах Императорского театрального училища и не мог играть где-либо на стороне. Для Кузмина же, эти годы насыщены новыми знакомствами, дружбами, сочинением стихов, прозы, пьес и публикациями в журналах и издательствах. В 1908 году в издательстве «Оры» вышел сборник комедий, где среди прочих опубликована пьеса «О Мартиниане». Забегая вперед, отметим, что эту комедию Б. К. Пронин предлагал Миклашевскому поставить в «Бродячей собаке» в декабре 1913 года,<sup>3</sup> но в это время он был занят подготовкой «Парсифаля» в театре Музыкальной драмы и преподаванием на курсах Рапгофа.<sup>4</sup>

Осенью 1911 года вновь открылся «Старинный театр» с испанским циклом. В состав учредителей вошли Н. Н. Евреинов, барон Н. В. Дризен, Н. И. Бутковская. На этот раз Миклашевский участвовал не в качестве актера, а заведовал труппой. Кроме того, он самостоятельно выступил режиссером спектакля «Благочестивая Марта или Влюбленная святоша» по пьесе Тирсо де Молина. Хотя о Миклашевском теперь заговорили — и в прессе, и в театральных кругах — во вновь открывшемся арт-кабаре «Бродячая собака» он «своим» еще не стал.

Весной 1912 года Миклашевский записался в труппу дачного театра, отправлявшегося в Териоки на все лето. Возглавлял труппу В. Э. Мейерхольд. В составе труппы в Териоки отправился и Кузмин. Тогда-то и произошло их личное знакомство. Конечно, не исключено, что Кузмин и Миклашевский познакомились и раньше, но документального подтверждения этому факту пока не найдено.

Труппа в Териоках состояла частью из актеров «Старинного театра», частью из мейерхольдовских прежних знакомых по общим выступлениям; главное, что почти все они были постоянными посетителями «Бродячей собаки». По окончании летнего сезона все

переместились в Петербург. Теперь в число завсегдатаев «Бродячей собаки» вошел и Миклашевский, а вскоре стал действительным членом «Общества интимного театра» и даже выдвигался в члены правления. Оба, и Кузмин, и Миклашевский были пожалованы в кавалеры почетного Ордена собаки.<sup>5</sup>

8 ноября 1912 года в «Бродячей собаке» разыграна коллективная пьеса «День Ангела Архангела Михаила» по случаю дня ангела Кузмина, где Миклашевский сыграл роль Змея, а Еву — Глебова-Судейкина. Через месяц там же Н. Н. Евреинов поставил «Черепослов» Козьмы Пруткова, где Миклашевский играл в спектакле, а Кузмин находился в числе зрителей.<sup>6</sup>

31 декабря 1912 года состоялось празднование годовщины открытия «Бродячей собаки». В бумагах Миклашевского сохранился список реквизита для этого карнавала. Члены правления Общества Интимного театра должны были появиться в орденских лентах и с атрибутами своих профессий: Коля Петер (Н. В. Петров) — бокал-кубок, цветочный венок на голове; В. И. Пресняков — чулок, крылышки, пара разных туфель; Миклашевский — свиток, толстые книги, песочные часы, гусиное перо; С. Ю. Судейкин — палитра, кисть, берет; Кузмин — миртовый венок, лира; П. П. Сазонов — колпак, вилка, ложка, штопор.<sup>7</sup>

В ночь с 6 на 7 января 1913 года был показан спектакль по пьесе Кузмина «Вертеп кукольный» в постановке Миклашевского. Об этом представлении историками написано уже много.<sup>8</sup>

Через неделю, 13 января, в «Собаке» состоялся вечер памяти Козьмы Пруткова по случаю 50-летия со дня «его кончины». За два дня до этого события Кузмин отмечает в своем дневнике: «Утром были Коля Петер с Миклашевским, насчет Пруткова».<sup>9</sup>

Летом 1913 года в Театре музыкальной драмы И. М. Лапицкого, куда Миклашевский устроился помощником режиссера еще в 1912 году, началась подготовка ко второму сезону, а с сентября Миклашевский стал преподавать на курсах Рапгофа актерское искусство, так что времени на «Бродячую собаку» почти не оставалось.

В этот период Кузмин познакомился с Ю. И. Юркуном, активно занимался литературной, театральной и музыкальной работой.

В январе 1914 года вышел первый номер журнала «Любовь к трем апельсинам» под редакцией Доктора Дапертутто (псевдоним

В. Э. Мейерхольда), где предпочтение отдавалось материалам и статьям, связанным с итальянским театром и драматургией Гоцци, Гольдони и других. В журнале также публиковались стихи многих поэтов, в том числе и Кузмина, а заведовал поэтическим отделом А. А. Блок.

26 января 1914 года Кузмин и Миклашевский снова встретились в «Собаке» на вечере лирики. После этого последний уехал в очередной раз на два месяца в Италию в поисках материалов для будущей книги о комедии дель арте. Начиная с 27 января 1914 года вплоть до 13 апреля ни Кузмин, ни Миклашевский в программах «Бродячей собаки» не упоминаются. В апрельском номере журнала «Любовь к трем апельсинам» была опубликована статья Миклашевского «Основные типы в *Commedia dell'arte*» как отрывок из будущей книги. А 25 мая 1914 года в журнале «Театр и искусство» появилась статья Миклашевского «Рассуждение о пользе маски», которая, несмотря на критический отзыв редакции, была признана интересным примером «устремления современного театра к какой-то реформе, к какому-то новым берегам».<sup>10</sup>

Отметим, что и Кузмин, и Миклашевский ходили друг к другу в гости по поводу и без повода. В частности, Кузмин 27 марта 1914 года записал в своем дневнике: «...поехал к Миклашевскому; было очень мило, но с Судейкиным пиво не сварить. Тамара очень любезна».<sup>11</sup> Тамара — это будущая жена Миклашевского, Тамара Владимировна Жуковская, на тот момент была замужем за Яковом Баком, выпускником Санкт-Петербургского университета.

Т. В. Жуковская (1892–1947) — художница, училась в школе живописи, рисования и скульптуры М. Д. Бернштейна и Л. В. Шервуда. В 1914–1915 годах Жуковская-Бак активно сотрудничала в организации и деятельности лазарета деятелей искусства в Петрограде. Миклашевский и Жуковская венчались в г. Таммерфорс (Тампере) в 1-й походной Финляндской епархии церкви 29 июля 1916 года.<sup>12</sup> В это время Миклашевский находился в действующей армии, в 33-й пешей Смоленской дружине ополчения, стоявшей на границе со Швецией. В 1918 году Жуковская вместе с мужем сотрудничала в Историко-Художественной комиссии по сохранению ценностей, а после развода с Миклашевским в 1920 году вышла замуж за Леонида Борисовича Красина, наркома внешней торговли РСФСР.

Жуковская в своих воспоминаниях о Маяковском так писала о Кузмине: «...Они были очень разные люди, точно люди из разных эпох, и в жизни, и в искусстве, и даже в манере держаться. Маяковский был простой, а Кузмин жеманный. И стихи Маяковского простые, как труба, а кузминские — точно XVIII век, что-то в стиле Фрагонара и Ватто. Но Маяковский ценил его. Кузмин был действительно умным и тонким человеком и хорошим поэтом. Он много писал и, вероятно, неплохо зарабатывал, но ходил всегда обтрепанный и нуждался вечно в деньгах, потому что вокруг него было всегда много друзей — маленьких поэтиков, которые вытягивали из него все, что он зарабатывал. По внешности он тоже был полной противоположностью Маяковскому. Маяковский был широкоплечий детина, хотя, когда он потом оделся после поездки в Париж, то стал очень элегантным, и детиной его тогда уже назвать больше нельзя было. А Кузмин был маленький, щупленький, как кузнецик, с большой головой, огромными черными глазами и с зачесанной редкими волосиками лысиной в виде лаврового венка. Голос у него был нежный и слабый, и он заметно шепелявил».<sup>13</sup>

Возвращаясь к событиям последних предвоенных месяцев, нужно отметить попытки Миклашевского совместно с Колей Петером (Н. В. Петровым) создать в 1914 году театр марионеток. Увы, кукольному театру не суждено было сбыться, так как в первых числах июля в Петербурге скончался кукольник В. А. Козлов, который был их главным инструктором.<sup>14</sup>

Известно, что Кузмин тоже проявлял активный интерес к театру марионеток. Театр марионеток в Петрограде все-таки открылся, но, увы, без Миклашевского, который был на фронте. 15 февраля 1916 году в особняке художника-пейзажиста Александра Гауша состоялась премьера новорожденного театра под руководством режиссера П. П. Сазонова и его жены Ю. Л. Слонимской. Впоследствии Кузмин написал небольшие пьесы для кукольных представлений, что лишний раз подтверждает, что для настоящего художника мелкого дела не бывает — все важно и все значительно.

19 июля 1914 года Германия объявила войну России, а уже 3 августа журнал «Театр и искусство» сообщил, что среди прочих деятелей культуры в армию призван и Миклашевский. В эти дни Миклашевский практически закончил свой исследовательский труд

о комедии дель арте, и оставались некоторые мелочи, касающиеся издания. Из Дорогобужа, где формировалась 33-я Смоленская пешая дружина ополчения в сентябре 1914 года, Миклашевский в письмах еще согласовывал корректуру своей книги,<sup>15</sup> а вскоре первая часть книги (без двух последних глав) уже была представлена в Академию наук на соискание премии митрополита Макария по отделению исторических наук и филологии. В мае 1915 года Комиссия по присуждению премий постановила: «За неимением в распоряжении комиссии большего количества денежных наград присудить почетный отзыв сочинению Миклашевского “La commedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий». Петроград, 1914».<sup>16</sup>

Дальнейшая биография Константина Михайловича Миклашевского вплоть до октября 1915 года касалась исключительно службы в армии, а потому с деятельностью Кузмина не пересекалась. 28 октября часть, в которой он служил, была переведена в Выборг на охрану объектов вдоль границы, что позволило периодически выезжать в Петроград. 27 сентября 1916 года по приказу начальства он сдал командование 1-й ротой 33-го Смоленского батальона ополчения и был командирован в столицу для прохождения курса офицерской электротехнической школы. Отныне он мог днем учиться, а по ночам участвовать в богемных мероприятиях. Уже 11 ноября был анонсирован в «Привале комедиантов» его доклад о комедии масок, но по какой-то причине мероприятие не состоялось.<sup>17</sup>

Следующее по хронологии совместное событие — участие Миклашевского и Кузмина во временном комитете «Союза деятелей искусств» в марте 1917 года, созданного по инициативе А. М. Горького, А. Н. Бенуа и других. Кузмин продолжал работать в этом временном комитете до самого октябрьского переворота. Имя Миклашевского после апреля не упоминалось в сводках новостей о деятельности «Союза». Он вообще сторонился всяких крайностей, а тем более революционной активности. Но все же и ему пришлось недолгое время стать участником событий, и это, в первую очередь, было связано с отсутствием средств к жизни.

В феврале 1918 года по предложению П. П. Вейнера в состав Художественно-исторической комиссии при Зимнем дворце вошел Миклашевский, и с этого дня поставлен на получение жалования.

По заданию комиссии он занимался обследованием памятников старины и сокровищ искусства в Кустарном музее, в Павловске, в офицерском собрании Преображенского полка. В апреле он написал заявление на отпуск по состоянию здоровья, а в сентябре прибыл в Одессу. В Одессе Миклашевский пробыл до мая 1920 года, попеременно работая в разных театрах и студиях. Именно там в марте 1919 года он впервые поставил в организованном им Камерном театре собственную пьесу «Четыре сердцеда», написанную в стиле комедии дель арте. Пожалуй, это единственная пьеса Миклашевского, которая увидела свет рампы трижды: помимо Одессы ее поставил в Киеве К. А. Марджанов, а в Петрограде — С. Э. Радлов в Малом драматическом театре.

25 июля 1919 года на генеральной репетиции у Радлова побывал Кузмин, а 29-го — в журнале «Жизнь искусства» была опубликована его рецензия на этот спектакль, в целом положительная.

Миклашевский вернулся в Петроград в июне 1920 года с Людмилой Эйзенгардт. Едва оказавшись в столице, он тут же окунулся в привычный мир искусства. В Институте Истории Искусств его уже ждали и держали вакансию преподавателя по истории итальянского театра. Там он проработал до августа 1924 года, то есть до самого отъезда из России. Параллельно Миклашевскому удалось, благодаря стараниям М. Ф. Андреевой, устроиться сразу в два театра — к Марджанову на должность режиссера в штат Государственного театра Комической оперы и к Радлову в театр Народной Комедии.

Летом 1921 года Миклашевский пять раз упоминается в дневнике Кузмина. Они часто ходили друг к другу в гости и даже планировали возрождение «Бродячей собаки». Людмила Миклашевская вспоминала: «У нас один-два раза в месяц собирались гости... Бывали у нас Анненковы, Замятины, Лебедевы, Ходасевич с мужем... На другой день после таких приемов К. М. приглашал Михаила Ал. Кузмина, который являлся со своим Юрочкой Юркуном. Еды оставалось много, кулебяку Маша пекла свежую, а звать его на большое сборище К. М. находил лишним. Он любил Кузмина за его камерность, музыкальность. Кузмин мог часами импровизировать на нашем фортепьяно, потом стал читать свои и французские стихи. Юрочка ел и ел, ничуть не стесняясь, так как именно для этого и приходил. Они жили очень бедно».<sup>18</sup>

Людмилу Эйзенгардт-Миклашевскую и Кузмина, помимо многочисленных общих знакомых, связывало издательство «Петрополис», куда в конце 1920 года она устроилась в качестве сотрудницы. При ее непосредственном участии изданы «Нездешние вечера», «Вторник Мэри» Кузмина и его перевод «Семь портретов» Анри Ренье.<sup>19</sup>

Отдельно нужно сказать о взаимоотношениях Кузмина и Миклашевского с В. А. Чудовским и Е. А. Зноско-Боровским. Общей дружбы между этими четверьмя яркими представителями Серебряного века не получилось, они дружили попарно: Миклашевский с Чудовским, а Кузмин — со Зноско-Боровским. В дневнике Кузмина за 1934 год довольно много места уделено Зноско-Боровскому и его семье. Там же, упоминается Владимир Канкрин.<sup>20</sup> Все четверо — Миклашевский, Канкрин, Чудовский и Зноско-Боровский — однокашники по Александровскому лицу (выпуск 1904). Лешков и Прокофьев, о которых пишет Кузмин здесь же, — однокашники Миклашевского по Драматическим курсам театрального училища (1908–1911). Если в отношении Павла Ивановича Лешкова комментатор Г. А. Морев правильно написал, что он был артистом Александринского театра, театра В. Мейерхольтда и прочее, то с Прокофьевым произошла ошибка: речь шла не о композиторе Прокофьеве, а об артисте. Прокофьев Сергей Иванович (27.04.1890–1944) после окончания Драматических курсов в 1911 году уехал в свой родной Иркутск и преподавал актерское искусство, при Народном театре организовал студию; в 1920-х переехал в Москву, стоял у истоков театра Моссовета, а затем основал в Красноярске театральную группу Рабочей Театральной Мастерской (Рабтемаст), в составе которой перебрался в Подмосковье.<sup>21</sup>

Фамилия «Миклашевский», «Миклашевские» упоминается в дневниках Кузмина несколько раз. 21 ноября 1912 года Кузмин пишет: «...поехал в театр... Был князь и младший Миклашевский».<sup>22</sup> Младший Миклашевский — это родной брат Константина, Вадим Михайлович. 19 июня 1913 года Кузмин упоминает некую Тамару Владимировну.<sup>23</sup> Речь идет о Жуковской-Бак, о которой сообщалось выше.

19 октября 1914 года: «Миклашевские ездили на Карповку с иоаннитами». Поскольку Константин Михайлович в это время на-



ходился на фронте, то можно предположить, что младший брат Вадим и мать Ольга Николаевна симпатизировали иоаннитам, и периодически посещали монастырь на Карповке, где был похоронен о. Иоанн Кронштадский. Это допущение перекликается с тем фактом, что отец Константина и Вадима, гофмейстер императорского двора Михаил Ильич Миклашевский был упокоен на кладбище при Свято-Иоанновском монастыре на Карповке в марте 1916 года.

Почти все персонажи из дневников Кузмина — это знакомые и Миклашевского тоже, с некоторыми из них он был даже в более близких отношениях, чем Кузмин.

В августе 1924 года Миклашевский покинул Россию и больше с Кузминым никогда не виделся и не переписывался.

<sup>1</sup> Императорский Александровский лицей (Санкт-Петербург) // Лицейский журнал. СПб., 1903–1904. № 2. С. 47–52.

<sup>2</sup> Кузмин М. А. Дневник 1905–1907 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 429.

<sup>3</sup> СПБГМТИМИ, ф. 160, ГИК 3443/64, ОРУ 9430.

<sup>4</sup> Биржевые ведомости. 1913, № 13726, 30 августа (12 сентября). С. 5.

<sup>5</sup> Об этом см.: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы Бродячей собаки // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 168.

<sup>6</sup> Кузмин М. А. Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 734.

<sup>7</sup> СПБГМТИМИ, ф. 160, ГИК 3443/80, ОРУ 8632.

<sup>8</sup> См.: *Судейкин С. Ю.* Бродячая собака. Воспоминания. // Встречи с прошлым. М., 1984. С. 192; *Бунин И. А.* Воспоминания. Париж, 1950. С. 46; *Ауслендер С. А.* Театры // Аполлон. 1913. № 2. С. 66–67.

<sup>9</sup> Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. С. 393.

<sup>10</sup> <Б. п.> Примечание редакции // Театр и искусство. 1914. № 21. С. 466.

<sup>11</sup> Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. С. 441.

<sup>12</sup> ЦГА СПб, ф. Р–53, оп. 2, д. 60, л. 4.

<sup>13</sup> *Миклашевская-Красина Т.* В дни февральской революции // Маяковский глазами современниц: воспоминания, дневники. Изд. перераб. и доп. СПб., 2014. С. 181–182.

<sup>14</sup> <Б. п.> Хроника // Обзорение театров. 1914. 9 июля. С. 14.

<sup>15</sup> РГИА, ф. 788, оп. 1, д. 172, л. 6.

<sup>16</sup> Академическая премия митрополита Макария (1867–1919): Сборник документов / Составители Е. Ю. Басаргина, И. В. Черепанова. СПб., 2018. С. 166.

<sup>17</sup> <Б. п.> Хроника // Обзорение театров. 1916. 11 ноября. С. 17.

<sup>18</sup> *Миклашевская Л.* Повторение пройденного // Миклашевская Л., Катерли Н. Чему свидетели мы были. Женские судьбы XX век. СПб., 2007. С. 153–154.

<sup>19</sup> Там же. С. 160.

<sup>20</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года / Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. СПб., 1998. С. 54.

<sup>21</sup> *Силина И.* Красноярский Рабтемаст // Енисей. 1973. № 3 (июнь). С. 69–73.

<sup>22</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. С. 381.

<sup>23</sup> Там же. С. 412.

*А. Тимофеев*

*Издательский дом «Новое литературное обозрение», Москва*

**О незавидной судьбе «литургической драмы»  
в артистическом кабаре  
(житийный источник  
«Комедии о Мартиниане» М. Кузмина)**

Помещаемое ниже небольшое разыскание о религиозном житийном фундаменте и краткой театральной истории «Комедии о Мартиниане» / «Сказания о Сильвиане» М. Кузмина находится в тесной и непосредственной связи с моей многолетней и более ранней работой о второй трилогии драматических опытов этого своеобразного художника слова («Комедии», 1909) и поэтому вынужденно пестрит отсылками к прежним моим печатным работам, в которых обрисована поэтика и представлена сценическая судьба всей трилогии.<sup>1</sup> Восходит оно к диссертационному исследованию, в соответствующей главе которого я во многом следую собственному изложению, почерпнутому из дипломного сочинения — машинописи ««Комедии» М. А. Кузмина и их источники. Механизм межтекстовых взаимосвязей» (Л., 1983; экземпляр из архива автора).<sup>2</sup>

Еще в студенческие годы мне довелось наблюдать, что восприятие трех «комедий» Кузмина современными ему критиками было, если вынести за скобки пару примечательных исключений,<sup>3</sup> весьма и весьма поверхностным, а литературо- и театроведческий интерес к ним в советский период — ничтожным, особенно на фоне довольно многочисленных исследований, в которых затрагивались «Лирические драмы» равновеликого современника Кузмина — Александра Блока. Строго говоря, даже сейчас, после публикации вышеперечисленных трудов, посвященных специально «комедиям» и, шире,

всему театру Кузмина, — представление о маргинальности этого драматурга в истории русского театра по-прежнему сохраняется «по умолчанию».

Все три пьесы миниатюрного сборника Кузмина 1909 года: «Комедия о Евдокии из Гелиополя», «Комедия о Алексее человеке Божьем» и «Комедия о Мартиниане» — оставались в тени не только при жизни их сочинителя (не имели позднейших переизданий и воплотились на сцене считанные разы), причем «Комедия о Алексее человеке Божьем» и «Комедия о Мартиниане» подвергалась ограничениям со стороны драматической цензуры.<sup>4</sup> К сожалению, даже в нынешние времена, уже после защиты PhD диссертации, автору настоящего разыскания не удалось напечатать перечни цитирований Кузминым житийных текстов в двух «комедиях» из общего числа трех. Ответственный редактор «Ежегодника Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы», куда он предложил поместить главу своей диссертации «“Комедии о святых” М. Кузмина (1907): источники текста», попросила ограничиться цитированиями одной только «Комедии о Алексее человеке Божьем», лишив исследование задуманной цельности и того самого единства теории и практики, которое является столь желательным в источниковедческой диссертации.

Поэтому выяснение религиозных, житийно-повествовательных оснований «Комедии о Евдокии из Гелиополя» и «Комедии о Мартиниане» и по сей день остается не менее важным, нежели уже состоявшееся знакомство с принципами трансформации Кузминым житийного текста в «Комедии о Алексее человеке Божьем» и ее житием-источником в редакции св. Димитрия Ростовского.<sup>5</sup>

В случае «Комедии о Мартиниане» знание ее источника — жития подвижника V века Мартиниана Кесарийского (Палестинского) в редакции Четых Миней св. Димитрия Ростовского — проливает свет на сугубо цензурные, религиозно-охранительные причины появления усеченной ее версии, «Сказания о Сильвиане»,<sup>6</sup> представленной как первая часть юбилейного спектакля в артистическом кабаре «Привал комедиантов» 29 октября 1916 года, который был посвящен десятилетию литературной деятельности Кузмина.<sup>7</sup> Собственно, это и была единственная постановка третьей «комедии», на осуществление которой ее автор надеялся с ноября 1907 года.<sup>8</sup> Ради

появления на камерной сцене истории посвятившего себя служению Богу девственного Мартинаиана понадобилось не только новое сценическое имя Сильвиан, но и дополнительные (пусть и немногие) уступки цензуре: слово «монах» было везде замещено словом «странник», удалены первые две ремарки и первая реплика Дьявола («Какая скука быть приставлену к монахам...»).<sup>9</sup> Поставил «Сказание о Сильвиане» Н. В. Петров (Коля Петер), декорации написал художник Н. И. Альтман.

Рецензент журнала «Аполлон» Вл. Н. Соловьев, справедливо игнорируя вымышленного Сильвиана, определил «комедии» Кузмина, собранные в вышеупомянутом «томике», как «трагически запоздалую попытку создать в наши дни театр литургической драмы».<sup>10</sup>

Несмотря на неизбежную ассоциацию с драматическими опытами Блока — «лирическими драмами», более удачное и адекватное определение тому, что сотворил Кузмин, еще не столкнувшись с препятствиями со стороны драматической цензуры, было бы подобрать трудно — если б только не одно «но». Именно в «комедиях» у Кузмина уже явно намечается отход «от ретроспективизма<sup>11</sup> и стилизации, понимаемой им как “перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в *точную литературную форму данного времени*”<sup>12</sup> (“О прекрасной ясности. Заметки о прозе”; 1909; публ. 1910)».<sup>13</sup> Поэтому остается лишь повторить, что «Кузмина — автора комедий интересуют именно детали *конкретного* текста, определенной редакции жития. Определенной, конечно, не в смысле сопоставления или противопоставления ее — иным редакциям, но как основного источника приобретения деталей <...>. Целью введения таких художественных деталей в новый текст является, с одной стороны, создание реального исторического колорита представляемой автором эпохи, а с другой, придание им современного, живого звучания в окружении заново, уже без всякой цитатной связи с житием-источником, сочиненного текста».<sup>14</sup> Таким образом, определенная редакция жития не становится у Кузмина-драматурга объектом подражания, но используется «ради отталкивания, переосмысления, перекодировки».<sup>15</sup>

Как бы то ни было, и степень кощунственности, и долю лиричности, и частное впечатление «литургичности» «Комедии о Мартинаиане» удобнее всего оценивать при наблюдении цитирований житейного текста.

Ниже приводятся, как правило, достаточно крупные фрагменты сопоставляемых текстов; совпадения с житийным текстом выделяются в выписках из «Комедии о Мартиниане» курсивом. Ссылки на издания и названия сопоставляемых текстов даются сокращенно: 1) К. — Кузмин М. Комедии: О Евдокии из Гелиополя. О Алексее человеке Божьем. О Мартиниане. СПб.: Изд-во «Оры», 1908 (обл. 1909); 2) ЧМДР. Февр. — [*Св. Димитрий Ростовский*]. Четьи Минеи. Февр. [Изд. 8-е]. М.: Синодальная тип., 1897. (Специально для настоящей публикации сверено и доработано по репринтному изданию: [*Св. Димитрий Ростовский*]. Жития святых: дек.–февр. Тутаев: Православное братство святых князей Бориса и Глеба, 2001. С. 910–921). При необходимости интересующиеся могут обратиться и к дополняющей настоящее разыскание моей публикации выписок к «Комедии о Мартиниане» и ее плана,<sup>16</sup> извлеченных из рабочей тетради Кузмина 1900-х годов.<sup>17</sup>

### Цитирования

1. К. С. 92 (авторская ремарка).

Действие *близ Кесарии Палестинской*; на диком острове среди моря; в монастыре на берегу моря.

ЧМДР. Февр.

Близ града Кесарии Палестинския гора есть, Ковчезное место зовомая, в нейже мнози пустынножители подвизашася: в той бе блаженный и достохвальный инок, Божественныя благодати исполненный, святыи Мартиниан, иже из детска иноческому добре обучися житию: из млада бо Бога возлюбив, в великий вниде подвиг, на врага ополчася.

2. К. С. 93–94.

ДЬЯВОЛ:

Какая скука быть приставлену к монахам,  
Таким как Мартиныян!  
*Не я ль смущал его, взметнувшись черным прахом,*  
Тогда как он стоял с говением и страхом,  
Молитвословьем пьян?

*Не я ль пугал его, вясь змеєю длинной  
По солнечным пескам?  
Скакал пред ним не я ль вдруг пляскою бесчинной?  
Но он стоял как столб, одетый лишь овчиной? —  
Слепой к моим скачкам...  
Ночами насылал соблазны и виденья —  
Томления провал, —  
Щитом надежным взял он пост, молитву, бденья  
И, крик мой заглушив, псалмов протяжных пенья  
Он все не прерывал.  
Теперь я новый меч достал себе для боя:  
Посмотрим, чья возьмет!  
Пошлю, как он уснет, ослабленный от зноя,  
Живою на него свою служанку Зою, —  
И вот она идет.*

ЧМДР. Февр.

Ненавидяй же рода человеческого враг диавол, не стерпе зрети юнаго инока, имущаго седину добродетель, первее убо нача ему различная наносити искушения, и многообразными привидении устрашати его, таже употреби на него древняго оружия, имже Адама изгна из рая, хотя и сего аки из рая от безмолвнаго пустыннаго изгнати жития, и от добраго намерения воспятити. Во един убо от дней поющу блаженному Мартиниану псалтирь, преобразися диавол в великаго змиа, и подлезши под стену келлии, нача копати прилежно землю, аки бы хотящи, подкопавши стену, обвалити келлию на святаго. Блаженный же без страха и смущения скончав пение, причиче оконцем из келлии, и глагола ко оному змию: воистину прилично ти есть по земли ползати: но почто всеу трудишися, о окаянне! мене бо твоя не устрашат привидения: понеже имам Господа моего Иисуса Христа помогающаго ми, и побеждающаго твоя страшилища, и попирающаго твою силу. Диавол же сия слышав, преложися в мрачный вихорь, и бежащи глаголаше: пожди, пожди, вем, како низложу тя: обретох бо на тя хитрость, еюже аки пленника восхищу тя, и отщету ты надежды твоя, и таково нанесу на тя искушение, каковаго ты понести не возможеш, и из келлии твоя иждену тя, и низрину тя аки лист ветром носимый, тогда узрю, кто поможет тебе; сия рекши, диавол исчезе от него. Крепкий же муж Мартиниан святой толь в себе мирен и небоязнен, аки бы никоегоже видел страшилища, но веселяшеса и хваля-

ше Бога, упражняяся Богомышлением и разумением Божественных словес в чтении книжном. Случися же посем вещь сицевая: ходящим неким человеком в Кесарийском граде, и беседующим с собою о добродетельном житии блаженного Мартиниана, и попремногу чуждымся мужеству его терпению: жена же некая блудница слышавши словеса их, наущаема диаволом, приступи к ним глаголющи: кто есть той, емуже вы чудитесь; и кая суть исправления его и каковое его житие; егоже аще восхощу, аки лист от древа оттрясу: кое есть его начинание похваления достойное; сие ли, яко затворися аки некий зверь в пустыни, не могый стерпети во граде плотских похотей и соблазнов; кое есть сие чудо, яко пребывает безстрастен; ибо не видит жены никогдаже. Весте же вси, яко огню не сущу, не горит сено, но аще бы сено при огни было положено и не возгорелось бы, то бы было велико и удивления достойно: сие и о нем рещи подобает, аще аз иду к нему, и узрит мя, и от предложения своего не подвигнется, ни соблазнится на мя, ни восхитится его помысл на красоту и доброту мою: тогда будет дивен не точию у человек, но и у самага Бога и аггелов его.

3. К. С. 94–95.

зоя:

Это и есть берлога?

1-ый слуга:

Да, да. Не вернуться ли тебе, госпожа? Он — груб, а *ночь темна и грозит бурю*.

зоя:

Ты рассуждаешь, как не имеющий понятия о чести. *Что же, я втуне предпринимала этот путь? Я побилась об заклад, что он не устоит, и не вернусь раньше, чем не исполню клятвы*. Вы всё захватили, что я велела?

2-ой слуга:

Вот *мешок*. Два покрывала.

зоя:

Полосатые?

2-ой слуга:

Да, оранжевые с черным. Золотой пояс, *серьги*, запястья с крыльями Правды, нежные браслеты.

зоя:

Да. Амулет к поясу и *кольца*?



2-ой СЛУГА:

Прости, госпожа, я оставил дома подвеску.

ЧМДР. Февр.

Сия рекши <см. выше. — *А. Т.*>, и с мужи теми о вещи сей залог сотворивши, иде в дом свой, и совлекшись блуднических украшений своих, облечеса в худыя раздранныя одежды, и рубище ветхое на главу свою возложи, и споясася вервию, и взявши пиру <мешец (помета на полях издания). — *А. Т.*>, вложи в ню всю утварь свою красную, одежды многоценныя, усерязи, и перстни златыя, и мониста, и ино все, еже прельщает очеса и ум юных, и в вечер изыде из града, и прииде нощию в гору ону пустынную, в нейже живяше преподобный, ветр же бурен и дождь велий тоя нощи бяше.

4. К. С. 96–97.

Зоя стучится в дверь Мартиньяна и громко *стонет*.

МАРТИНЬЯН:

Кто там?

Зоя *стонет* громче.

Кто *стонет* у моего порога?

ЗОЯ:

Женщина, женщина *умоляет тебя, отец, дать ей приют*.

МАРТИНЬЯН:

Ты ошиблась, голубушка, дверями: это — келья, а не веселая гостиница. Куда я тебя дену?

ЗОЯ:

*Сжалься*. Только на одну ночь.

МАРТИНЬЯН:

То-то и плохо, что на ночь.

ЗОЯ:

О! *слышишь вдали рыканье льва, дальний гром?* Я не могу идти далее, мои ноги в крови. Не уподобляйся выгнавшим меня из дому займодавцам! *Сжалься*.

ЧМДР. Февр.

Егда же приближися жена та к келлии Мартиниановой, нача умилненным гласом со стенанием молити святаго, глаголющи: помилуй мя рабе Божий, и не остави ми окаянную на снедь зверем, заблудих бо от пути, и впадох в пустыню сию, и не вем, камо ити: не презри мя в толицей беде сущую, и не возгнушайся меня грешницы: ибо и аз есмь Божие создание, молю твою святыню, не отрини мене заблуждшую, честный и святыи отче. Та и множайшая глаголющей ей с плачем и стенанием, блаженный Мартиниан отверзе оконце свое, и приник, видев ю в таковом рубищном одеянии, дождем омоченную, подвижесе умом и рече в себе: люте мне окаянному грешнику, се ныне искушение предстоит ми, да или от заповеди Божия, милосердну быти повелевающия, или от иноческаго моего предложения и обета отпаду: аще бо жену сию в беде сущую в келлию не введу, зверие снесят ю, или от стужи великия умрет, то оскверню душу мою, буду бо яко убийца: аще же введу ю, боюся, да не искушен буду, и оскверню с душею и телом мое, и явлюся нечистый блудник пред Господом моим: не вем убо что сотворю, и простер руце свои на небо, рече <далее следует молитва Мартиниана. — А. Т.>.

5. К. С. 98–99.

МАРТИНЬЯН:

Ну, *входи*, пожалуй. Все равно *скоро вставать на псалмы*, ты не помешаешь. *Входи*, согрейся.

*Отворяет дверь: внутри очаг.*

зоя:

Да наградит тебя Небо. *Огонь!* Ах, как тепло! как я благодарна тебе! Ты — как брат мне. Какое у тебя доброе лицо!

МАРТИНЬЯН:

Скорее, *как отец*, скажи.

зоя:

Нет, нет: ты, наверное, моложе меня; загар и пост не скрывают твоей юности. *Сколько лет тебе?*

МАРТИНЬЯН:

Двадцать пять.

К. С. 100.

МАРТИНЬЯН:

Схожу, однако, принесу ей воды и фиников, пока спит.

ЧМДР. Февр.

Тако помолившеся, отверзе <Мартиниан> двери, и введе ю, и возгнетив огонь, повеле ей гретися, и принес финики, даде ей ясти, стояше бо два финика вне келлии его. И глагола к ней: жено яждь, и буди zde греяся, утре же иди с миром отсюду. И оставив ю во внешней клети, сам вниде во внутреннюю, и затвори двери. Пев же псалмы в третий час ночи, и помолився, почи на земли по обычаю <...>.

Красен же бе телом и млад, сый лет осминадесяти от рождения своего, остави град и живущыя в нем, и всю молву мирскую, и прииде в ту гору на безмолвное пустынное житие, и пребысть в ней двадесять и пять лет <то есть до сорока трех лет. — А. Т.>, житие имый аггельское <...>.

7. К. С. 101 (авторские ремарки).

<Мартиниан> *уходит*. Зоя открывает глаза, озирается, улыбаясь, и плещет в ладоши.

<Зоя> *поспешно надевает поверх рубища роскошные прозрачные узоры и золото*.

Мартиньян *останавливается, войдя, в изумлении*.

ЧМДР. Февр.

И оставив ю во внешней клети, сам вниде во внутреннюю, и затвори двери. Пев же псалмы в третий час ночи, и помолився, почи на земли по обычаю: в ту ночь возмути его сатана зело похотию плотскою, жена же в полунощи воставши, из'ят вся своя украшения из пиры <мешца (помета на полях издания). — А. Т.>, и украсися на прельщение святого, рубища же вложи в пиру, и ждаше, дондеже Мартиниан к ней изыдет. Бывшу же утру, изыде святой из внутренней своей клети, хотя отпустить жену, да идет во своя си: и видев ю украшену, не позна ея, и ужасен быв, молчаше надолзе.

8. К. С. 101–103.

МАРТИНЬЯН:

*Что это? кто еще сюда забрался?* что за блудница пляшет у моего очага, где спит усталая женщина?

ЗОЯ:

*Ты не узнаешь меня?*

Мартиньян мой милый, погляди на меня:

*Не узнал ты Зои, рабы твоей?*

Не даришь привета, улыбки ей —

Без тебя постыло сиянье дня!

МАРТИНЬЯН:

Господи помилуй, да неужели это моя странница? *откуда ты взяла наряды-то?*

ЗОЯ:

Ах, не видишь, видно, ты моей красоты

И не веришь, верно, твоей младости

И не знаешь, знать, любви сладости, —

Что стоишь, не глядишь, будто каменный ты.

МАРТИНЬЯН:

Ты из ума выступила? что за речи ко мне? ты, верно, лунатик или припадочная?

ЗОЯ:

Не лунатик я, друг, не припадочная:

*За любовью твоей и пришла сама,*

Златым поясом препоясана,

Вся в огне, вся в любви, в бреду точно я.

МАРТИНЬЯН:

Женщина, перестань: или я уйду, или ты должна будешь оставить мою келью.

ЗОЯ:

Не гибко ль, не тонко ль тело мое?

Руки мои не лебединые ль?

Объятья мои не змеиные ль?

Жасминно тело, бело оно!

Мартиньян, Мартиньян, не уклоняйся! *Я — богата, я нарочно пришла за твоей любовью. Апостол благословляет брак. Ты — молод; твои губы — свежи! Патриархи: Енох, Авраам, Моисей, Давид — имели жен. Не двух ли жен и двух наложниц имел Иаков? Полюби меня!*

МАРТИНЬЯН:

Чур меня! чур меня!

ЧМДР. Февр.

Бывшу же утру, изыде святыи из внутренния своая клети, хотя отпустити жену, да идет во своя си: и виде ю украшену, не позна ея, и ужасен быв, молчаше надолзе. Таже рече к ней: кто еси ты; и откуда пришла еси; и кий сей на тебе бесовский образ; она же отвещавши, рече ему: аз есмь, господине мой. Глагола к ней святыи: и коея ради вины изменена еси одеянием твоим; яже бо в вечер была еси бедна, ныне еси горда. Она же рече: аз, господине мой, от Кесарии града Палестинскаго есмь, слышах же о юности твоей, и красоте телесной, и о толиком благолепии лица твоего, и возжеся сердце мое зело желанием тебе, и приидох видети тя и насытитися красоты твоей: ибо не всуе толик под'ях путь, но нарочно тебе ради. Что же есть безгодное ваше воздержание, и чесо ради телеса ваша удручаєте зельным постом; кия глаголют книги, не ясти, ни пити, ниже законныя жены пояти; не рече ли Павел апостол, честна женитва и ложе нескверно; кто же от Пророк не сопряжеся жене, и наследник царствия небеснаго явися; Енох великий и дивный не женат ли быв, взят бысть на небо, и не виде смерти даже до сего дне; подобно и Авраам чудный не имел ли трех жен, и друг Божий наречеся, и самага Бога в триех лицах сподобися в сени своей пояти; Исаак не приобщился ли жене, и образ Христов бе; паки Иаков не имел ли двух жен и двух наложниц, и со Ангелом возможе братися, и Бога лицом к лицу виде; Моисей же великий, верховный Пророк и служитель Божий, не имел ли жены, и с Богом беседова, и род Еврейский от горькия работы Египетския свободи, и царствия небеснаго сподобися; такоже и Давид и прочии Пророцы, и святии мужи припрягшеся законней женитве, и чада родивше, в небесном царствии водворяются. Сиче глаголющи, и разслабляющи блаженнаго, и за руце его емлющи, смути благоую мысль его, и нача низвлачити его в пропасть погибельную. Отвеща же ей Мартиниан: аще ты пойму в жену, то камо поведу тя, и чем ты препитаю, ничтоже имый; аз бо, яко же видиши мое скудное житие, ничтоже стяжавая пожих вся дни живота моего даже доселе. Отвеща жена: господине мой, ты точию соизволи мне, и буди со мною, да насладуся доброты юности твоея, а о потребных к житию нашему

не пецыся: имам бо дом и имения, и злато и сребро, и рабы и рабыни, всему же тому владыку ты поставлю.

9. К. С. 104–105.

МАРТИНЬЯН:

Ослица бешеная, оставь меня! прочь, прочь! Господи, утиши бурю страсти моей!

*Вскакивает на угли очага. Зоя смотрит.*

зоя:

Что ты делаешь? ведь горячо же.

МАРТИНЬЯН:

От вашего брата и не на такую муку полезешь.

зоя:

*Ты сожжешь ноги; сойди; я больше не буду, я обещаю.*

МАРТИНЬЯН:

Не сойду, пока не совлечешься уборов.

зоя:

Вот они, вот они!

*Раздевается.*

Доволен ты? хочешь, чтобы я сбросила и рубище?

МАРТИНЬЯН:

Нет, уж, пожалуйста, не начинай новой сложности. Я думаю, ты можешь идти теперь домой, светло уже, а я примусь лечить свои ноги.

зоя:

Да.

ЧМДР. Февр.

Мартиниан, терзаемый похотью, выбирается на улицу с целью выяснить, не приближаются ли к келье какие-нибудь странники, ищущие его благословения. Если грех, к которому расположил себя Мартиниан, не сокрыть от Бога, то совершить его следует тайно от людей. Отшельник просит Зою несколько обождать.

И сие рек, изыде из келлии, и став на бывшем тамо высоком камени, смотряше на путь прилежно. Человеколюбивый же Бог, никому же погибели хотяй, не презре и его трудов от юности бывших, и не уничижи молитвы его, но поможе ему,

и преложи сердце его от помысла злаго на добрый: и сходя Мартиниан с камне, обрете сухо хврастие, и взем е внесе в келлию, и положи посреде, и возжже огнем. Велику же пламени бывшу, иззу сандалия своя, и вскочив в пламень, ста посреде огня, и нача все тело его опалатися. Ожегся же вельми, и возболев ногами, изыде из огня, и аки препираяся с собою глаголаше: что Мартиниане, добре ли прия тя огонь сей временный и сие лютое мучение; аще же можеш сие терпети, то и к жене сей приступи: та бо, паче же ею диавол, вечный тебе огонь ходатайствует.

Жена же видевше бывшее, и рассмотревши блаженного, како спасения ради своего огню предаде тело свое, прииде и та в память своих зод, и аки от сна от отчаяния своего воспряну, и совлекши одежды своя и вся утвари, вверже я во огонь, и паки рубища на ся приемши, паде при ногах блаженного Мартиниана, и нача со слезами вопити и глаголати: прости мя рабе Божий, окаянную и грешную, ты бо веси господине, яко многия суть козни и прелести диавольския, той и мене прельсти и наусти на тя. Но помолися за мя преподобне, да твоя ради молитвы спасена будет всегрешная душа моя: и сие да веси известно, о отче!

## 10. К. С. 105.

МАРТИНЬЯН:

...Я думаю, ты можешь идти теперь домой, светло уже, а я примусь лечить свои ноги.

Зоя:

Да.

МАРТИНЬЯН:

*Если ты ищешь спасения души, обратись к матери Павлине в Вифлееме: там быстро обретают покой.*

Зоя:

Очень мне нужен твой покой!

## ЧМДР. Февр.

При виде Мартиниана, подвергающего свое тело испытанию огнем, Зоя открывает для себя новую истину душеспасенья. Она при-

знает, что действовала по наущению дьявола, и отныне стремится вести войну с врагом рода человеческого во имя Иисуса Христа.

Она же отвещавши глагола ему <Мартиниану. — *А. Т.*>: молюся ти, настави ми ко спасению, рцы, камо шедши могу спастися; он же глагола ей: иди в Вифлеем, и поищи святых девицы, именем Павлины, яже и церковь святую созда, и пришедши к ней, исповеждь ей вся случившаяся, и у нея можеш спастися. Жена же воставши поклонися ему, и рече: молися отче, за мя грешную.

11. К. С. 106 (авторская ремарка).

Пустынный остров *среди моря*.

ЧМДР. Февр. (описание острова, куда собирается отправиться Мартиниан, данное «кораблеником», соглашающимся перевезти его туда).

Есть место таково <т. е. вдали от суетного мира и соблазнов. — *А. Т.*>, но страшное, камень есть среде моря высок, с негоже невозможно отнюд видети суши земли.

Ср. также цитирование 13.

12. К. С. 106.

дьявол <о Мартиныяне>:  
*Сто шестьдесят четыре города*  
*Обегал в две зимы;*  
Хотел бежать от плена женского,  
Как пленник из тюрьмы.

ЧМДР. Февр.

Блаженный Мартиниан по седми месяцев едва исцелев от язва, яже ему бях от огненнаго жжения <...>

начинает размышлять о необходимости оставить прежнюю келью.



ЧМДР. Февр. (после бегства Мартиниана с пустынного острова).

В два же лета, бегая и гоня себе, пройде сто шестьдесят и четыре града, наконец прииде во Афины, и откровено бысть от Бога епископу Афинейскому все, еже о блаженном Мартинiane.

Вскоре после прибытия в Афины блаженный Мартиниан умирает — в церкви.

13. К. С. 106.

                                  дьявол <о Мартиньяне>:  
<...> Он *корабельником* отвозится  
На остров, полный скал:  
Найдет ли там успокоение,  
Которого искал?

ЧМДР. Февр.

Дошед же пристанища, обрете некоего корабленика боящаяся Бога <...>.

Ср. также цитирование 11.

14. К. С. 106–107.

Связь стихотворного монолога Мартиньяна с текстом жития просматривается лишь в двух местах:

Далек соблазна, я живу близ моря <...>.

За крышу — небо, *воду* даст ручей,  
Мне пища — *хлеб*, спокоен сон ночей <...>.

ЧМДР. Февр.

...иде <Мартиниан> путем к морю ведущим. Дошед же пристанища, обрете некоего корабленика боящаяся Бога, и приступив, глагола ему: брате, не веси ли какового острова мала негде среди моря, в немже никтоже пребывает; Корабленик же рече: чесо ради о сем вопрошаеши, или что хощеши; Блаженный же отвеща ему: удалитися хошу от мира суетнаго

и безмолвствовати, но не обретаю места, в немже бы ми почити и избегнути соблазнов вражиих. Он же рече: есть место таково, но страшное, камень есть среде моря высок, с негоже невозможно отнюд видети суши земли. Блаженный же отвеща: таково место zelo люблю, и желаю такового пребывания, к немуже не возможно было приити женскому полу. Рече ему корабленик: и откуду будеши имети препитание себе; Блаженный же рече: завет положу между мною и тобою, ты да приносиши ми пищу; аз же буду молитися к Богу за тя; еще же приноси ми ваиа финиковы, да делаю руками моими плетя; ты же будеши взимаючи продаяти рукоделие мое, и за то купуя хлеб приноситьи ми, такожде же и воду в сосуде: приходити же будеши на лето дважды или трижды, принося ми хлеб сух и воду. Сие слышав корабленик, разуме, яко духовен есть муж, и обещася все, еже повелит, творити. И вседши с ним в кораблец, отплы на то место: ветру убо добру дхнувшу, доидоша к вечеру до каменного того места».

«Блаженный <...> седяше на камени, дневным зноем жгомый, и ночным хладом померзаемый. Корабленик же во всяко лето дважды или трижды приношаше ему хлеб и воду, якоже заповеда ему блаженный.

## 15. К. С. 106–107.

МАТИНЬЯН:

*Как тихо море после вчерашней бури, будто и не оно бесилось и неистовствовало ночью. Так и душа моя. <...>*

ЧМДР. Февр.

И пребысть преподобный Мартиниан в том житии радуяся, яко почи избегши от мира, и хваляше Бога днем и ночью, и в Богомышлении непрестанном поучашеся. Пронырливый же бес ни тако преста воюя на праведнаго, но нача ему и тамо пакость творити: в едину бо ночь море воздвигнув и волны возмутив, показа ему воды, над главою его возносящяся яко на пятьнадесять лактей. И взываше диавол глаголя: се ныне утоплю тя Мартиниане. Он же без смятения рече: немощне, окаянне! Почто безумно трудишися; мене бо привидения твоя не устрашат, ни прещения твоя смятут мя: аз бо уповаю на Го-

спода моего Иисуса Христа, и тем до конца имам посрамить ты. <...> Тако святому глаголющу <молитву>, невидим бысть диавол. Блаженный же пребысть без вреда, и преживе на камени том шесть лет, всяку беду воздушную терпя спасения ради своего.

16. К. С. 106–108.

МАРТИНЬЯН:

...Но что это там белестся, будто человеческое тело? Ближе... ближе... так и есть. *Теперь я даже вижу серую облитую одежду и доску, за которую он держится руками. Верно, судно разбилось поблизости.* Какой-нибудь купец गया за прибылью, или любопытный юноша. Вот и прибыль, и познание, как рыбы поедают человеческие тела. А может быть, он — жив еще: его совсем близко прибило к берегу; он без бороды, волосы короткие. Пойду: или спасу; или погребу беднягу по-христиански.

К. С. 109.

МАРТИНЬЯН <к Левкадии>:

...Очнись, приди в себя: ты в безопасности. *Буря и мое не грозят тебе более.*

ЧМДР. Февр.

Во един от дней видево диавол на мори корабль пловущ, в немже бяху мужи и жены, возстани ветр и бурю на корабль той, и приразив его к некоему камению, разби той, и вся бывшая в корабли потопи. Едина же отроковица возможе похватити доску и приплыве на ней к камению оному, на немже седяше Мартиниан блаженный, и емшися девица та на камень, нача взывати: помилуй мя рабе Божий, и подаждь ми руку, и спаси мя от воды сея, и не остави мене погибнути в глубине сей.

17. К. С. 111.

МАРТИНЬЯН <узнав в Левкадии женщину>:

Женщина? Угодники! и здесь соблазн меня не покидает! Но поборюсь в последний раз. Слушай, девица или не девица, кто ты там есть, не может солома и огонь в одном быть месте, и потому ты или я должны покинуть этот остров.

ЛЕВКАДИЯ:

Куда же мы денемся с острова?

МАРТИНЬЯН:

*Сегодня день, когда приезжает рыбак с пищей, и ты отправишься с ним к родителям, или куда хочешь.*

ЛЕВКАДИЯ:

Никуда я не хочу, раз любовь погибла! Я тоже хочу быть отшельницей, оставь меня с собою!

ЧМДР. Февр.

И видел ю красну сущу, глагола к ней: воистинну не вместится сено с огнем вкупе, и несть возможно, да аз и ты пребудем вкупе. Буди убо ты zde и не бойся, имаши же хлеб и воду, да яси и пиеши, якоже аз, и имать тебе довлети, дондеже приидет семо корабленик, иже хлеб и воду приносит: еще бо два месяца суть до того времени, в неже он приидет семо, поведай же ему случившуюся вещь, и той изведет тя отсюду. Сие рекши святый, знамена море знамением крестным, глаголя: Господи Иисусе Христе, запретивый морю и ветром, слушающим тебе с трепетом, призри на мя, и не остави мене погибнути: се бо во имя твое ввергуся в море, лучше бо ми есть в воде умерети, нежели страстию телесною жене прилепитися, и обращя к девице рече: спасися девице, Бог же да сохранит душу твою от всех вражиих наветов, и соблюдет тя до конца.

18. К. С. 112–113.

ЛЕВКАДИЯ:

Останься, не бросай меня. Ты монах, ты спас меня раз, спаси еще раз, ты должен это сделать.

МАРТИНЬЯН:

*В море лучше брошусь.*

ЛЕВКАДИЯ:

Мне будет страшно, пожалей меня!

МАРТИНЬЯН:

Не подходи, не подходи: *еще шаг — и я брошусь, — верно тебе говорю.*

ЛЕВКАДИЯ:

Не шути так, не обижай меня, останься.

МАРТИНЬЯН:

Господи, Тебе предаюсь!

*Бросается в море.*

ЛЕВКАДИЯ:

Бросился? не может быть.

*Смотрит со скалы вниз.*

К. С. 116.

СТАРЫЙ <МОНАХ>:

Что мы можем знать о святости? Брат Мартиньян обладает большою силой, но ты не был здесь, когда *его дельфины вынесли к нам из моря.*

ЧМДР. Февр.

То рек, ввержеса в море и нача плыти. Абие же по смотрению Божию прияша его два делфина на хребты своя, и не соша: девица же видящи его несома верху воды, смотряше на него, дондеже зайде от очес ея. И изнесен бысть делфинами теми на сухо.

19. К. С. 117.

СТАРЫЙ <МОНАХ>:

...Быстрые и послушные ноги имел он <Мартиньян. — А. Т.> в *благочестивых скитаниях*, неусыпающее и горящее сердце.

ЧМДР. Февр.

И глаголаши к себе: что сотворю, не вем, в горах бо и пустынях не оставляет мене диавольская неприязнь, се же и в мори не остави мене, и не вем, что сотворю. Прочее добро есть поучитися ми словесем евангельским, и творити я: учит бо Господь сице: егда гонят вы во граде сем, бегайте в другой, аминь бо глаголю вам, не имате скончате грады Израилевы. И сие рек, нача ходити от места на место, от града во град странствуя, и глаголя к себе: бегай Мартиниане, да ты не постигнет напасть, и тако бегая и гоня себе, скончааше дни своя.

20. К. С. 117.

МОЛОДОЙ <МОНАХ>:

На покинутом острове поселился другой отшельник?

СТАРЫЙ <МОНАХ>:

Там долго жил скопец; когда он умер, узнали, что то была женщина.

МОЛОДОЙ <МОНАХ>:

Как удивительно!

ЧМДР. Февр.

Встречаются мотивы получения мужской одежды девицей Фотинией и переодевания в нее. Ср.:

Но подобает нам и о отроковице оной, оставшейся на камени в мори, повествовати, како житие свое соверши, и каковую кончину получила: молитва бо о ней блаженного Мартиниана бысть не без успеха. Оставшия на камени оная девица, приемляше хлеб и воду, якоже заповеда ей Мартиниан блаженный. Корабленик же оный, иже к блаженному приносил хлеб и воду, по двух месяцев егда по обычаю кораблем приближися к камени, виде вместо инока девицу сидящу, и мнев быти привидение, убояся, и нача от камня плыти. Она же воззва, глаголющи: не бойся брате, жена есмь воистинну, и Христианья, приближися господине ко мне, да исповем ти вещь. Оному же не имущу ей веры и боящися, заклинаше его та глаголющи: тако ми Царя Христа, яко Христианья есмь, не бойся мене, но прииди близ, и скажу ти бывшее. Тогда человек оный пристав к камению кораблем, глагола к ней: где есть zde бывший черноризец, како и камо отсюду отиде; тебе же кто семо привезе и возведе на камень сей; девица же прекрестившися нача поведати бывшая. Он же вся слышав, удивляяшеся зело, и глагола к ней: гряди, да тя изведу отсюду, и пойдеси во град свой. Она же отвещавши глагола ему: ни, брате, молюся ти, не изводи мене отсюду, но сотвори со мною человеколюбие, и шед в весь, принеси ми одежду мужеску власяну, и хлеб, и воду, якоже блаженному отцу приносил еси, и воздаяние равное примеши от Владыки Христа: разнства бо у него мужеску полу и женску нет, якоже рече Апостол:

яко вси едино есте о Христе: не гнушайся убо мене грешные хотящая спастися.

Отшедшу же ему <корабленику. — А. Т.>, совлече с себе дева <Фотиния> женския одежды, купно отлагая и немощ женскую, и облечется в мужеское одеяние и мудрость, и мужественною препоясая силою, и помолися глаголющи: Господи Боже, послушавый всех от века святых твоих, послушай и мене грешную, и соверши на сем месте и в сем мужеском образе течение мое добре и не преткновенно, сохрани душу мою, утверди сердце мое, и крепко сотвори тело мое, и настави душу мою к благоугождению твоему, а иже ми послужат, сим даждь мзду достойную, яко благословен еси во веки, аминь.

21. К. С. 117 (авторская ремарка о появлении Зои в обители).

Зоя показывается из-за ограды.

К. С. 118.

молодой <МОНАХ>:

Откуда ты? не несешь ли ты розы в темном сосуде?

З о я:

Нет. У меня ничего нет в руках. *А пришла я из обители матери Павлины под Вифлеемом.* Зовут меня Зиновия, в миру же звалася я Зоей. Я — голодна и устала.

СТАРЫЙ <МОНАХ>:

Он даст тебе *хлеба и воды*, но прошу тебя, опустишь на землю, чтобы тебя не было видно. Здесь как раз келья отца Мартиньяна; он избегает вас.

К. С. 122.

зоя:

Ты <обращается к Мартиньяну. — А. Т.> сжег меня своею крепостью. Я бросила все, постриглась у матери Павлины, спасалась и думала все о тебе.

## ЧМДР. Февр.

Она же <Зоя; имя Зиновия в тексте жития отсутствует. — А. Т.> идяше плачущи и молящися к Богу, да наставит ю на спасение: шедши же день, постиже ночь, и не возмогши прейти широты пустынныйя и долготы путныйя, пребысть на месте, на немже обвечере: завтра же вставши, паки грядяше рыдающе и молитву деюще, и другой день весь шедши, достиже Вифлеема в вечер зело глубок, и вниде в монастырь блаженныя девицы Павлины, и поклонившися исповеда той самой подробну все бывшее. <...>. ...блаженная Зоа дванадцать лет исполни в велицем покаянии <в монастыре>, и успе с миром о Господе. Во вся же лета обращения своего не пи вина, ни масла вкуси, ниже овощия яде, разве точию хлеб и воду, и то не до сытости: в вечер бо точию приимаше пищу, иногда же чрез два дни, а спание ея на голой земли. Таков бе подвиг святыя, и сицево скончание ея.

1983–2023.

<sup>1</sup> См.: Кузмин М. Театр. В четырех томах. В 2 кн. / Сост., [подгот. текста, ст. и коммент.] А. [Г.] Тимофеева; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Т. IV: Дополнения. [Кн. 2]. [Oakland, Calif.], 1994 [1995]. С. 305–317. (Сер.: Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts. Vol. 31); Тимофеев А. Г. Рабочие тетради М. Кузмина как литературный и биографический источник: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 7–9; Тимофеев А. Г. «Комедии о святых» М. Кузмина (1907): источники текста: (на материале «Комедии о Алексее человеке Божьем») // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. / Редкол.: Т. Г. Иванова, Т. С. Царькова (отв. ред.) и др. СПб., 2007. С. 209–242.

<sup>2</sup> Защита состоялась на кафедре истории русской литературы Ленинградского университета, в то время — имени А. А. Жданова. Она предопределила целый сериал выпускных злоключений автора, значительно притормозивших обретение им прочных позиций в историко-литературном мире, и привела к медной истории вокруг блокировки его возможности свободного трудоустройства по университетской специальности.

<sup>3</sup> Например, отзыв Блока о «Комедии о Евдокии из Гелиополя» в статье «О драме» (Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 122–131); о Кузмине (см.: Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 8. Проза. 1903–1917. М.; Л., 1962. С. 183–184); оценка театроведом и режиссером Вл. Н. Соловьевым (1887–1941) издания «Комедий» Кузмина (Аполлон. 1916. № 9–10. Ноябрь–Декабрь. С. 93).

<sup>4</sup> См.: Кузмин М. Театр. [Кн. 2]. С. 311; 315–317; Тимофеев А. Г. «Комедии о святых» М. Кузмина (1907): источники текста. С. 220–224.

<sup>5</sup> Тимофеев А. Г. Рабочие тетради М. Кузмина как литературный и биографический источник. С. 7–9; Тимофеев А. Г. «Комедии о святых» М. Кузмина (1907): источники текста. С. 224–240.



Для понимания читателями уверенности автора в точности определения источника комедии — уверенности, которая будет распространена ниже и на другое житие, Мартиниана Кесарийского (Палестинского), в той же редакции в качестве источника уже «Комедии о Мартиниане», следует привести фрагмент, поясняющий принципы поиска житийного источника, из второго вышеуказанного исследования: «В отечественной традиции жития христианских святых известны в трех <основных> вариантах — Великие Четьи Миней (митрополита Макария), Четьи Миней св. Димитрия Ростовского и Пролог (Анфологион).

В то время, когда Кузмин работал над своими комедиями о святых, память которых — 1, 17 марта (Евдокия, Алексей) и 13 февраля (Мартиниан), в России были полностью изданы лишь Четьи Миней св. Димитрия Ростовского. В печатном издании с житиями в редакции Великих Четых Миней митрополита Макария можно было ознакомиться лишь частично; во всяком случае, тексты житий, относящихся к февралю и марту <за вычетом 26–31 марта>, так и остались неизданными до сих пор: в свое время их выпуску помешала Первая мировая война. Следовательно, в период сочинения комедий о трех святых Кузмин — помимо Четых Миней св. Димитрия Ростовского — мог без особых затруднений воспользоваться только текстами житий в редакции Пролога, что упростило наш поиск.

Для определения источника комедий было достаточным отыскать такие фрагменты житийного текста, которые, будучи процитированными в тексте комедий, отсутствовали бы в других редакциях соответствующего жития или встречались бы в них в видоизмененной — относительно житийного текста-источника — форме. В случае отыскания таких фрагментов остальные цитаты, которые могли бы отсылать нас к различным редакциям житийного текста как возможным источникам текста комедий, так как эти редакции во многом совпадают друг с другом, — лишь укрепляли бы нас в окончательном определении.

Корректное и доказательное уточнение источника стало возможным на материале текста «Комедии о Алексее человеке Божьем».

Резоны для этого были следующие.

В приложении к исследованию В. П. Адриановой “Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности” (Пг., 1917) приведены все без исключения редакции жития св. Алексея. Это обстоятельство позволило нам провести контрольный анализ текста этого жития и в редакции митрополита Макария без обращения к его рукописным спискам.

Много лет спустя при анализе содержания рабочей тетради 1900-х годов <ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 321. — А. Т.>, не имеющей авторского оглавления, нам встретились подготовительные выписки Кузмина, сделанные при работе над “комедиями”. Хотя конспектирующий почерк Кузмина был не всегда разборчив, оказалось возможным расшифровать эти записи почти в полном объеме. Благодаря их изучению мы получили документальное подтверждение того, что внимание автора при работе с текстом-источником было направлено в том числе и на такие детали житийного текста, которые могли быть извлечены только из житий в редакции св. Димитрия Ростовского» (Там же. С. 218–219).

<sup>6</sup> ОРиРК СПбГТБ, I / К–89, № 80321.

<sup>7</sup> Подробнее см.: *Конечный А. М. и др.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. М., 1989. С. 127–130.

<sup>8</sup> См. письмо режиссера, драматурга, сотрудника журнала «Золотое руно» А. П. Воротникова к Кузмину от 27 ноября 1907, содержащее сообщение о начале «разработки постановки “Комедии о Мартиниане”» (РНБ, ф. 124, оп. 1, ед. хр. 1001, л. 1). Также: *Кузмин М.* Театр. [Кн. 2]. С. 315.

<sup>9</sup> См.: Там же. С. 317.

<sup>10</sup> *Вл. С.* <*Соловьев В. Н.*>. Петербургские театры // Аполлон. 1916. № 9–10. Ноябрь–Декабрь. С. 93.

<sup>11</sup> Об отношении Кузмина к современности и ретроспективизму в искусстве, которое окончательно сформировалось позднее и было неоднократно сформулировано в статьях 1918–1926, см.: *Тимофеев А. Г.* «Память» и «археология»-«реставрация» в поэзии и «пристрастной критике» М. А. Кузмина // Блоковский сб.: [Вып.] X. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 101–115. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 881).

<sup>12</sup> *Кузмин М.* О прекрасной ясности: заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. Январь. С. 9. (1-я паг.).

<sup>13</sup> *Тимофеев А. Г.* «Комедии о святых» М. Кузмина (1907): источники текста. С. 218.

<sup>14</sup> Там же. С. 234.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> См.: Там же. С. 241–242.

<sup>17</sup> См.: ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 321, л. 95 об.–96; 97.

*А. Пахомова*

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Санкт-Петербург*

**Куда пропали «Гонцы»?  
Невышедший сборник М. Кузмина  
и литературная репутация автора на рубеже  
1910–1920-х годов**

Биография М. А. Кузмина первых пореволюционных лет изобилует лакунами во многом вследствие утраты дневника писателя за этот период<sup>1</sup> и почти полного отсутствия иных документов — писем, черновиков. Вместе с тем даже в этом неопределенном периоде есть участок наибольшей неопределенности. Это первые пореволюционные месяцы, когда Кузмин задумывает издать четвертый сборник стихов после затянувшейся паузы: третье собрание стихотворений автора «Глиняные голубки» вышло в свет 1914 году в издательстве М. И. Семенова. Новый сборник будет опубликован в 1918 году издательством «Прометей» и получит название «Вожатый». Заглавие его прозвучит одновременно ожидаемо и неожиданно. Развитая образность «вожатого», руководящего лирическим героем Кузмина, начнет складываться еще в лирике «Сетей» (1908), первом сборнике автора, и продолжится в «Осенних озерах» (1912). Частотность упоминания слова «вожатый» и его производных в ключевых для Кузмина контекстах позволила В. Ф. Маркову заключить следующее: «если, упрощая, сводить всю лирику Кузмина к одной-двум темам, то это не будет “только любовь”, но и духовный путь с вожатым, причем часто эти две темы переплетаются».<sup>2</sup>

Вошедшая в новый сборник лирика, хотя и была относительно новой (больше половины стихотворений сборника, 18 из 35, датирова-

ются 1916 годом, 7 — 1915 и 6 — 1917), скорее поддерживала сложившуюся репутацию автора, чем предлагала что-то новое. Кузмин «Вожатого» мало отличается от автора «Сетей» или «Осенних озер»: в сборнике 1918 года он варьирует темы и мотивы, которые уже неоднократно появлялись в его лирике и хорошо узнавались читателями. Это упоение красотой быта и природы («Плод зреет»), обновление жизни и пробуждение любви, совпавшее с весной («Вина иголки»), изысканные стилизации («Летний сад»), тема музыки в соотнесении с темой любви («К Дебюсси»), интимное посвящение (третья часть сборника посвящена Ю. Юркуну), религиозное смирение (часть «Русский рай»). Может быть, единственный эксперимент в этом сборнике — стихотворение «Псковской август» (1917) — также не выглядит вызывающе, так как словообразование в хлебниковском духе оформляет идиллическую картинку летнего отдыха на даче.

Критика с радостью приняла старый-новый сборник автора. И. А. Оксенов похвалил Кузмина за то, что тот не просто стоит на месте, но даже будто бы регрессирует: «В лучших стихотворениях „Вожатого“. Кузмин являет все тот же знакомый и милый, но еще более просветленный — образ нежного поэта», «...поэту, очевидно, знаком секрет вечной молодости — или постоянного обновления — ибо чем же иначе объяснить, что автор „Вожатого“ силою своих вдохновений и свежестью чувства представляется нам моложе автора „Сетей“?»<sup>3</sup>

Похвала Оксенова звучит уместно и кажется вполне лестной — но только если старательно закрыть глаза на предшествующие 2–3 года жизни и творчества Кузмина. С 1915 года он не просто всеми силами пытался отойти от репутации «нежного поэта», но и предпринимал для этого довольно радикальные шаги: переключался на написание прозы, вступал после событий февраля 1917 года в союзы с «левыми» художниками и поэтами, выпускал восторженно-либеральные стихи, приветствующие революцию, активно осваивал футуристическую поэтику.<sup>4</sup> Следы этих увлечений находятся и в «Вожатом»: это ода «Враждебное море», первоначально напечатанная в сборнике «Тринадцать поэтов. Отклики поэтов на войну и революцию» и очевидно написанная под влиянием поэмы «Война и мир» В. В. Маяковского,<sup>5</sup> и уже упомянутое нами стихотворение «Псковской август», наполненное футуристическим словотворчеством

(Оксенов не оценил дерзания и назвал стихотворение «неудачной попыткой в духе Василия Каменского, ненужным приближением к поэзии “завтрашнего дня”»<sup>6</sup>). Однако актуальные смыслы этих стихотворений, как и общественно-политический контекст выхода «Вожатого», оказались полностью нивелированы. «Враждебное море» вошло в часть, озаглавленную «Видения» и составленную из шести поэтических фантазмагорий, а «Псковской август» стало лишь чуть более вольной зарисовкой из части «Русский рай» — апологии патриархальной провинциальной России. В этом случае демонстративная датировка «1917 год», оставленная под этими стихами, косвенно сигнализировала о полном отсутствии у их автора каких бы то ни было политических интересов: во время войны и революции он создавал «виденья» и описывал летний отдых.

Пристальный взгляд на состав «Вожатого» обнаруживает еще одну любопытную закономерность: в сборник, представляющий лирику Кузмина последних лет, почти не попали стихотворения, написанные в 1914 году. Это пробел не закрывается даже последующими книгами автора, вышедшими в 1921 («Нездешние вечера» и «Эхо»<sup>7</sup>). Из почти 20 стихотворений, написанных в 1914 году,<sup>8</sup> в «Вожатый» вошло всего одно. Более того, в отношении стихотворений 1914–1915 годов Кузмин словно отходит от своего неписанного правила републиковать в сборниках все, что им было когда-либо написано: из 20 стихотворений 1914 года в печати появились все, однако в сборники вошло только 9. Больше всего стихотворений военного года (7) помещено в книге «Нездешние вечера», однако даже в сборник «Эхо», очевидно составленный из «несортированного» материала, не попадает еще около 14 текстов. (В этот список мы включаем также стихотворения с примерной датировкой, такие как «Прямой путь», конец 1914–январь 1915). Все это приводит нас к мысли, что Кузмин почему-то не хотел перепечатывать свои стихотворения 1914 года, как впоследствии он откажется от републикации «революционных» текстов 1917-го. Это довольно парадоксальный случай — обыкновенно Кузмин включал в свои сборники все, не делая различия между очевидными шедеврами и проходными «песенками» для театра. Это единственный значимый случай в его творческой биографии, когда такое количество стихотворений просто отвергается в целом «всеядным» автором.<sup>9</sup>

Наконец, хотя строки, выбранные Кузминым в качестве эпиграфа к сборнику («Случится все, что предназначено, / Вожатый нас ведет. / За те часы, что здесь утрачены, / Небесный вкусим мед».<sup>10</sup> — «Находит странное молчанье...») из цикла «Плод зреет»), вполне могут быть восприняты как эстетическое кредо писателя и его отношение к произошедшим событиям, они были написаны в 1913 году. Кузмин вновь и вновь перешагивал через свое творчество 1914–1917 годов, возвращаясь к лирике более раннего периода. И это обстоятельство на фоне прочих обстоятельств жизни и творчества Кузмина 1910-х годов выглядит достаточно странно.

К книге с названием «Вожатый» Кузмин пришел далеко не сразу. Самое раннее свидетельство замысла Кузмина относится, по-видимому, ко второй половине 1917 года: именно тогда писатель составляет тетрадь, известную исследователям как Изборник. Это собрание 78 разновременных стихотворений поэта названо им «Стихи (1907–1917) избранные из сборников “Сети”, “Осенние озера”, “Глиняные голубки” и из готовящейся к печати книги “Гонцы”».<sup>11</sup> Так впервые появляется слово «гонцы». Хронологически последний текст в Изборнике датирован августом 1917 года, что позволяет отнести создание всего собрания к осени-зиме этого года. Тексты Изборника, которые не принадлежат сборникам «Сети», «Осенние озера» и «Глиняные голубки», позднее войдут в книги «Нездешние вечера» (13) или «Эхо» (1), а вовсе не в «Вожатый» — следовательно, можно предположить, что по меньшей мере к августу 1917 года Кузмин задумывал издать не один, а (минимум) два сборника. К этому моменту у Кузмина уже написано множество стихотворений, датированных 1915–1916 годами, однако они в Изборник не попадают, так что в датировке текстов обнаруживается лакуна.

Итак, «Вожатый» и «Гонцы», по всей видимости, задумывались как разные сборники и нельзя говорить о простой смене названия в процессе подготовки книги к печати. Тем более, что уже в скором времени — в начале 1918 года — Кузмин определился с новым собранием своих стихов: 11 марта 1918 года он заключил договор с издательством «Прометей» и его главой Н. Н. Михайловым об уступке тому «права литературной собственности на 66 стихотворений».<sup>12</sup> Из этого собрания впоследствии появится «Вожатый».

Но от замысла сборника «Гонцы» Кузмин отказываться не спешил. 12 апреля 1919 года он заключает с З. И. Гржебиным очередной договор — на издание 11 книг, одна из которых должна была носить название «Гонцы». <sup>13</sup> Судя по составу других книг, собрание Гржебина стало бы Избранным Кузмина, и тем примечательнее, что «Гонцами» он называет единственный том поэзии в этом перечне. Видимо, слово «гонцы» нравилось писателю, и он хотел его сохранить. Однако книга с таким названием вновь не появилась: собрание сочинений Кузмина не вышло, а следующим поэтическим сборником стала книга «Нездешние вечера».

Но и это не финал истории фантомного сборника. «Гонцы» известят о своем существовании еще раз. В начале 1921 года в журнале «Дома искусств» в хронике литературной жизни появится заметка, открывающаяся словами «в последние два-три года в портфелях писателей скопился целый ряд ненапечатанных рукописей». О материалах Кузмина будет сказано так: «книги стихов: “Гонцы”, “Нездешние вечера”, “Плен”. Романы: “Римские чудеса”, “Пропавшая Вероника”. Сборник рассказов “Шелковый дождь”. Рассказы: “Вторник Мэри”, “Две Ревекки”. “Театр” — 2 тома». <sup>14</sup> Та же заметка, без изменений текста, появится в апрельском номере берлинского издания «Русская книга» за 1921 год. При некоторых очевидных ошибках или опечатках (например, «Вторник Мэри» — пьеса, а не рассказ <sup>15</sup>), суть остается неизменной: к рубежу 1920–1921 годов у Кузмина (или в его замыслах) по-прежнему существовал сборник «Гонцы», который не был равен ни «Вожатому», ни «Нездешним вечерам» (уже вышедшим к тому времени). Бережно сохраняемый автором замысел казался ему важным на протяжении нескольких лет, однако так и не был воплощен в жизнь.

Вот и вся информация о «Гонцах», которая известна на сегодняшний день. Более заманчивым выглядит предположение Н. А. Богомолова, к сожалению, не снабженное архивными ссылками, высказанное единожды и не развитое далее: «...планируя (вероятно, в 1917 году) книгу “Гонцы”, он включает в ее состав цикл “Дробь за холмом” (вариант заглавия — “Дальняя тревога”): куда включает преимущественно военные стихи. Туда должны были войти стихотворения “Старые лица серьезны...”, “Герои”, “Оставшимся”, “Великое приходит просто...”, “Царьград” и “Быть может, все гораздо

проще...». <...> Характерно, что пять из этих шести стихотворений в плане книги зачеркнуты, и не менее характерно, что довольно много “военных” стихов так и осталось непечатанными». <sup>16</sup>

Это сообщение едва ли может быть верифицируемо, и мы, помня о правиле не доверять единичному свидетельству, осознаем, что загадка «Гонцов» уже не будет разгадана до конца. Неизвестно, был ли на самом деле составлен полноценный сборник с таким заглавием или проект так и остался на стадии замысла. Однако описка, ошибка или намеренно сокрытый источник в статье Н. А. Богомолова, как это бывает со значимыми словами, высказанными в нужное время и в нужном месте, говорит нам больше, чем хочет сообщить. Сам по себе замысел «Гонцов» не является чем-то особенно интересным: Кузмин как никто другой был склонен к большим планам, которые стимулировала пореволюционная эпоха лихорадочного книгоиздания и еще более лихорадочного заключения договоров, кабальность которых компенсировалась необязательностью выполнения условий. Более значимо другое: план выхода «Гонцов» во второй половине 1917 года расходится с реальным изданием «Вожа того» в 1918. Кузмин предполагал выпустить одну книгу, а вышла в итоге другая — этот маленький факт на поверку оказывается пространством смыслов, стимулирующих размышления о пореволюционной репутации писателя. На рубеже 1917–1918 годов Кузмин точно не знал, какую книгу ему следует издать и каким предстать для нового читателя, и у него было несколько вариантов. Разберем их поподробнее.

Для анализа неосуществившегося замысла Кузмина нам кажется уместным прибегнуть к конструкту «практической логики» П. Бурдье, который описывает каждый поступок индивида в пространстве возможностей, предоставляемых культурой, как совокупность двух стратегий: «Стратегии, прямо нацеленные на ту или иную первичную выгоду (скажем, на получение социального капитала благодаря удачному браку), часто сопровождаются стратегиями второго порядка, направленными на то, чтобы видимым образом удовлетворить требованиям официального правила и тем самым не только удовлетворить свой интерес, но и снискать престиж, который повсеместно приносят поступки, лишенные какой-либо видимой детерминации, кроме соблюдения правил». <sup>17</sup> Именно сочетание двух мотивиро-



вок — внешней, открытой, и внутренней, сокрытой порой даже от самого актора, образует «единство стиля» — образа и репутации.

Наши построения исходят из допущения, что к середине 1917 года — первому точно зафиксированному времени замысла «Гонцов» — Кузмин еще не сформировал целостную общественную и литературную позицию. О его отходе от риторики милитаризма и военного пафоса свидетельствует пацифистский настрой оды «Враждебное море» и возрастающая «аполитичность» его стихов. Если весной 1917 года Кузмин писал политизированные стихотворения «Русская революция» или «Майский день», в которых горячо приветствовал происходящее в стране, то к лету 1917 года он возвращается к привычным для его лирики 1910-х годов интимным темам, сосредоточившись на круге домашних переживаний (стихотворения из мини-сборника «Двум»), на отстраненной метафорике природы, сложно преломляющей человеческие чувства («Белая ночь», «Мореход на суше», «Персидский вечер»), а к осени обращается исключительно к гностической символике, результатом чего становится цикл «София. Гностические стихотворения».

Столь же мало мы можем говорить и об общественной позиции автора. Если довольствоваться скудными свидетельствами из сохранившихся дневников, то октябрьский переворот Кузмин поначалу воспринял как своеобразное продолжение февральских событий. Приведем несколько известных записей осени-зимы 1917 года, в которых сквозит надежда Кузмина на революцию как на гуманистический проект:

Чудеса свершаются. Все занято большевиками. Едва ли они удержатся, но благословенны. Конечно, большинство людей — проклятые паники, звери и сволочи. Боятся мира, трепещут за кошелек<и> и готовы их защищать до последней капли чужой крови. (26 октября).

Солдаты идут с музыкой, мальчишки ликуют. Бабы ругаются. Теперь ходят свободно, с грацией, весело и степенно, чувствуют себя вольными. За одно это благословен переворот (4 декабря).<sup>18</sup>

Однако уже к началу 1918 года настроения Кузмина, что также общеизвестно, меняются: политику большевиков он начинает воспринимать откровенно негативно, порой ударяясь в неистовые про-

клятия, а в 1919 создаст цикл «Плен», наполненный яркой ностальгией по дореволюционной жизни.

Все это известные факты, показывающие, что личная траектория Кузмина в пространстве возможностей, которые предоставляла пореволюционная культура, не была уникальной и мало отличалась от той, которой следовало множество других писателей, например, А. А. Блок. Что бы ни происходило вокруг, Кузмин не переставал сочинять. Подобно множеству людей, столкнувшихся с небывалым гуманитарным и идеологическим кризисами, разрухой и войной, писатель искал возможные способы решения ситуации. В этих условиях состав и облик поэтического сборника, вышедшего в 1917–1918 годах, продемонстрировал бы идеологические и культурные предпочтения Кузмина и неизбежно оказал бы влияние на рецепцию его творчества. Мы попробуем выстроить три возможных биографических и литературных сценария поведения Кузмина в пореволюционные годы, опираясь на предположения о составе и прагматике «Гонцов».

Первый сценарий базируется на идее, что «Гонцы» и «Вожатый» — это один и тот же сборник (этот сценарий и реализовался и вслед за теоретической рамкой «практической логики» мы можем считать, что сам автор признал его оптимальным для себя). Второй — что «Гонцы» должны были быть похожи на сборник «Нездешние вечера» (что подтверждается составом «Изборника» 1917 года). Наконец, третий — основой для которого служит предположение Н. А. Богомолова и который косвенно подтверждается анонсом сборника в 1921 году — что в «Гонцы» должен был войти большой блок лирики, которой нет в других сборниках: это стихотворения «военной» и «революционной» тематик, написанные в 1914–1915 годах.

Начнем с последнего. С самого начала 1917 года Кузмин активно вовлекался в пореволюционные культурные проекты, такие как Союз деятелей искусств, в 1918–1919 годах стал участвовать в нескольких театральных предприятиях: сперва в организованной Константином Ляндау «Театре-Студии», а позднее — в БДТ.<sup>19</sup> Можно справедливо сказать, что такая работа в годы неопределенности была экономически целесообразна и приносила Кузмину какие-никакие средства к существованию и толику известности. Однако

следуя концепции практической логики мы настаиваем, что нельзя учитывать только один экономический интерес: следуя возможным траекториям действия в социуме, человек склонен неосознанно выбирать оптимальные для него стратегии поведения (оформляя мысль французского социолога в фольклорную образность, «рыба ищет где глубже, человек — где лучше»). Возможность сотрудничества с новой властью Кузмин никогда не отрицал — это была одна из доступных для него как для писателя траекторий интеграции в новое общество.

С этой точки зрения выпуск сборника с подчеркнута лояльной власти позицией выглядит взвешенным решением. Если бы Кузмин опубликовал сборник с циклом «военных» стихов «Дробь за холмом» до октября 1917 года, то его позиция была бы созвучна желанию Временного правительства продолжать войну. Кроме того, так в корпус лирики Кузмина вернулось бы довольно значительное число стихотворений: повторим, что лакуна в перепечатанных в сборниках стихах имеет очевидную тематическую тенденцию — не републиковано ни одно стихотворение, посвященное Первой мировой войне и революции.

Однако сборник с подчеркнута милитаристскими стихотворениями Кузмин мог задумать только в первой половине 1917 года, а, если быть точнее, до апреля — ведь уже ода «Враждебное море» явно имеет антивоенный посыл и направлена против бессмысленного геройства: «бесполезность рваных сетей / и сплетенье бездонной рвани / называя геройством!» (336). И с этой новой позицией Кузмина стихотворение с названием «Герои» и строками «Эта барышня — героиня? / В бой-скоуты идет лифт-бой? // Учебники нам солгали, / Что подвигам время прошло»<sup>20</sup> уже не согласуется. Весной 1917 года Кузмин входит в группу «Свобода искусству» и позднее — в «блок левых» в составе Союза деятелей искусств, члены которого — Маяковский, Зданевич, Хлебников — последовательно выступали как противники войны (Маяковскому же Кузмин посвятит свою пацифистскую оду «Враждебное море»). Более того, 27 июля 1917 года Кузмин вписал в альбом коллекционера Л. И. Жевержеева стихотворение, начав его словами «Во дни тупого запустенья, / Что тлен таят в углу любом...» и указав под датировкой «В ужасные дни ненавистной войны».<sup>21</sup> Уже в дневниковых за-

писях 1915 года Кузмин прямо высказывает свое негативное отношение к войне: «Все-таки надоела война» (25 апреля), «Только бы эта война кончалась!» (8 августа), «Когда-то кончится эта дурацкая война?» (30 августа), «Как надоела эта война. Кому она теперь нужна» (4 сентября).<sup>22</sup>

Схожие тенденции обнаруживаются и в творчестве автора. Так, после патриотического энтузиазма 1914 года, когда Кузмин написал около десятка стихотворений о войне и героизме, в 1915 году таких стихотворений написано три, столько же — в 1916. Усталость от войны и переход от патриотической риторики к более фаталистическому восприятию событий проглядывает и в стихотворениях 1916 года. Например, в тексте «О, високосные года...» есть такие строки: «Ну, слава Богу, отвалил / Шестнадцатый, еще военный, / Он ничего не приложил / Своею памятью забвенный».<sup>23</sup> Похожая динамика — в прозе: после написания в 1914 году сборника «Военные рассказы» (вышел в 1915 в издательстве «Лукоморье») в следующем году Кузмин уже отходит от военной тематики и обращается к привычным бытовым темам. Немалую роль в этой переориентации, как нам кажется, сыграл не слишком теплый прием «Военных рассказов» в прессе: на фоне засилья тенденциозной прозы еще одна книга очерков о текущих событиях вызвала лишь раздражение. О ней писали как о собрании пересказов «газетных корреспонденций», которые «ко всему прочему написаны <...> в высшей степени безлюбовно, небрежно, местами прямо безграмотно»<sup>24</sup> и «сентиментальны, выдуманы, грубо-тенденциозны».<sup>25</sup> Следующая волна критики обрушилась на Кузмина как раз после выхода «революционных» стихотворений 1917 года. Журнальные обозреватели ехидно прошлись по демократической позиции автора: «М. Кузмин, заделавшись республиканцем, выпорхнул в “Ниве”. Этого специалиста по банщикам, как оказывается, больше всего радует, что русская революция не только “благая” как “ангел в рабочей блузе”, но еще и то, что она целомудренная. В чем ином, а в целомудрии товарищ Кузмин толк понимает».<sup>26</sup>

Итак, что бы произошло, выпусти Кузмин «Гонцов» в составе, описанном Богомоловым? Во-первых, такой сборник мог выйти только до 1915 года, поскольку в революционный год Кузмин уже не разделял военного энтузиазма, а напротив — тщательно от него

дистанцировался. Во-вторых, подобная книга могла бы выйти либо в издательстве «Лукоморье» (с одноименным журналом Кузмин будет сотрудничать до начала 1917 года), либо в издательстве М. И. Семенова, постоянного публикатора произведений Е. А. Нагродской (с этим издательством Кузмин останется до 1918 года). Однако издательство Семенова предпочитало не иметь дел с убыточными книгами и едва ли было заинтересовано в новом сборнике писателя, переживающего не лучший период своей славы (очевидный после коммерческого неуспеха «Глиняных голубок»).<sup>27</sup> Оставалось «Лукоморье», которое в 1915–1916 годах активно издавало актуальные стихи: там вышли сборники С. М. Городецкого «Четырнадцатый год» и Г. В. Иванова «Памятник славы». Но едва ли Кузмин после очевидного провала «Военных рассказов» мог снова рисковать своей репутацией: публика уже однажды отвергла притязания автора на политические и общественные темы. Сборник с патриотическими и революционными стихами просто бы уничтожил и без того шаткую репутацию Кузмина 1915–1917 годов, закрепив за ним славу «ура-патриотического» поэта в период, когда патриотический пафос заметно шел на спад.

Выпуск «Гонцов» с военной лирикой едва ли был возможен и в контексте творчества Кузмина. Нам уже приходилось говорить о том, что за мнимой простотой «Военных рассказов» видится попытка автора привить на русской почве опыт французской новеллы о франко-прусской войне.<sup>28</sup> Однако о стихах такого сказать нельзя: за простым пафосом «Героев» или «Ушедших» трудно видеть авторскую задачу. Вышедшие однажды, эти стихи устарели так быстро, что даже их всеядный автор не смог подарить им новую жизнь.

Но как бы повлияли на репутацию Кузмина «Гонцы», выйдя они в составе, намеченном в «Изборнике», — с текстами, которые впоследствии вошли в сборники «Нездешние вечера», «Двум» и «Эхо»? В составе «Нездешних вечеров» эти стихи вошли в циклы «Дни и лица» («Сапунову», «Лермонтову», «Гете»), «Лодка в небе» («Листья, цвет и ветка...»), «У всех одинаково бьется...», «Смерть», «Унылый дух, отыди!..», «Мы плакали, когда луна рождалась» и «Успокоительной прохладой...»), «Фузий в блюдецке» («Жара», «Персидский вечер», «Белая ночь») (кантата «Святой Георгий» образовала отдельный раздел); книжку «Двум» составили стихи «Девочке-ду-

шеньке» и «Выздоровливающей»), а в «Эхо» перешло стихотворение 1917 года «Пасха». Стихотворения преимущественно написаны в 1916–1917 годах, то есть «Гонцы» должны были представлять новую лирику поэта, однако лирику не актуальную, а подчеркнута вневременную — размышления о великих людях, зарисовки природы или лирические медитации на темы любви и скоротечности жизни. Кузмин предстает в них уже сложившимся поэтом, классиком, что даст К. В. Мочульскому в 1922 году повод, анализируя эти стихи, назвать Кузмина полноправным продолжателем пушкинской традиции в современной поэзии:

«Это вовсе не похоже на стихи!» — скажут многие, прочитав такие строчки:

Листья, цветы и ветка,  
Все заключено в одной почке.  
Круги за кругами сеткой  
Суживаются до маленькой точки.

Не перед этими ли читателями оправдывался некогда Пушкин, заменив «роскошный слог» романтизма простыми описаниями «низкой природы»?<sup>29</sup>

Едва ли такой эффект не был бы приятен Кузмину, который уже в 1921 году охотно примет на себя роль наследника классической простоты Пушкина. Вышедшие на волне «пушкинизма» Кузмина «Нездешние вечера» дали повод критике писать об особой поэтической зрелости автора сборника: «„Нездешние вечера“ — дальнейшее утончение и совершенствование формы в той „непростой простоте“, которой владеют только первоклассные мастера»<sup>30</sup> или «Здесь есть стихи классического совершенства».<sup>31</sup>

Но помимо репутационного нужно учитывать и другой аспект — поэтический. Хотя «Вожатый» и «Нездешние вечера» очень похожи по составу и хронологии входящих в них текстов (Э. Ф. Голлербах писал про эти книги: «„Нездешние вечера“ написаны как бы в той чудесной обители, куда привел поэта „Вожатый“»<sup>32</sup>), стилистически это очень разные сборники. «Вожатый» целиком относится к поэзии Кузмина 1910-х годов с ее религиозным пафосом, вниманием

к деталям, сквозящей музыкальной темой. «Нездешние вечера» — более экспериментальная книга, в которой есть не только тексты, ориентированные на поэтику авангарда (кантата «Святой Георгий»), но и опыты с вольными размерами («Листья, цвет и ветка...»), одновременно отсылающие к «Александрийским песням» Кузмина и обновляющие его поэтику верлибра. «Вожатый» выдержан в едином стиле, тогда как «Нездешние вечера» представляют более пеструю картину кузминской поэтики: гностическая тематика соседствует там с экфрасисом («Фузий в блюдечке»), а традиционная для Кузмина апология настоящего момента («Это все про настоящее, дружок...») — с фантазией на мифологическую тему («Святой Георгий»). К 1917 году публика Кузмина едва ли была готова к подобным новациям: для них не было подготовлено достаточной почвы; все-таки Кузмин был известен вовсе не своими футуристическими стихами, что показал недружелюбный прием его «революционной» лирики. Поэт осознавал разрыв между своей практикой и ожиданиями аудитории даже в 1921 году, когда после выхода сборника «Эхо» записал в своем дневнике: «„Эхо“ собираются ругать за хлебниковщину. Вообще, положение мое далеко не упрочено, мой “футуризм” многим будет не по зубам».<sup>33</sup> Однако, как нам представляется, к 1921 году поэтика Кузмина изменилась настолько, что писатель уже не мог транслировать прежний образ и прямо двигался к сложной ассоциативной системе «Парабол».

Наконец, ни одно из издательств, с которыми сотрудничал Кузмин, не было способно издать настолько экспериментальную книгу: это удалось сделать только «Петрополису» тремя годами позднее. Издательство Н. Н. Михайлова «Прометей» выпуском нескольких книг в 1918 году рассчитывало вернуть былую популярность. Сделать это было легче с переизданием уже полюбившегося читателю: так, в 1918 году вышло второе издание «Белой стаи» А. А. Ахматовой и третье — «Романтических цветов» Н. С. Гумилева. В этот ряд вполне встраивался сборник, напоминавший читателю о прежнем Кузмине, а вовсе не книга экспериментирующего автора.

После не самого удачного сборника «Глиняные голубки»<sup>34</sup> Кузмин искал способ вернуть себе свою аудиторию, знакомую с ним по «Сетям» — сделать это было проще в рамках поэтики, рассчитанной на узнавание. Выпуск «Гонцов» в составе «Нездешних вечеров»

вновь был бы чрезвычайно рискованным репутационным ходом, но уже с художественной, а не идеологической точки зрения. Едва ли поэт стал бы жертвовать имевшейся славой: логичным выглядело возвращение к уже опробованным ходам. В этом интенции автора смыкались с намерениями издателя.

В итоге в свет вышел «Вожатый», своеобразная «прослойка» между Кузминым 1910-х и Кузминым 1920-х годов. «Вожатый» становится торжеством умеренной поэтики, не порывающей со знакомым образом автора и аккуратно вводящей небольшую дозу новаций (за них отвечает «Враждебное море»), что отметил в своей рецензии Оксенов.<sup>35</sup> Религиозная, любовная темы, стилизации, целый раздел, посвященный приходу весны («Вина иголки»), — «Вожатый» становится суммой образов и мотивов всей предшествующей лирики Кузмина. О сборнике можно сказать цитатой из одного из входящих в него текстов: «Вдали поет валторна / Заигранный мотив, / Так странно и тлетворно / Мечтанья пробудив» (321). В каком-то смысле это был действительно *тлетворный* путь для Кузмина: его лирика очевидно двигалась дальше, а «Вожатый» лишь необходимо фиксировал определенное ее состояние, давая поэту передышку перед новым этапом творчества и позволяющим несколько подновить шаткую репутацию.

Так куда же пропали «Гонцы»? По всей видимости, они просто запоздали к актуальной смене репутации и писательской стратегии автора. В 1917–1918 годах Кузмин менее всего был способен выпустить экспериментальный сборник: его репутация переживала спад, общественная позиция начинала идти вразрез с тенденциями эпохи, будущее было неопределенно. Лишь в 1921 году, когда его литературная слава вновь несколько упрочится, он решится выпустить «Нездешние вечера» — гораздо более сложный и неоднородный сборник.

Последнее, о чем стоит сказать в связи с «Гонцами» — это заглавие. Что за «гонцы» имеются в виду? В лирике Кузмина «гонец» — либо Эрос (как в «Лесенке», 1922), либо архангел (как, например, в раннем стихотворении «Благовещенье» (1909): «Какую книгу Ты читала / И дочитала ль до конца, / Когда в калитку постучала / Рука небесного гонца?» (224) и в позднем «Легче пламени, молока нежней...», 1921) — кто-то, несущий вести. О характере этих вестей говорит нам последнее из дошедших до читателя стихотворе-



ний Кузмина «Как станут дни длиннее», датированное 1 апреля 1935 года. Впервые этот текст опубликовал Г. А. Морев. В стихотворении есть такие строфы:

Как станут дни длиннее,  
Как станет слаб ледок,  
Дождемся Алексея,  
Что с гор несет поток.

Придет ли он во вторник,  
В субботу ли придет,  
Стекланный я затворник,  
Все жду весенних вод.

Моложе все и лучше,  
Бегут во все концы,  
Как называет Тютчев,  
«Младой весны гонцы».

<...>

И верю я невольно,  
Что молодой гонец  
На нашу колокольню  
Прибудет наконец.<sup>36</sup>

Это позднее стихотворение можно отчасти считать метатекстом. Кузмин явно указывает на источник волнующего его столько лет слова — это стихотворение Ф. И. Тютчева «Весенние воды» (1829, начало 1830-х годов). Здесь мы имеем дело с одной из излюбленных кузминских тем — весны, пробуждения природы и чувств. Стихотворения, варьирующие эту тему, были написаны поэтом в разные годы: «Когда и как приду к тебе я...» (из цикла «Осенние озера», 1909), «Как радостна весна в апреле...» (из цикла «Весенний возврат», апрель 1911), «Глупое сердце все бьется, бьется» (из цикла «В дороге», февраль — август 1913), «Весны я никак не встретил...» (из цикла «Людка в небе», 13 апреля 1914), цикл «Вина иголки» (1916) и т. д. Лейтмотивом в них было ожидание жизненных перемен, которые сулит приход весны: «В мое окно с нависшей крыши / Стучит весенняя капель; / Мечты все радостней, все выше, / Как будто ми- нул скорбный хмель...» («Когда и как приду к тебе я...», 143), — или

сразу несколько стихотворений из цикла «Вина иголки»: «Мы снова путники! согласны? / Мы пробудились ото сна! / Как чудеса твои прекрасны, / Кудесница любви, весна!» (313), «Теперь во мне проснулось всё — и вот / Впервые кровь бежит по сети вен, / Впервые день весны благословен!» (314).

Характерно, что такие стихотворения Кузмин публиковал охотно: всего два стихотворения на эту тему, написанные в интересующий нас период, не вошли затем в поэтические книги автора. Так, началом 1915 года датировано стихотворение «Снег пройдет, просохнет лужица», где мотивы пробуждающейся природы и Пасхи связаны с подновлением сил у воюющих: «Потерпите вы, воители, / Правда ваша заблестит. / Из пасхальной из обители / Божий луч, как меч, летит».<sup>37</sup> Во втором («Какая прелесть в Пасхе ранней...»), условно датируемым февралем 1917 года, на первый взгляд почти нет «сомнительных» тем, однако строки «Поверь, урок, не просто случай / Назло томительному сну / Связал навек в венок созвучий / Святую Пасху и весну»<sup>38</sup> могли восприниматься в контексте эпохи как реализация расхожего сопоставления Пасхи и революции (Пасха в 1917 году пришлось на 2 апреля).<sup>39</sup> Подтверждает это наблюдение тот факт, что Кузмин не включил в сборники другое свое стихотворение — «Русская революция», — где это сопоставление проговорено более отчетливо: «Как будто Пасха в посту настала» (631). Напротив, написанное 12 февраля 1917 года стихотворение «Предчувствию, душа моя, внемли...» (383), развивающее те же темы весны и обновления и имеющее текстуальные пересечения с «Какая прелесть в Пасхе ранней...» (см., например, «Неизъяснимый трепет нежной веры...» в первом и «Таинственно неизъяснимы, / Как воскресенье гробных вод» во втором<sup>40</sup>; «Что сердце, обновляясь, — все святее» в первом и «Воскресшим сердцем я приемлю / От тьмы воскресшего Творца» во втором), но не касающееся темы Пасхи, открыло сборник «Эхо». Иными словами, Кузмин тщательно избавлялся в своих поэтических книгах от любых стихотворений, которые несли бы даже оттенок политической или общественной позиции их автора. Период заигрывания с властью и общественным мнением, пришедшийся на 1914–1917 годы, быстро прошел; репутацию автора обращение к злободневным темам не подновило, и Кузмин решил больше не рисковать, вернувшись к

более надежной и имеющей свою аудиторию славе «нежного», аполитичного поэта.

В сочетании с повторяющейся у Кузмина темой прихода весны как обновления природы и жизненных сил (в «Вожатом») этой теме, как мы указали ранее, посвящен целый отдел) заглавие «Гонцы» довольно примечательно: «гонцы» могли быть посланы также затем, чтобы разносить весть об обновлении творчества их автора, поэтому заглавие сборника новой лирики выглядело в высшей степени обосновано. Таким образом, оба заглавных образа, «Гонцы» и «Вожатый», сближаются в пространстве кузминской лирики; оба связаны с рядом важных для поэта тем.

Но «Гонцы» так и не были отправлены: в тяжелой пореволюционной атмосфере самому поэту понадобился «Вожатый».

\* \* \*

Проведенный выше анализ можно считать спекуляцией на теме «а что было бы если...»: книга «Гонцы» не вышла, а Кузмин распорядился имеющимися у него возможностями так, что его писательская репутация и литературная карьера пошли известным путем и привели его в итоге к почти полному забвению в начале 1930-х годов. Однако нам кажется, что пространство потенциальных ходов в некоторых случаях является едва ли не более смыслоемким, чем победившая и осуществившаяся стратегия. Размышления над тем, кем *не стал* выбранный автор порой могут оказаться более продуктивными, чем простая констатация его итоговой траектории в публичном поле.

Кейс «Гонцов» демонстрирует сразу несколько важных тенденций как в творчестве Кузмина, так и в пространстве культуры первых пореволюционных лет. Прежде всего мы можем говорить о работе литературной репутации, которая выполняет своего рода стабилизирующую функцию в смутные для культуры и общества времена — именно возвращение к «прежнему» Кузмину как к автору, ассоциирующемуся со спокойными временами второй половины 1900-х годов оказалось более целесообразным для самого писателя, для издателя и для читателя. В 1918 году еще никто не мог предвидеть грядущий культурный слом, поэтому выпуск книг Ахматовой, Гумилева и Кузмина был логичным и почти терапевтическим решением.

Замысел «Гонцов» демонстрирует также особенности творческой позиции автора. Из трех потенциальных вариантов развития событий, к которым могло привести издание нового сборника, Кузмин выбирает наиболее надежный и умеренный путь — небольшой шаг назад, открывающий впоследствии дорогу к более радикальным экспериментам. После революции Кузмин буквально начинает свой путь заново, с «Сетей» и знакомых тем (прежде всего образа жошатаго), однако выбирает совершенно иную траекторию — не пытается заигрывать с общественно-политическими темами, а делает упор на герметичную, ассоциативную, принципиально аполитичную лирику. Если репутация Кузмина до 1917 года развивалась в сторону сближения с актуальными событиями, то после 1917 года писатель сознательно создает для себя позицию идеологической и творческой вневременности — отрыва от любого актуального контекста. Характерно, что для этого используется уже существующая поэтика, которая радикально меняет прагматику: автор изымает ее из прежнего контекста и помещает в новый, принципиально вневременной. Удаляясь от современных тем, Кузмин выбирает для себя своего рода стабилизирующую роль в пространстве пореволюционной литературы, напоминая о реальности искусства и самоценности творческого акта (эта мысль станет центральной в сборнике его критической прозы «Условности: Статьи об искусстве» 1923 года). И это решение, как мы показали, было обусловлено не только творческой практикой — на него оказали влияние контекст эпохи, работа литературной репутации, требования читателя, критика и издателя.

<sup>1</sup> Дошедшие до нас записи начинаются с 13 октября 1917; об истории дневника см.: Дневник Михаила Кузмина: Архивная предыстория / Сообщение С. В. Шумихина // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 139–145.

<sup>2</sup> *Марков В. Ф.* Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов. [В 3 т.]. München, 1977. Т. 3. С. 333.

<sup>3</sup> *Оксенов И.* Книги М. А. Кузмина // Записки Передвижного Общедоступного театра. 1919. № 22–23. Июнь–июль. С. 17.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: *Пахомова А. С.* Писательская стратегия и литературная репутация М. А. Кузмина в раннесоветский период (1917–1924 гг.). Tartu, 2021. С. 74–105.

<sup>5</sup> Об истории и поэтике этого стихотворения см.: *Селезнев Л.* Михаил Кузмин и Владимир Маяковский // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 66–87; *Пахомова А. С.*

Поэтика и контекст оды М. Кузмина «Враждебное море» // *Slavica Revalensia*. 2020. Vol. 7. P. 9–36.

<sup>6</sup> *Оксенов И.* Книги М. А. Кузмина. С. 17. Отметим, что Оксену в целом были непонятны новации Кузмина. О лирике сборника «Нездешние вечера» он будет писать почти теми же словами, называя отдельные примеры словотворчества «ненужными футуристическими заплатами на старом поэтическом плаще» (*Оксенов И.* Письма о современной поэзии // Книга и революция. 1921. № 1 (13). С. 30).

<sup>7</sup> Согласно штампу на титульном листе наборной рукописи, сборник «Эхо» был сдан в издательство «Картонный домик» 30 (17) марта 1921.

<sup>8</sup> См.: РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 43, л. 10–10. М. А. Кузмин. Списки поэтических, беллетристических и музыкальных произведений и план сборника «Условно-сти». 1890–1923 гг.

<sup>9</sup> Другой похожий пример — оставление в рукописи значительного числа (около 22) стихотворений, приблизительно датируемых 1908–1909 (републ. в: *Кузмин М. А.* Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста, примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 35–50), однако в этом случае можно говорить о значимости для Кузмина литературного дебюта в крупном символистском издательстве («Сети» вышли в 1908 в «Скорпионе»), ради которого он был готов забыть более ранние тексты.

<sup>10</sup> *Кузмин М. А.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Изд. 2-е, испр. М., 1999 [2000]. С. 311. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием номера страницы в круглых скобках.

<sup>11</sup> ИМЛИ, ф. 192, оп. I, ед. хр. 4, 123 л. М. А. Кузмин. Стихи (1907–1917) избранные из сборников «Сети», «Осенние озера», «Глиняные голубки» и из готовящейся к печати книги «Гонцы».

<sup>12</sup> ЦГАЛИ СПб. ф. 437, оп. 1, ед. хр. 170, л. 9–14. М. А. Кузмин. Договоры с книгоиздательствами.

<sup>13</sup> Там же, л. 20–21.

<sup>14</sup> <Б. п.> Ненапечатанное // Дом искусств. 1921. № 1. С. 74, 75.

<sup>15</sup> Стоит отметить, что книга стихов «Плен», роман «Пропавшая Вероника» и сборник рассказов «Шелковый дождь» также не вышли в свет, а роман «Римские чудеса» был только начат. О замысле «Пропавшей Вероники» нам ничего не известно. «Плен» — антибольшевистский и не опубликованный при жизни цикл Кузмина 1919; «Шелковый дождь» — рассказ, опубликованный в 1918 (Эпоха. 1918. Кн. 1. С. 99–135).

<sup>16</sup> *Богомолов Н. А.* О Михаиле Кузмине. 3. Неизданный Кузмин из частного архива // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 543.

<sup>17</sup> *Бурдые П.* Практический смысл / Пер. с фр. А. Т. Бикбов, К. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н. А. Шматко; отв. ред. пер. и послесл. Н. А. Шматко. СПб.; М., 2001. С. 214.

<sup>18</sup> Дневник 1917 года цит. по материалам, подготовленным к печати Н. А. Богомоловым, С. В. Шумихиным, А. С. Пахомовой.

<sup>19</sup> Об этом см.: *Пахомова А. С.* Писательская стратегия и литературная репутация М. А. Кузмина в раннесоветский период (1917–1924 гг.). С. 106–126.

<sup>20</sup> *Кузмин М. А.* Стихотворения. Из переписки. С. 65.

<sup>21</sup> Там же. С. 74–75. Об истории этой записи см.: *Дмитриев П. В.* Альбомные и посвященные тексты М. Кузмина. I. Две записи М. Кузмина в альбоме Л. И. Жевержеева // *Дмитриев П. В.* Михаил Кузмин: Разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 74–79.

<sup>22</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915 / Предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 529, 533, 558, 560.

<sup>23</sup> *Кузмин М. А.* Стихотворения. Из переписки. С. 71.

<sup>24</sup> *Тиняков А. М.* Кузмин. Военные рассказы. Изд. «Лукоморье». Петроград, 1915 г. Стр. 97. Ц. 1 р. 50 к. // Ежемесячный журнал. 1915. № 8. Август. С. 158.

<sup>25</sup> <Б. п.> <Горнфельд А. Г.> М. Кузмин. Военные рассказы. Издательство «Лукоморье» Пг. 1915. Стр. 100. Ц. 1 р. 50 к. М. Кузмин. Плавающие-путешествующие. Роман. Изд. М. И. Семенова. Пг. 1915. Стр. 277. Ц. 1 р. 50 к. // Русские записки. 1915. № 9. Сентябрь. С. 317–318.

<sup>26</sup> *И.* На новой службе // Журнал журналов. 1917. № 16. С. 13.

<sup>27</sup> См.: *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. С. 747.

<sup>28</sup> См. об этом: *Пахомова А.* Военные рассказы М. Кузмина: Попытка реинтерпретации // *Slavica Revalensia*. 2021. Vol. 8. P. 56–79.

<sup>29</sup> *Мочульский К.* Классицизм в современной русской поэзии // *Современные записки: Общественно-политический и литературных журнал*. Париж, 1922. Кн. XI. С. 372.

<sup>30</sup> *Ладьян Л.* Литературные заметки: М. Кузмин. — (Нездешние вечера) // *Художественная мысль*. Харьков, 1922. № 2. 25 февраля–4 марта. С. 11.

<sup>31</sup> *Голлербах Э. Ф.* Радостный путник: (О творчестве М. А. Кузмина) // *Книга и революция*. 1922. № 3 (15). С. 44.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина // *Минувшее: Исторический альманах*. 1993. Т. 13. С. 491.

<sup>34</sup> Сборник был низко оценен как самим автором в известной дневниковой записи от 10 октября 1931: «Перечитывал свои стихи. Откровенно говоря, как в период 1908–1916 года много каких попало, вялых и небрежных стихов. Теперь — другое дело. М<ожет> б<ыть>, — самообман. По-моему, оценивая по пятибалльной системе все сборники, получится „Сети“ (все-таки 5), „Ос<енние> Озера” — 3, „Глиняные голубки” — 2, „Эхо” — 2, „Нездешние вечера” — 4, „Вожатый” — 4, „Параболы” — 4, „Нов<ый> Гуль” — 3, „Форель” — 5» (*Кузмин М. А.* Дневник 1931 года / Публ. С. В. Шумихина // *Новое литературное обозрение*. 1994. № 7. С. 177), так и критикой: нами обнаружен только один — впрочем, вполне благосклонный — отклик на сборник (*Столица Л. М.* Кузмин. Глиняные голубки. Третья книга стихов. Издание Семенова. Петроград. 1914 г. Цена 1 р. 50 к. // *Новая жизнь*. 1914. № 11. Ноябрь. С. 171–173).

<sup>35</sup> *Оксенов И.* Книги М. А. Кузмина // *Записки Передвижного Общедоступного театра*. 1919. № 22–23. Июнь–июль. С. 16–17.

<sup>36</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1934 года / Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. СПб., 1998. С. 197–198.

<sup>37</sup> *Кузмин М. А.* Стихотворения. Из переписки. С. 68–69.

<sup>38</sup> Там же. С. 72.

<sup>39</sup> О «Пасхе» как одном из многочисленных революционных символов, создание которых пришлось на первые пофевральские недели, см.: *Колоницкий Б. И.* Симво-

лы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры российской революции 1917 г. СПб., 2012. С. 57–86; *Стейнберг М. Д.* Великая русская революция: 1905–1921 / Пер. с англ. Н. Эдельмана. М., 2018. С. 52–54.

<sup>40</sup> Отметим, что это едва ли не единственное использование слова «неизъяснимый» в лирике Кузмина.

## Статья М. Кузмина о К. Д. Бальмонте в «Жизни искусства»

*Подготовка текста и публикация П. Дмитриева  
(Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии  
им. Д. Д. Шостаковича)*

Кузмин впервые познакомился со стихами Бальмонта, вероятно, никак не позже последнего десятилетия XIX века. И, можно сказать, тогда же пришел с ними в «творческое соприкосновение», взяв тексты Бальмонта в качестве основы для своих музыкальных произведений. В период с конца 1890-х по 1906 год — год прочного «вхождения» в литературный мир — Кузмин положил на музыку не менее семи стихотворений Бальмонта: «Тишина» («Чуть бледнеют янтари...») (июль 1899); «Болотные лилии» («Побледневшие, нежно-стыдливые»), у Кузмина — «Лилии» (январь 1900); «Лестница любви» («Только бы встречаться...») (январь 1904); «Красный цветок» («То, что люди называли по наивности любовью...») (январь 1905); «Я заглянул во столько глаз...» (февраль 1905); «Свобода (Из Шелли)» («Лучезарен губительной молнии блеск...») (апрель 1905); «Три камня» («Я их люблю обеих...») (1906).<sup>1</sup> Для сравнения: из поэтов этого времени им написана музыка на тексты Д. С. Мережковского (четыре произведения) и Вяч. Иванова (два).

Личное же знакомство Кузмина с Бальмонтом произошло, вероятно, на Башне Вячеслава Иванова. В своем дневнике 1934 года Кузмин вспоминает и даже сопоставляет двух поэтов — крупнейших представителей русского символизма: «Конечно, больше всего у него <Вяч.

---

<sup>1</sup> См.: РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 43. Авторский список музыкальных сочинений 1890–1906 гг. Автографы и копии первых четырех произведений нам известны, они хранятся в РГАЛИ (ф. 232) и Отделе рукописей РНБ (ф. 400).



Иванова» в характере было общего с Бальмонтом и у Бальмонта с ним. Они могли долго и серьезно обсуждать, кто из них бирюзовый, а кто из них вечеровой, любили напиваться, при всей своей бородатости и волосатости, чувствовать и держать себя эфеминированно, иногда в качестве “дерзких” срывать и свои, <и> чужие одежды, вообще безобразить». <sup>2</sup> Ср., кстати, мнение Ольги Шор (на протяжении четверти века близкого друга Вяч. Иванова): «Сближали этих поэтов их общие резкие отталкивания как от последних проявлений позитивизма и утилитаризма в литературной критике, так и от меланхолических ламентаций на народную, социальную и личную судьбу в “изящной литературе”».

Объединяла их эллинистическая страсть, “александрийская” жадность к усвоению и вкушению всего разнообразно прекрасного во всех веках, у всех народов». <sup>3</sup>

Что же до Кузмина, то Бальмонт не занял в его жизни сколько-нибудь значительного места (как, скажем, Вяч. Иванов или Валерий Брюсов). <sup>4</sup> Конечно, и Кузмин ни по складу личности, ни по своим интересам, вероятно, ничем не мог заинтересовать Бальмонта. Комментаторами собрания стихов Кузмина (Мюнхен, 1976–1977) приводится издевательская пародия Бальмонта, написанная на принадлежавшем ему экземпляре первого поэтического сборника Кузмина «Сети» (1908) — дополнительные строфы на полях стихотворения «Мне не спится, дух томится». <sup>5</sup>

Между тем, именно между Бальмонтом и Кузминым произошел обмен публичными поздравлениями по случаю празднования юбилейных дат их пребывания в литературе. Так, 13 января 1912 года в «Бродячей собаке» Кузмин произнес приветственное слово Бальмонту (находившемуся в эмиграции) на заочном чествовании в связи с 25-летием его литературной деятельности:

<sup>2</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. СПб., 1998. С. 92. В конце цитаты — парафраза строк стихотворения Бальмонта «Хочу» из сборника «Будем как солнце» (1902). Ср. также посвящение Бальмонтом своего венка сонетов «Адам»: «Медвяному Поэту, что первый в России сплел венок сонетов, Вячеславу Иванову, этот сонетный венок отдаю» (Русская мысль. 1915. Кн. V. С. 1).

<sup>3</sup> Иванов Вячеслав. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 71–72.

<sup>4</sup> Отметим, однако, участие Кузмина (в двух ролях: молодого и старого крестьянина) в знаменитом представлении Башенного театра 19 апреля 1910 – в постановке Вс. Мейерхольдом драмы Кальдерона «Поклонение Кресту» (в переводе Бальмонта) и оформлении С. Ю. Судейкина.

<sup>5</sup> Кузмин М. Собрание стихов. München, 1977. S. 620.

В этот знаменательный для современной русской поэзии день позвольте и мне выразить свою благодарность и привет находящемуся вдали от нас поэту. Не гадая о будущих судьбах поэзии, я приветствую те заслуги и достижения, которые стали очевидными для всех, без различия направлений, и посылаю далекому поэту любовь, которая может преодолевать расстояния. М. Кузмин.<sup>6</sup>

Отметим также, что через полтора года, когда Бальмонт смог вернуться в Россию, он приезжал на вечер, устроенный в «Бродячей собаке» в его честь 8 ноября 1913 года, на котором присутствовал и Кузмин.<sup>7</sup>

В свою очередь, Бальмонт в 1916 году откликнулся на 10-летие литературной деятельности Кузмина «солнечным посланием» (как было сказано в газетном отчете). Там же приводятся строки его приветствия:

В Египте преломленная Эллада,  
Садов нездешних роза и жасмин,  
Персидский соловей, садов услада,  
Запали в глубь внимательного взгляда, —  
Так в русских днях возник поэт Кузмин.<sup>8</sup>

Любопытно, что как раз в эти годы (1913–1915) на страницах дневника Кузмина часто мелькает имя сына Бальмонта, Николая, бывшего (как и Кузмин) завсегдаем «Бродячей собаки».<sup>9</sup>

<sup>6</sup> ИРЛИ, Р. I, оп. 12, ед. хр. 629. Опубликовано в составе обзора: *Тимофеев А. Г.* Материалы М. А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского Дома: (Некоторые дополнения) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 56. Отметим, что в данном случае отсчет литературной активности Бальмонта велся, вероятно, от первых публикаций 1885 (т. е. поздравление опаздывало на два года).

<sup>7</sup> *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы Бродячей собаки // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. М., 1985. С. 215.

<sup>8</sup> *Фрид С.* «Привал комедиантов»: X-летие М. А. Кузмина // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. 30 октября. С. 4. Текст послания цитируется в публикации: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Я., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М., 1989. С. 129.

<sup>9</sup> В дневнике Кузмин именует его Никс или Бальмонтик, Бальмонтишка. К сожалению, тетрадь дневника обрывается 28 октября 1915, следующая за ней тетрадь (1915–1917) утрачена. На аукционе «Литфонд» (март 2024) был выставлен на продажу экземпляр «Глиняных голубок» (СПб., 1914) с дарительной надписью на титульном листе: «Дорогому Никсу Бальмонту искренно, М. Кузмин. 1915. Апрель» (Указанием на этот источник мы обязаны Г. В. Леоненкову).

Статья Кузмина в петроградской ежедневной газете «Жизнь искусства» относится уже к другой эпохе. Кузмин активно сотрудничал с «Жизнью искусства» в 1918–1922 годах,<sup>10</sup> и продолжал публиковаться там до 1924 года, когда она уже превратилась в еженедельный журнал, до тех пор, пока не был фактически изгнан из этого печатного органа.<sup>11</sup> Повод к написанию был очевиден — в марте 1920 года исполнялось тридцать лет со времени начала литературной деятельности Бальмонта, точнее, выхода в свет его первого авторского стихотворного сборника.<sup>12</sup> Наиболее торжественно чествовали Бальмонта в Москве, как минимум два раза — 29 марта<sup>13</sup> и 27 мая 1920 года.<sup>14</sup>

Парадоксальным образом выступление Кузмина в петроградской газете опередило московских литераторов и стало единственным заметным упоминанием Бальмонта в петроградской прессе (кроме того, и довольно точно совпадавшего с настоящей юбилейной датой — 15 марта). Отчасти это произошло благодаря своевременному обращению в письме от 10 марта к Кузмину редактора «Жизни искусства» Е. М. Кузнецова, просившего успеть к точному сроку — субботе, 13 марта (номер с материалом о Бальмонте выходил во вторник).<sup>15</sup> Весеннее чествование оказалось последним — в июле 1920 года Бальмонт покинул Россию навсегда.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> С момента открытия в октябре 1918 и по начало марта 1920 Кузмин входил в редакционную коллегию газеты.

<sup>11</sup> См. об этом: *Дмитриев П. В. М. Кузмин «под маской»*. Статьи в «Красной газете» 1926–1929 гг. // *Дмитриев П. В. М. Кузмин: Разыскания и комментарии*. СПб., 2016. С. 395–397.

<sup>12</sup> *Бальмонт Константин*. Сборник стихотворений. Ярославль: Типолитограф. Г. В. Фальк, 1890.

<sup>13</sup> *Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников*. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2006. С. 536.

<sup>14</sup> Там же. С. 568.

<sup>15</sup> См. РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 256, л. 1. Отметим любопытное совпадение, как раз 16 марта «К. Бальмонт обращается к А. Луначарскому с предложением услуг “учено-литературного или же дипломатического свойства” в случае разрешения ему выезда за границу» (*Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников*. Библиография. Том 1. Часть 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. С. 531).

<sup>16</sup> «25 июня 1920 года К. Д. Бальмонт выехал с семьей из Советской России» (Цит по: Библиография К. Д. Бальмонта / Составители: С. Н. Тяпков, А. Ю. Романов, О. В. Епишева. Т. 1. Произведения поэта на русском языке, изданные в России, СССР и Российской Федерации (1885–2005 гг.). Иваново, 2006. С. 160).

\* \* \*

Первая публикация — Жизнь искусства. 1920. 16 марта. № 399. С. 1–2.

Текст статьи публикуется по автографу, начало которого (первые две страницы) утрачено.

Сохранившийся текст (со 2 по 6 страницу) был предоставлен нам для публикации Петербургским аукционным домом, приобретшим его у наследников М. Г. Ромма, сына Григория Ромма, одного из редакторов «Жизни искусства» в 1918–1921 годах. Выражаем благодарность Глебу Седову, исполнительному директору Петербургского аукционного дома.

Начало статьи (до знака ||) воспроизводится по первой газетной публикации. Как можно судить по автографу Кузмина, большая часть абзацев при размещении текста в газете была проставлена редактором. Мы сохраняем их в публикации, отметим только, что собственно авторские абзацы в сохранившейся части рукописи следующие: «Во всех его сборниках...» (с. 4) и четыре последних (с. 5–6). Редактором же надписаны для наборщика плохо читаемые слова (по новой орфографии, сама статья написана по старой). Судя по всему, выделения слов (в рукописи подчеркивания) также сделаны газетным работником для указания наборщикам. В газете они переданы разрядкой, мы воспроизводим их курсивом. «Ошибки» газетного наборщика (как принадлежность опубликованного текста) приводятся в сносках.

Публикатор выражает свою искреннюю признательность Ю. Б. Орлицкому, просмотревшего эту работу и сделавшего ряд ценных замечаний.

М. Кузмин

## К. Д. Бальмонт

Во время последнего своего приезда в Петербург<sup>1</sup> Бальмонт жил на Большом проспекте Васильевского острова, у самой почти гавани. Из окон верхнего этажа видна была Нева с лебедками и полоска плоского линючего взморья.

Бальмонт, подойдя к окну, сказал: «Я люблю, отсюда виден океан» (причем «н» произносил в нос, на французский манер).

Конечно, ни Брюсов, ни Сологуб, ни Вяч. Иванов, ни Блок не назвали бы «Маркизовой лужи» океаном,<sup>2</sup> а Бальмонт назвал, и эта, если хотите, аффектация была в нем естественна, выражала характернейшую черту поэта — *артистичность*.

Артистичность — соединение театральности, увлечения, позы, естественного отчасти, отчасти искусственно поддерживаемого подъема — свойство далеко не всех художников, не всех поэтов, но придает какую-то особенную привлекательность данной личности. Такой человек может быть «кумиром».

И Бальмонт несомненно принадлежит к категории кумиров и довольно долгое время и был им.

Конечно, прекрасные достоинства поэта проверяются не тем, был ли он кумиром или не был. Кумирами, и несомненными, был и Игорь Северянин, и почти сделался Маяковский — и нельзя себе представить в виде кумира Хлебникова.<sup>3</sup> Просто совсем другой темперамент, другое тесто художника.

И, я думаю, ни о ком не сохранится столько анекдотов, как о Бальмонте, доказывающих его артистичность и его поэтическую «причуду». Опять-таки это не какая-нибудь заслуга, но показательное свойство артистичности — может быть, на чей-нибудь взгляд и аффектированной и несносной.

Есть высокие и прекрасные художники, у которых артистичность так скрыта, что про них при усилении и желании не сочинишь никакого «богемного» анекдота. Какой анекдот расскажешь про Сомова, в то же время как про Судейкина можно вспомнить сотни.<sup>4</sup> Достоинства художников эта черта не предсказывает, но известный характер его творчества и личности определяет.

Нежный, капризный, требовательный, артистичный, пламенный, может быть, несносный, Бальмонт — поэт, поэт и поэт.

Трижды поэт и исключительно поэт.<sup>5</sup>

Спешу прибавить — и поэт прекрасный, «напевный», как он сам выражался. Но эта самая напевность || некоторых может и отталкивать.

Больше всего Бальмонт осуществляет так поэта: поющего, как птица, как соловей, менее поэтично — как тетерев на току, влюбленно, закрыв глаза, ничего не видя и не слыша. Без всяких метафор, это верно.<sup>6</sup>

И напевные строчки льются, льются, звучат, звенят, затопляя и смысл, и слушателя, и закрывшего глаза поэта. В этом есть физический гипнотизм и магия.

Поэзия Бальмонта первым делом действует чувственно,<sup>7</sup> звуково, через слух.

Но, как и при всякой магии, неисчерпаемые преимущества<sup>8</sup> ее сопряжены и свои опасности. Магические формулы, имея власть волшебного действия, без веры и силы заклинающего и присутствующего обращаются в набор почти бессмысленных слов.

Бальмонт, к счастью, остается всегда *поэтом*, даже когда магия его менее чувствуется. Эту силу поэзии, может быть, больше,<sup>9</sup> чем кто-либо, он сознает и сам, утверждая поэзию — как волшебство.<sup>10</sup>

Это свойство роднит произведения Бальмонта скорее всего с народным творчеством младенческих народов,<sup>11</sup> и, говоря о соответствии его таланта с теми вещами, которые он переводит, конечно, нужно признать наиболее удачными переводы и подражания заклинательных песен<sup>12</sup> разных стран и народов, а не индивидуальные достижения Шелли, Кальдерона, Уитмена (особенно), Эдгара Поэ<sup>13</sup> и др. Знание языков и легкость стиха не делают Бальмонта безупречным переводчиком таких отдаленных по всему духу и складу от него поэтов, как Шелли и Уитмен. Причем Бальмонт, обреченный поэт,

соловей, влюбленный в свое искусство, отчасти в себя самого, не может и не хочет видеть другой личности, других людей, внешних предметов; все для него — в его чувстве, даже не в чувстве, а в неопределенных волшебных волнах магических звуков поэзии.

Потому Бальмонт не мог бы никогда быть романистом и зорким критиком. Его удел — прекрасными, настойчивыми, колдовскими повторами, напевностью, почти стихийною (и вместе с тем такою личною, капризною, влюбленною, неповторяемою) силою призывать небо на землю.

Во всех его сборниках, не ослабевая (я настаиваю на этом), звучит эта особенность, отлича<sup>14</sup> его от других символистов и «декадентов». Мне кажется, что перемены в приемах и свойствах творчества за тридцать<sup>15</sup> лет очень мало коснулись поэзии Бальмонта. Одинаковый процент удач, одинаковое горенье, пламенность, нежность остаются неприкосновенными до последних годов.

Перед нами все тот же капризный, юный, влюбленный, дерзающий поэт, не переживший еще затянувшегося периода «бури и натиска».

У всякой поэтической школы есть свои «бури и натиск».<sup>16</sup> Кажется, только «акмеизм» благополучно явился и сел безо всякой бури, хотя, может быть, и с известным натиском.<sup>17</sup> Теперь даже «бури» футуризма от нас отошли, и конечно уж далеки «бледные ноги» Брюсова.<sup>18</sup> Бальмонт принадлежит к самому дерзкому, юному периоду символизма, периоду еще до «Весов», до «Скорпиона».<sup>19</sup>

У всякого поэта бывает свой возраст «бури и натиска», и Бальмонт каким-то чудом сумел его продлить, пронести больше четверти века. Он знает не только магию поэзии, но и секрет молодости, оставаясь по-прежнему свежим в последних своих произведениях. Одно время принято было считать сборники «Горящие здания» и «Будем как солнце» высшею точкой расцвета бальмонтовского таланта,<sup>20</sup> по-моему же, все его сборники (не считая первых, нехарактерных для него) приблизительно одного достоинства, с тою только разницею, что чем они позднее, тем более удивляешься свежести и, так сказать, неприкосновенности его поэзии.

Прошло тридцать лет, и имя Бальмонта, внушавшее обожание одним, другим ужас, непомерное увлечение и непонятие, затем наслаждение (такова участь всяческих кумиров), теперь сделалось

твердым, чистым, любимым. Поэзия русская без него немислима, как драгоценный убор без алого рубина, как оркестр без флейты-заклинательницы, как сад без розы.

Времена меняются, проходят и временные пристрастия: может быть, не остановит на Кузнецком мосту Бальмонта незнакомая барышня и не поцелует ему всенародно руки, может быть, не осыплет его «эстетики»<sup>21</sup> орхидеями, но все, кому дорога наша поэзия, кто что-нибудь видит в ней, будут тем горячее, чем спокойнее благодарны прекрасному, всегда молодому и пламенному поэту за его волшебства, за его напевность, его капризы.

<sup>1</sup>Вероятнее всего, имеется в виду приезд Бальмонта в Петроград конце 1915—начале 1916, когда он поселился в квартире на Васильевском острове по адресу: 22 линия, д. 5, кв. 20 (действительно, вблизи от Большого проспекта).

<sup>2</sup>Кузмин перечисляет крупнейших (помимо Бальмонта) поэтов — представителей символизма. «Маркизова лужа» — ироническое название мелководного Финского залива, восходящее к словоупотреблению военных моряков XVIII в.

<sup>3</sup>Кузмин говорит здесь о предреволюционном десятилетии в русской литературе. Ср., однако, позднейшее событие (любопытное совпадением имен) 27 февраля 1918, когда в Москве в Политехническом музее состоялось «Избрание короля поэтов». После чтения поэтами своих стихов, места распределились так: «Первое место занимает Игорь Северянин, второе — В. Маяковский, третье — К. Бальмонт» (Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. С. 118).

<sup>4</sup>Вероятнее всего, ничего конкретного в себе это утверждение не содержит, а только обозначает разные типы личности и дарования двух ярчайших русских художников начала XX в., с каждым из которых Кузмин был близок. И Сомову, и Судейкину принадлежат известные портреты Кузмина (1909 и 1911 соответственно). В 1921 в петроградском издательстве «Камена» отдельным изданием вышел очерк Кузмина «К. А. Сомов» (как текст к альбому). В дневниках Сомова отмечен эпизод 16 апреля 1916 на музыкальном вечере в семье Судейкиных, где Кузмин исполнял музыку А. Лурье: «С Судейкиным спорили по вопросу о декоративной живописи. Мы касались Врубеля, Григорьева, Яковлева, которых я горячо отстаивал» (Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М., 1979. С. 158).

<sup>5</sup>Ср., схожее по максимализму определение М. И. Цветаевой в ее очерке «Слово о Бальмонте» (1936): «Если бы мне дали определить Бальмонта одним словом, я бы не задумываясь сказала: — Поэт» (*Цветаева М.* Собр. соч. В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М., 1994. С. 271).

<sup>6</sup>Эта фраза в газетной публикации выпущена.

<sup>7</sup>В газетной публикации: *чувствительно*.



<sup>8</sup> В газетной публикации: *неисчерпаемыми преимуществами*, — очевидно стремление редактора исправить словосочетание Кузмина на «с неисчерпаемыми преимуществами», но в газете союз «с» пропал.

<sup>9</sup> Слово «больше» вставлено по смыслу редактором.

<sup>10</sup> Ср. с названием книги Бальмонта «Поэзия как волшебство» (М.: Скорпион, 1916).

<sup>11</sup> Бальмонт и в своем оригинальном творчестве, и в переводах отдал дань народной поэзии, достаточно вспомнить его переводы от «Испанских народных песен» (1900) до «Литовских народных песен» (1916). Но прежде всего, это оригинальные сборники: Полное собрание стихов. Т. VII. Жар-птица: Свирель славянина. М.: Кн-во «Скорпион»: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1907 (с разделами: «Ворожба». «Зыби глубинные», «Живая вода», «Тени богов светлоглазых»), а также: «Птицы в воздухе: Строки напевные» (СПб.: Шиповник, 1908), и в особенности: «Зовы древности: Гимны, песни и замыслы древних» (СПб.: Изд-во «Пантеон», 1908), где присутствуют в том числе стихотворные переложения текстов народов Мексики, Перу, Океании и др.

<sup>12</sup> В газете: *знаменательных песен*.

<sup>13</sup> Эти четыре имени названы в качестве образца переводов Бальмонта, которыми он прославился более всего. Перечислим только собрания этих авторов или их главные произведения в переводе Бальмонта: *Шелли*. Полное собрание сочинений: [Нов. трехтом. перераб. изд.] / Пер. К. Д. Бальмонта; прим. переводчика; Т. 1–3. СПб.: изд. т-ва «Знание», 1903–1907; Сочинения Кальдерона. Вып. I–III / Пер. с исп. К. Д. Бальмонта. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1901–1912; *Уитман Уольт*. Побег травы / Пер. с англ. и предисл. К. Д. Бальмонта. М.: Кн-во «Скорпион», 1911; *Поэ Эдгар*. Собрание сочинений. Т. I–IV. / Пер. с англ. К. Бальмонта. М.: Скорпион, 1912.

<sup>14</sup> В газете: *отмечая*.

<sup>15</sup> В газете: *пятнадцать*.

<sup>16</sup> «Буря и натиск» («Sturm und Drang») — название литературного движения в Германии в 1770-е. В одной из статей, близких по времени написания к публикуемой, Кузмин так характеризует это направление: «Эпоха “бури и натиска” — единственная эпоха в литературе (если не считать эпохи шекспировских современников), вся из плоти и крови, из дерзаний, пьяная от вольных желаний и головокружительных мыслей; если не все ее представители обладали гением, то материал, тесто, из которого они были вылеплены, было гениальным» (*Кузмин М.* Пафос юношеских драм Шиллера // Дела и дни Большого Драматического театра. 1919. № 1. С. 20). Чаще всего словосочетание «буря и натиск» имеет метафорический характер, как в данном случае.

<sup>17</sup> Парадоксальным образом, в истории литературы Кузмин часто рассматривается как предтеча акмеизма (очевидно в связи с осязаемостью и вещностью некоторых его стихотворных описаний). Сам же поэт неоднократно отрекался от своей связи с акмеизмом, а в нескольких своих статьях подвергает его (правда, мимоходом) уничижительной критике. Ср., напр., абзац из статьи 1914 «Раздумья и недоумения Петра Отшельника»: «Школа всегда итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить футуристов и особенно акменстов, что заботы о теоризации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству» (Петроградские вечера. Кн. 3. [Пг.]: М. И. Семенов, [1914]. С. 215. Подпись: *Петр Отшельник*).

<sup>18</sup> Имеется в виду знаменитый одностих Брюсова «О, закрой свои бледные ноги» (1894), явившийся в ту эпоху манифестальным выражением идей модернизма.

<sup>19</sup> Т. е. еще в конце XIX столетия. Московское символистское книгоиздательство «Скорпион» возникло в 1899, журнал «Весы» выходил в Москве с 1904 по 1909.

<sup>20</sup> Имеются в виду следующие издания: «Горящие здания: Лирика современной души» (М.: Типолитограф. Т-ва И. Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1900); «Будем как Солнце: Книга Символов» (М.: Кн-во «Скорпион», 1903). Скорее всего, Кузмин имеет в виду суждение Брюсова, высказанное им в постоянном обзоре «Новые сборники стихов», который он вел в журнале «Весы» (первым в обзоре шел сборник Бальмонта «Злые чары», 1906): «В течение десятилетия К. Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или с большими усилиями отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния. Но расцвет творчества Бальмонта уже в прошлом. Высшей точкой, которой достиг он в своем победном шествии, были «Горящие здания». Это — вершины, уходящие в ясную лазурь, это — льдистые венцы, горящие золотом на рассвете и пламенем перед закатом. За ними раскинулось высокое и гордое плоскогорье, с широкими кругозорами и свежительным разряженным воздухом, залитое чистым неумолимым светом: книга «Будем как солнце». Со следующего сборника, «Только Любовь», начинается уже спуск вниз, становящийся более крутым в «Литургии Красоты» и почти обрывистый в «Злых чарах»» (*Брюсов В. Новые сборники стихов // Весы. 1907. № 1. С. 69–71. Цит. по: Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. М., 1990. С. 219.*

<sup>21</sup> В автографе: *не осыпать его въ «эстетики» орхидеями.*

## Либретто оперы Моцарта «Похищение из Сераля» в переводе М. Кузмина

*Подготовка текста, публикация и вступительная заметка П. Дмитриева  
(Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии  
им. Д.Д. Шостаковича)*

В одной из своих статей, объединенных названием «Условности», написанной в 1920 году для газеты «Жизнь искусства», Кузмин, между прочим, замечает: «Волшебное, романтическое звучание музыки в театре гениально показано Моцартом, главным образом, в четырех его операх: “Свадьба Фигаро”, “Волшебная флейта”, “Дон Жуан” и “Похищение из Сераля”, которые должны были бы быть четвероевангелием каждого оперного театра, и как гениальные произведения и как вечные образцы сценической музыки».<sup>1</sup> Творческая жизнь Кузмина как переводчика сложилась таким образом, что ему довелось переводить три части этого моцартовского «четроевангелия».

Из переводов опер Моцарта, выполненных Кузминым, перевод «Похищения из Сераля» самый ранний (возможно, Кузмин начал переводить либретто еще в 1920) и самый точный. Дело тут состоит не в переводческой удаче, а в разных принципах перевода. Так, перевод «Волшебной флейты» (1924) в прозаических своих частях — намеренная переделка, вероятно, обусловленная требованиями заказчика.<sup>2</sup> Перевод же «Дон Жуана» (1934) вообще следует рассматривать как экспериментальный — в нем музыкальные речитативы были переведены прозой (как во французских или немецких комических

<sup>1</sup> Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 10.

<sup>2</sup> См.: Либретто «Волшебной флейты» Моцарта в переводе М. Кузмина / Публикация П. В. Дмитриева // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 359–404.

операх), правда, с сохранением всех рифмованных каламбуров, встречающихся в речитативах.<sup>3</sup>

Премьера спектакля «Похищение из Сераля» (с текстом в переводе Кузмина) состоялась 28 марта 1925 года на сцене Малого Оперного театра. История подготовки спектакля и его постановки уже затрагивалась в научной литературе, а в связи с этим упоминался и перевод Кузмина.<sup>4</sup> Повторим вкратце.

За пять лет до этого события еврейновского спектакля — 1 сентября 1920 года на сцене Театра Комической оперы (недолговечно, но яркого предприятия эпохи «военного коммунизма») прошла премьера «Похищения из Сераля», поставленного Константином Марджановым (дирижер — Владимир Маратов, художник — Алексей Радаков). 7 сентября 1920 года в газете «Жизнь искусства» был напечатан отзыв на спектакль Кузмина.<sup>5</sup>

К этому времени относятся первые замыслы постановки у Николая Евреинова. Среди личных бумаг Кузмина, отложившихся в государственном хранилище, сохранилось официальное письмо от 21 ноября 1920 года из Театра Комической оперы (чтобы не возникло путаницы, отметим, что речь здесь идет уже о Михайловском театре или Малеготе на пл. Лассалья, 1), в котором, среди прочего, говорилось: «<...> просят Вас незамедлительно повидаться с режиссером Н. Н. Евреиновым (Манежная, 17–22) для переговоров с ним относительно предстоящей в недалеком будущем постановке оперы “Похищение из Сераля”».<sup>6</sup> Не вызывает сомнений, что речь должна была идти о переводе либретто (в списке своих работ за осень 1920 года (октябрь–ноябрь) Кузминым сделана соответствующая запись<sup>7</sup>).

---

<sup>3</sup> См.: «Дон Жуан» Моцарта в переводе М. Кузмина / Подг. текста и публ. П. В. Дмитриева и К. С. Корконосенко, предисл. П. В. Дмитриева // XX век. Тридцатые годы. СПб., 2013. С. 415–486.

<sup>4</sup> *Дмитриев П. В.* Последний спектакль Н. Н. Евреинова в России: «Похищение из Сераля» на сцене Малого оперного театра в 1925 году // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения (по материалам научной конференции, состоявшейся 16 февраля 2009 г.). СПб., 2012. С. 50–58.

<sup>5</sup> *Кузмин М.* «Похищение из Сераля» // Жизнь искусства. 1920. № 550. 7 сентября. С. 1 (перепечатан без изменений: *Кузмин М.* Условности: Статьи об искусстве. С. 136–138).

<sup>6</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. 437, оп. 1, ед. хр. 164, л. 6 (машинописная копия).

<sup>7</sup> ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 319, л. 102.

Еврейнов, вероятно, и сам принимал участие в переводе, во всяком случае, к этому же времени относится и такая записка от 6 декабря 1920 года: «Дорогой Михаил Алексеевич, не придете ли ко мне сегодня, в 10 <часов> вечера заняться “Сералем”. Очень хочется Вас видеть. Сообщите. Преданный Вам Н. Еврейнов. Т. 6–25–75».<sup>8</sup>

Очевидно, с постановкой шло с самого начала не так гладко, во всяком случае еще через год к Кузмину поступил запрос относительно готовности его перевода (письмо от 12 ноября 1921 года от Бюро управления ГАТЕКОП, б. Михайловский театр).<sup>9</sup> Как развивались дела после того нам неизвестно, но начиная с весны 1923 года процесс подготовки спектакля прослеживается довольно отчетливо по газетной хронике вечернего выпуска «Красной газеты». Очевидно, к этому времени перевод был уже готов. 12 мая в рубрике «Художественный дневник» сообщалось: «Возобновляемую в Малой Академической опере оперу Моцарта “Похищения из Сераля” ставит Н. Н. Еврейнов».<sup>10</sup> Затем объявления снова пропадают на целый год. Но вот 21 августа 1924 года мы читаем: «Постановка “Похищения” поручена Н. Н. Евреинову»<sup>11</sup> 6 сентября отмечено: «Художником М. П. Бобышевым <так!> написаны декорации к опере Моцарта “Похищение из Сераля”».<sup>12</sup> Любопытная запись сделана Кузминым в дневнике за 16 августа 1924 года: «Встретил Евреинова. Ставит всю, соединился с Гвоздевым».<sup>13</sup> Теперь вернемся к газетной хронике. 18 сентября 1924 года: «Вчера <т. е. 17 сентября. — П. Д.> состоялось заседание по поводу постановки оперы Моцарта “Похищение из Сераля”, в которой приняли участие: постановщик Н. Н. Еврейнов, декоратор М. П. Бобышев и поэт М. А. Кузмин».<sup>14</sup> 23 сентября художник Михаил Бобышев дает короткое интервью «Красной газете», где, ссылаясь на замысел Евреинова, так рассказывает о будущей постановке: «Нужно зрителя, пришедшего на спектакль, постепенно ввести в

<sup>8</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. 437, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1.

<sup>9</sup> РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 1, л. 4.

<sup>10</sup> Красная газета. Веч. вып. 1923. 12 мая. № 106. С. 3.

<sup>11</sup> Красная газета. Веч. вып. 1924. 21 августа. № 188. С. 3.

<sup>12</sup> Там же. 6 сентября. № 202. С. 5.

<sup>13</sup> Дневник 1917–1924 (неопубл.). Упоминание А. А. Гвоздева не случайно и подтверждает тот факт, что Гвоздев имел некоторое влияние на концепцию спектакля, это видно, в частности, из его рецензии на спектакль (*Гвоздев А.* Старинный театр (прежде и теперь) // Красная газета. Веч. вып. 1925. 31 марта. № 75. С. 4).

<sup>14</sup> Красная газета. Веч. вып. 1924. 18 сентября. № 212. С. 4. Отметим, между прочим, и весьма редкое упоминание в театральной практике переводчика либретто.

крут театральных ощущений, характеризующих не только стиль постановки (живописных форм и мизансцен), но и публику того времени, экспансивно реагиовавшую на развернутое перед нами зрелище. С этой целью выполняется портал (он не будет закрываться в антрактах занавесом), по бокам которого будут устроены бутафорские ложи, в которых будут помещены зрители в костюмах и гримах той эпохи.<sup>15</sup>

Однако к концу года дело снова расстраивается. В дневнике Кузмина за 17 ноября 1924 года отмечено: «отложили Моцарта».<sup>16</sup> И 22 декабря: «“Похищение” откладывается».<sup>17</sup> Наконец, в самом конце января 1925 года сообщает и газета: «По техническим причинам предполагавшаяся постановка в б. Михайловском театре оперы Моцарта “Похищение из Сералея” в нынешнем сезоне не будет осуществлена».<sup>18</sup> Под «техническими причинами» очевидно подразумевался отъезд в Европу Евреинова с труппой театра «Кривое зеркало». Однако выход был вскоре найден, и в газетной хронике сообщалось: «Опера Моцарта “Похищение из Сералея” назначена к постановке в б. Михайловском театре на 10 марта. Ввиду отъезда автора постановки Евреинова за границу постановка по его плану осуществляется режиссером б. Мариинского театра Юнгвальд-Хилькевич. Оркестровые репетиции оперы уже начались».<sup>19</sup> Довершить постановку оперы выпало на долю другого режиссера. 10 марта «Красная газета» сообщила: «Режиссер В. Р. Раппапорт привлечен к работе по постановке оперы Моцарта “Похищение из Сералея” в б. Михайловском театре».<sup>20</sup> Через три дня газета сообщила, что первое представление окончательно назначено на 4 апреля.<sup>21</sup> Наконец, 21 марта (за неделю до премьеры) было объявлено: «28, 29 марта, 4 и 5 апреля в Малом Акоперном театре пойдет опера Моцарта “Похищение из Сералея”, которая готовилась в течении 2 лет. Работы по постановке вследствие отъезда Евреинова за границу закончены В. Р. Раппапортом».<sup>22</sup>

Можно сказать, что с позиций сегодняшнего дня, спектакль 1925 года «Похищение из Сералея» получил довольно неплохую рекламную поддержку, практически каждый день о постановке что-либо сообща-

---

<sup>15</sup> <Б. п.> «Похищение из Сералея» // Там же. 23 сентября. № 216. С. 4.

<sup>16</sup> Дневник 1917–1924 (неопубл.).

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Красная газета. Веч. вып. 1925. 31 января. № 26. С. 4.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Красная газета. Веч. вып. 1925. 10 марта. № 59. С. 4.

<sup>21</sup> Там же. 13 марта. № 61. С. 4.

<sup>22</sup> Там же. 21 марта. № 67. С. 4.

лось. 23-го марта было объявлено о генеральной репетиции на следующий день,<sup>23</sup> 27 марта была помещена еще одна предуведомляющая заметка — интервью с художником спектакля, М. П. Бобышовым.<sup>24</sup>

Казалось бы, всё предвещало необычайный успех спектаклю, однако этого не случилось. Рецензий было в результате не столь много, но по ним можно составить некоторое представление об увиденном. При просмотре рецензий бросается в глаза проходящая во всех отзывах формулировка, взятая из программы спектакля — «Поставлена в плане воссоздания оперно-балетных спектаклей придворных театров конца XVIII в.». Если воспользоваться опубликованной статистикой, то можно подсчитать, что за 11 сезонов (с 1925 по 1935) спектакль был сыгран 38 раз, после чего был очевидно снят с репертуара.<sup>25</sup>

Нам представляется, что порок постановки коренился именно в замысле режиссера, точнее, в том, что для воплощения этого замысла был выбран не вполне подходящий материал. «Похищение из Серaley» является по своей форме зингшпилем, музыкальной комедией с прозаическими диалогами. Сама эта форма восходит к народному театру, хотя, понятно, что опера Моцарта перерастает какие-либо зингшпильные рамки. Ничего типически придворного (наподобие парадного спектакля, какой-нибудь оперы *seria*, дававшейся на протяжении четырех часов, с музыкальными антрактами и дивертисментами) в «Похищении из Серaley» Моцарта нет. Был ли в этом выборе виноват сам Евреинов, или здесь присутствовал, так сказать «научный умысел» Гвоздева, которому хотелось отразить на современной сцене какой-то отдаленный от нас театральный процесс, попытаться понять спектакль «изнутри», но на строгой научной основе? Или этот замысел в процессе постановки был целиком переосмыслен в духе опереточных феерий, собиравших фантастические сборы и бивший на внешний эффект, благодаря удачному сценическому оформлению Бобышова?

Очевидно только то, что текст Кузмина не был подвержен никакому влиянию постановщика (в духе названных тенденций) и представляет самостоятельную ценность, что и позволяет рассматривать его вне постановочного контекста.

---

<sup>23</sup> Там же. 23 марта. № 68. С. 4.

<sup>24</sup> Там же. 27 марта. № 72. С. 4.

<sup>25</sup> Двадцать сезонов Малого Оперного театра / Сост. А. А. Шульц по материалам Ленинградского Театрального музея // Двадцать лет Малого Оперного театра. Л., 1939. С. 52.

\* \* \*

Текст перевода либретто оперы, выполненного Кузминым, сохранился в нескольких видах в четырех библиотеках и одном архиве. В основу нашей публикации положен текст (вокальная партия), вписанный самим Кузминым в клавир издательства Петерс.<sup>26</sup> Несмотря на то, что этот экземпляр хранится в библиотеке Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича, происхождение его очевидно — этот клавир был в пользовании Малого Оперного театра. Однако это обстоятельство не должно вводить нас в заблуждение — у бывших императорских театров (а в будущем — академических) была одна централизованная музыкальная библиотека, причем это относится, как к музыкальным, так и драматическим театрам. Эта библиотека называлась (после 1924) Центральная музыкальная библиотека Ленинградских государственных академических театров. С момента распада единой хозяйственной системы академических театров, ЦМБ стала принадлежать Ленинградскому театру оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне — Мариинский театр).

В соответствии с существовавшей тогда практикой переводчик передавал театру рукописный экземпляр перевода либретто, по которому делались машинописные копии (и, как всякие копии, неизбежно искажавшие оригинал) и клавир с подтекстовкой. В нашем случае, поскольку речь идет об опере не с речитативами, а с разговорными диалогами, последние не требовали подтекстовки (ибо лишены ритмической и звуковысотной характеристик), потому не удивительно, что немецкий язык диалогов оставлен в клавире без перевода. О существовании отдельного рукописного экземпляра всего либретто нам ничего не известно.<sup>27</sup>

Текст разговорных диалогов взят из экземпляра полного перевода либретто, изготовленного для постановки 1925 года (ЦМБ,

<sup>26</sup> Die Entführung aus dem Serail. Komische Oper in 3 Akten von W. A. Mozart. Klavierauszug neu revidiert von Gustav F. Kogel. Leipzig: C. F. Peters, [s. a.]. (№ печ. доски 6445) // Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича (инв. № 7323). Печать «Центральн<ая> Музык<альная> Библиотека Ленингр<адских> Государ<ственных> Акад<емических> Театров». Далее ссылки на этот источник — МБФ.

<sup>27</sup> Ср., напротив, случай с «Волшебной флейтой», где по счастью сохранился полный текст в виде отдельной тетради, клавир же с вписанным в него переводом, остался нам не известен и, вероятно, был утрачен (см. примеч. 2).



машинописная копия)<sup>28</sup> и восходящего, вероятно, к рукописному источнику, до нас не дошедшему. Текст вокальной партии здесь несколько отличается от рукописи Кузмина (подтекстовки МБФ), но, как менее авторитетный, не принимался нами во внимание (однако, наиболее существенные отличия оговариваются в подстрочных сносках). В тексте неустановленной рукой синим карандашом сделаны сокращения (причем, как прозаической — что понятно и практикуется довольно часто, так и в вокальной части — что, на наш взгляд, труднообъяснимо). Некоторые мелкие исправления и вписки простым карандашом и чернилами разбросаны по всему тексту. Нами во внимание они не принимались (как правило, они не находят соответствия в оригинальном немецком тексте).

Определенный интерес представляет экземпляр клавира не ясного происхождения со вписанным текстом вокальной строчки и с вклеенными листками диалогов, отпечатанных на машинке (издание клавира идентично первому в нашем перечне — судим по набору и по номеру печатной доски).<sup>29</sup> Этот экземпляр любопытен своею полнотой (часто переведены даже музыкальные ремарки), несмотря на некоторые сокращения, сделанные в переводе прозаических частей. Текст, как прозаической части (в большей степени), так и стихотворной (в меньшей) содержит множество разночтений, очевидно появившихся в процессе бытования спектакля на театральной сцене, и в настоящей публикации не учтенных.

К сожалению, в собрании самого Малого оперного театра не сохранилось какого-либо авторитетного нотного или текстового экземпляра оперы Моцарта.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Библиотека Мариинского театра (бывш. ЦМБ). Печать «Центральная Музыкальная Библиотека Ленинградских Государственных Академических Театров». Шифр: I 1M862 / Л. Пох. 2. Инв. № 23751. Текст был скопирован нами в конце 1980-х. Далее ссылки на этот источник – ЦМБ. В собрании библиотеки сохранились два машинописных экземпляра 1 акта (№№ 25910 и 25911, из которых второй идентичен полному экземпляру (№ 23751), а первый имеет некоторые текстовые отличия.

<sup>29</sup> Научная библиотека Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (инв. № 157535). Далее ссылки на этот источник – НБК. Публикатору дорого именно это издание, так как именно после первого обращения к нему в 1984, в период учебы в Ленинградской консерватории, возник стойкий интерес, вначале к переводам Кузмина, а затем и к его разнообразному оригинальному творчеству.

<sup>30</sup> См. клавиры издательства Петерс (инв. №№ 013397 и 005876), идентичные уже упомянутым (тот же номер печ. доски), в первом из них присутствуют машинописные вклейки перевода диалогов, к настоящему времени частично утраченные.

Сохранились черновые записи Кузмина (отдельно переводы стихов, отдельно — прозы), но, к сожалению, черновой характер этих текстов не позволяет рассматривать их как полноправный источник.<sup>31</sup>

Особенности текста МБФ заключаются, как сказано, в подтекстовке только вокальной части произведения. Как и при переводе других либретто, видно стремление переводчика к точности, как смысловой, так и вокальной (например, передаче гласных в определенных вокальных позициях). Перевод записан в старой орфографии (в нашей публикации она унифицирована) и в авторской пунктуации, иногда отличающейся от оригинала, которую мы стремились сохранить.

Отличительной особенностью машинописного текста перевода (ЦМБ) является его сравнительная полнота. Вместе с тем, наблюдается отсутствие нескольких мелких ремарок (переведены нами и помещены в угловые скобки). Кроме того, вероятность попадания в текст некоторых неверно понятых машинисткой слов, также весьма высока (до какой-то степени это может быть понятно из сличения перевода с оригиналом).

В отношении пунктуации заметим только, что, как и во многих подобных случаях, печатная машинка тех времен была лишена вопросительного и восклицательного знаков. В диалогах они всюду расставлены нами, из учета того, как это было в оригинальном немецком тексте. Кузмин не последователен в написании имени главного героя, мы унифицируем его — Паша Селим, но Селим-паша. Традиционная форма написания Сераль с прописной также оставлена без изменений.

При оформлении текста учитывалось расположение, представленное в отдельном издании либретто «Edition Pethers» (в серии «Pethers Textbücher»), из него взята разбивка действия на явления (Auftritt), в нашей публикации все явления заключены в угловые скобки.

---

<sup>31</sup> См. клавиры издательства Петерс (инв. №№ 013397 и 005876), идентичные уже упомянутым (тот же номер печ. доски), в первом из них присутствуют машинописные вклейки перевода диалогов, к настоящему времени частично утраченные.

## ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ

*Комедия с пением в 3-х действиях по пьесе  
<К.-Ф.> Бретцнера  
Музыка Моцарта*

*Перевод М. Кузмина*

### ЛИЦА

СЕЛИМ-ПАША	<разговорная роль>
КОНСТАНЦА	сопрано
БЛОНДА, ее камеристка	сопрано
БЕЛЬМОНТ	тенор
ПЕДРИЛЛО, слуга Бельмонта и садовник Паши	тенор
ОСМИН, управитель загородного дома Паши	бас
КЛААС, лодочник <sup>1</sup>	<разговорная роль>

Янычары, жены Паши, сторожа, рабы  
Место действия — загородное поместье Паши  
Время — половина XVI столетия

### АКТ I

Открытое место перед дворцом Селима-паши, на берегу моря. В глубине терраса, направо виден флигель дворца, к которому ведут несколько ступеней. Налево фиговое дерево с приставленной к нему лестницей.

<Явление 1-е>

БЕЛЬМОНТ

(*входит справа*).

№ 1. АРИЯ

Здесь свижусь я с тобою,  
Констанца, ангел мой,  
О, небо, смягчись мольбою:  
Сердцу верни покой!

Ах, я узнал страдания,  
О, небо, огради!  
Дай сбыться всем мечтаньям  
И к цели нас веди!

Но как мне проникнуть во дворец? Увидеться, поговорить?  
(*Замечает приближающегося Осмина и прячется направо*).

<Явление 2-е>

№ 2. ПЕСНЯ И ДУЭТ

ОСМИН (*с корзиной в руке, подставляет лестницу к дереву и собирает плоды в корзину*).

Если мы найдем подружку  
Всех милей и всех верней,  
Сладко нежным поцелуям  
Предаваясь, мы ликуем:  
Веселись и счастье пей;  
Тра-ла-ла-ла, тра-ла-ла-ла!  
Тра-ла-ла-ла-ла, тра-ла-ла-ла!<sup>2</sup>

БЕЛЬМОНТ (*про себя*). Может быть, я от этого старика узнаю что-нибудь. (*Громко*). Эй, друг, ты не из имения паши Селима?

ОСМИН (*продолжая петь за работой*).

Но чтоб верность сохранилась,  
 Под замком ей нужно жить.  
 Ведь охочи все резвушки  
 Вслед гоняться каждой мушке  
 И винцо чужое пить.  
 Тра-ла-ла-ла, тра-ла-ла-ла!  
 Тра-ла-ла-ла-ла, тра-ла-ла-ла!

БЕЛЬМОНТ. Эй, старичок! Ты слышишь или нет? Здесь дворец паши Селима?

ОСМИН *(смотрит на него равнодушно, отворачивается и продолжает петь)*.

А когда луна засветит,  
 Друг, усердней примечай.  
 Кавалерчик тут гуляет,  
 Поворкует, повздыхает,  
 И уж верность, ах, прощай!  
 Тра-ла-ла-ла, тра-ла-ла-ла!  
 Тра-ла-ла-ла-ла, тра-ла-ла-ла!  
*(Слезает с дерева.)*

БЕЛЬМОНТ. Хоть по башке тебя кто тресни...

Как надоел своей ты песней!  
 Совсем оглох ты что ли вдруг?

ОСМИН. Зачем, дурак, так кипятится?

Сердиться вовсе не годится.  
 Что надо? мне ведь недосуг!

БЕЛЬМОНТ. Ведь здесь Селим-паша живет?

ОСМИН. Э?

БЕЛЬМОНТ. Ведь здесь Селим-паша живет?

ОСМИН. Да, здесь Селим-паша живет.

БЕЛЬМОНТ. Но погоди!

ОСМИН. Ждать не годится...

БЕЛЬМОНТ. Постой!

ОСМИН. Мне надо торопиться,

БЕЛЬМОНТ. Ты у него на службе, друг?

ОСМИН. Э?

БЕЛЬМОНТ. Ты у него на службе, друг?

ОСМИН. Э?

БЕЛЬМОНТ. Ты у него на службе, друг?  
ОСМИН. Я у него на службе, друг!  
БЕЛЬМОНТ. Поговорить хотел с Педрилло,  
Когда б его я здесь нашел.  
ОСМИН. Мошенник! чтоб его скрутило!  
Я сам готов послать на кол.  
БЕЛЬМОНТ  
(в сторону). Какой брюзгливый старикашка!  
ОСМИН. Уж угодит в петлю канашка.  
БЕЛЬМОНТ. О нет! он славный человек!  
ОСМИН. Болван, каких не знали век!  
БЕЛЬМОНТ. Ты судишь строго недостатки,  
ОСМИН. Я подпалил бы живо пятки  
БЕЛЬМОНТ. Таких, как он, мы не найдем.  
ОСМИН. И кол соскучился по нем!  
БЕЛЬМОНТ. Пстой, пстой!  
ОСМИН. Ну, что с тобой?  
БЕЛЬМОНТ. Хотел бы страстно...  
ОСМИН. Все очень ясно:  
Побывать в серале,  
Подбиться к крале!  
Прочь все вы франты,  
Вон, на крыльцо!  
БЕЛЬМОНТ. Ты взбеленился,  
Лопнешь с досады,  
Бранить решился  
Меня в лицо.  
ОСМИН. Не кипятиться!  
БЕЛЬМОНТ. Не белениться!  
ОСМИН. Как вас не знать!  
БЕЛЬМОНТ. Не смей кричать!  
ОСМИН. Прочь убираться!  
Стану я драться,  
Мне ведь не жалко  
Дать тебе палки,  
Прибью тебя!

БЕЛЬМОНТ. Он без сомненья  
Впал в испугленье,  
Что за ответы  
Мне на приветы!  
Приди в себя!

(Осмин прогоняет Бельмонта налево).

<Явление 3-е>

ОСМИН. Вот где у меня сидит этот болван Педрилло. Целыми днями бездельнику только и заняться, что подсматривать за моим гаремом, да выискивать, где бы чего поесть. Кол да крюк стосковались по нем. Не вотрись он так в доверие Селима, давно быть бы ему на виселице.

ПЕДРИЛЛО (*входит справа*). Ну, как дела, Осмин? Паша еще не вернулся?

ОСМИН. Поди сам посмотри, если тебе интересно.

ПЕДРИЛЛО. Опять барометр на бурю? Ты для меня набрал эти ягоды?

ОСМИН. Волчьи бы тебе ягоды, негодяй!

ПЕДРИЛЛО. Что я сделал, что ты все время ругаешься? Поговорим хоть раз мирно.

ОСМИН. Мирно? С тобою? С подлецом и мошенником? Не успею я отвернуться, как ты сейчас все высмотришь. Удушил бы тебя!

ПЕДРИЛЛО. Но за что, скажи, за что?

ОСМИН. За что? За то, что я терпеть тебя не могу.

АРИЯ № 3

ОСМИН. Всем подобным ветрогонам  
Только б лазать по балконам!  
Чорту б всех их унести!  
Все их дело и отрада  
В том, чтобы пролезть, где надо...  
Меня ж трудно провести.

Все проделки, все уловки,  
Все проказы, все сноровки

Знаю я вот как!  
Чтоб со мной тягаться,  
Надо постараться!  
Сам я не дурак!

Но клянусь бородой пророка!  
Изучаю день и ночь  
Наказание пороку,  
Чтобы в кознях вам помочь.

ПЕДРИЛЛО. Вот сердитый малый. Я же тебе ничего не сделал.  
ОСМИН. Довольно того, что ты — висельник.

Я рублю, четвертую,  
Я топлю, я колесую,  
Я петлю надеваю,  
И на кол я всех сажаю!

*(Отставляет лестницу в сторону, берет корзину и уходит во двор).*

<Явление 4-е>

ПЕДРИЛЛО. Ступай, ступай, брюзга противный. Не все на твоей улице праздник. Неизвестно еще, кто кого перехитрит. И вот уж как был бы я рад вырыть яму этому человеконенавистнику<sup>3</sup>.

БЕЛЬМОНТ *(выходит слева)*. Педрилло, добрый Педрилло!

ПЕДРИЛЛО. Ах, любезный сударь мой! Возможно ли? И вправду это вы? Bravo, bravo, госпожа Фортуна! Вот, что называется сдерживать свое слово! Я уже терял надежду, что вы получили мои письма.

БЕЛЬМОНТ. Скажи, дорогой Педрилло, жива еще моя Констанца?

ПЕДРИЛЛО. Жива и все надеется на вас. С того ужасного дня, когда судьба сыграла с нами такую шутку и на корабль наш напали морские разбойники, с нами случились разные приключения. К счастью еще, Селим-паша купил нас всех троих, а именно: вашу Констанцу, мою Блонду и меня. Он держит нас всех здесь в имени. Донна Констанца — его любимейшая фаворитка.

БЕЛЬМОНТ. Ах, что говоришь ты!



ПЕДРИЛЛО. Постойте! Она могла попасть в гораздо худшие руки.

Паша — ренегат и настолько деликатен, что не принуждает своих жен к любви. И насколько я знаю, разыгрывает непризнанного любовника.

БЕЛЬМОНТ. Возможно ли, Констанца еще верна?

ПЕДРИЛЛО. Так точно, дорогой мой сударь! Но что будет с моей Блондой знает одно небо! Бедная томится у одного сердитого старика, служащего у Паши и, может быть, уже... не могу об этом подумать...

БЕЛЬМОНТ. Не тот ли это старик, что сейчас вошел во дворец?

ПЕДРИЛЛО. Он самый.

БЕЛЬМОНТ. И он любимец Паши?

ПЕДРИЛЛО. Любимец, шпион и пример всем негодьям, который меня взглядом готов был бы отравить, если бы это было возможно.

БЕЛЬМОНТ. О, добрый мой Педрилло, что говоришь ты!

ПЕДРИЛЛО. Бояться нечего! Между нами: я тоже в милости у Паши.

Обладая некоторыми познаниями в садоводстве, я заслужил его расположение и поэтому пользуюсь вольностями, недоступными массе других лиц. Например, когда женщины выходят в сад, ни один мужчина не может быть там, а я могу. Они разговаривают иногда со мною, и он ничего не имеет против этого. Конечно, старый Осмин ворчит, особенно когда моя Блондочка должна сопровождать свою госпожу в сад...

БЕЛЬМОНТ. Возможно ли? Ты разговаривал с нею? Скажи, любит ли она меня?

ПЕДРИЛЛО. Как вы можете сомневаться в этом? Я думаю, вы достаточно хорошо знаете вашу Констанцу, чтобы испытывать ее любовь. Но время не терпит. Вопрос такой, как приступить, как бежать?

БЕЛЬМОНТ. О, я обо всем позаботился! К моим услугам стоит судно в некотором расстоянии от берега. При первом знаке оно примет нас и...

ПЕДРИЛЛО. Ах, не так проворно! Сначала нужно освободить девушек, потом уже к судну, а там фьютть... фьютть... Как вы думаете?

БЕЛЬМОНТ. О, мой милый, дорогой Педрилло, только устрой, чтобы я ее увидел, поговорил с нею! Сердце бьется от страха и радости!

ПЕДРИЛЛО. Осторожно следует начать дело и быстро его выполнить, для чего следует надуть старого соглядатая. Оставайтесь тут неподалеку. Скоро Паша вернется с увеселительной прогулки по морю. Я представлю ему вас как опытного архитектора, конек которого — садовые постройки. Ах, золотой, дорогой мой господин, спрячьтесь за перила. И Констанца с ним...

БЕЛЬМОНТ. Констанца с ним? Что говоришь ты? Я ее увижу?

ПЕДРИЛЛО. Тише, тише, ради Бога, не спотыкнитесь! Ах, кажется они уже высаживаются. Когда он придет, отойдите в сторону. Оставайтесь здесь, а я пойду к ним навстречу. (*Уходит налево*).

<Явление 5-е>

№ 4. РЕЧИТАТИВ И АРИЯ

БЕЛЬМОНТ. Констанца, Констанца!  
Увидеться снова!  
Ах!

О как горько, о, как пылко  
Сердце в грудь мою стучит!  
Но слеза того свиданья  
За разлуку наградит.

Дрожу я, робею,  
Шатаюсь, немею,  
Волнуюсь, вздымается грудь.  
Я слышу шепот...  
И весь я хладею...  
Я слышу вздохи...  
И весь пламенею!  
Любви мечтанья!  
Все это сон!

ПЕДРИЛЛО (*быстро выходит слева*). Скорей, скорей, прячьтесь!  
Паша идет. (*Бельмонт и Педрилло уходят направо*).

<Явление 6-е>

Из дворца выходят женщины паши и выстраиваются направо. Выходят сановники и шпалерами выстраиваются вдоль берега. Вооруженные янычары становятся налево, рабы располагаются за янычарами. Слева на судне выезжает Селим с Констанцей, помогая ей высадиться. Судно уплывает. Селим и Констанца выходят на авансцену.

№ 5. ХОР

ХОР. Мы поем Паше — владыке,  
Все спешите к нам на зов!  
И несутся наши клики  
Вдоль привольных берегов...

Веет навстречу  
Сладостный ветер,  
Сладостны волны  
Тихо журчат.  
Сладостно вьется  
Пение хоров,  
Радость и счастье  
Сердцу несет.

*(Женщины уходят во дворец, сановники уходят направо, янычары и рабы — налево).*

<Явление 7-е>

СЕЛИМ. Все еще грустишь, дорогая, все плачешь? Взгляни, прекрасный вечер, сияющая местность, волшебная музыка — все для тебя, моя нежнейшая любовь. Скажи, когда же наконец ты успокоишься, когда твое сердце утешится? Ведь я мог бы повелевать, жестоким быть с тобою, прибегнуть к силе.

КОНСТАНЦА *(вздыхает)*.

СЕЛИМ. Но нет, Констанца, я хочу, чтобы ты добровольно, сама отдала свое сердце, сама...

КОНСТАНЦА. Великодушный человек, о, если б я могла... о, если б я могла ответить на твою любовь!

СЕЛИМ. Скажи, Констанца, что тебя удерживает?

КОНСТАНЦА. Ты возненавидишь меня.

СЕЛИМ. Нет, клянусь тебе. Ты знаешь, как велика моя любовь, какую свободу тебе я предоставил; ты — единственное мое сокровище.

КОНСТАНЦА. Прости меня...

## № 6. АРИЯ

Я любила, знала счастье,  
Не ждала судьбины злой,  
Клялся милый быть мне верным,  
Отдалась я всей душой.

Пролетел миг наслажденья,  
Кто бы мог в тоске помочь?  
И печаль мне сердце сжала,  
Слезы лью я день и ночь.

СЕЛИМ (*во время пенья стоит, негодуя, в стороне*).

КОНСТАНЦА. Ах, я знала, что ты меня возненавидишь! Но прости, прости девушку, умирающую от любви! Ты так великодушен, так добр. Я буду служить тебе, буду твоей рабой до конца дней моих, но не проси у меня сердца, навек обещанного другому.

СЕЛИМ. Неблагодарная, о чем дерзаешь просить ты?

КОНСТАНЦА. Убей меня, Селим, убей меня, но не принуждай изменить своей клятве! В последний раз, когда морские разбойники вырвали меня из объятий возлюбленного, торжественно дала я ее.

СЕЛИМ. Остановись, ни слова! Не возбуждай моего гнева! Не забывай, что ты в моей власти!

КОНСТАНЦА. Да, я в твоей власти, но ты не будешь ею злоупотреблять. Я знаю твою доброту, твое сострадательное сердце. Должна ли я раскаиваться, что открылась тебе?

СЕЛИМ. Не испытывай моей доброты!

КОНСТАНЦА. Молю лишь об отсрочке, господин, чтобы время сердцу моему принесло забвение!

СЕЛИМ. Но я уже исполнил эту просьбу.

КОНСТАНЦА. Еще раз молю тебя!

СЕЛИМ. Хорошо. В последний раз! Ступай, Констанца, ступай! Подумай хорошенько, и завтра...

КОНСТАНЦА (*уходя*). Несчастливая я девушка! О, Бельмонт, Бельмонт! (*Медленно удаляется направо*).

<Явление 8-е>

(*Входят справа Бельмонт и Педрилло*).

ПЕДРИЛЛО. Повелитель, прости, что я осмеливаюсь нарушить твоё размышление.

СЕЛИМ. Чего тебе, Педрилло?

ПЕДРИЛЛО. Этот молодой человек, прилежно изучавший в Италии архитектуру, прослышав о твоей мощи и о твоей щедрости, прибыл сюда, чтобы просить принять его на службу в качестве архитектора.

БЕЛЬМОНТ. Повелитель, я был бы счастлив, если бы мои скромные способности заслужили твоё одобрение!

СЕЛИМ. Гм! Ты мне нравишься. Посмотрим, что ты умеешь делать (*к Педрилло*). Позаботься устроить его, завтра я снова позову тебя. (*Уходит направо во дворец*).

<Явление 9-е>

ПЕДРИЛЛО. Победа, победа! Первый шаг сделан.

БЕЛЬМОНТ. Пусти меня самого! Мне не терпится увидеть её, увидеть эту прекрасную, добрую, дорогую девушку! О, Констанца, что должен я сделать для тебя, на что осмелиться?

ПЕДРИЛЛО. Потихе, сударь! Посбавьте тон. Притворство нам лучшую окажет услугу. Вы не на родине. Здесь палачу ничего не стоит снести вам голову. Заколотят палками, повесят, посадят на кол за милую душу...

БЕЛЬМОНТ. Ах, Педрилло, если бы ты знал любовь...

ПЕДРИЛЛО. Гм... Это как сказать. И я, как все, знал сладкие часы. Вы думаете, у меня живот не подводит, как я подумаю, что мою милую Блонду стережет этот старый мошенник?

БЕЛЬМОНТ. Если б было можно с ней поговорить...

ПЕДРИЛЛО. Ну, вот как мы сделаем: идите со мною в сад, но ради Бога, тихо и осторожно: тут везде соглядатаи. (*Хотят пройти направо во дворец*).

<Явление 10-е>

ОСМИН (*показываясь на пороге и загораживая им дорогу*). Куда?

ПЕДРИЛЛО. Туда!

ОСМИН. Это кто с тобой? Назад, назад!

ПЕДРИЛЛО. Потише, грубиян. Он тоже на службе у Паши.

ОСМИН. Хоть бы у черта он был на службе, сюда не войдет!

ПЕДРИЛЛО. Войдет!

ОСМИН. Переступи только порог...

БЕЛЬМОНТ. Наглец, так обращаться с людьми моего звания!

ОСМИН. Наплевать мне на твое, званье! Прочь, прочь, а то я вас изувечу!

ПЕДРИЛЛО. Старый дурак, это — архитектор, он будет сооружать разные здания для Паши.

ОСМИН. Кол себе он соорудит, если не уберется отсюда.

ПЕДРИЛЛО. Не горячись, старик. Это ничему не поможет.

ОСМИН. Посмотрим!

ПЕДРИЛЛО. Без стеснения.

БЕЛЬМОНТ. Дорогу, негодяй!

№ 7. ТЕРЦЕТ

ОСМИН.	Вон, вон, вон! Вон скорей! Хотите вы дожждаться, Чтоб вас побил сейчас!
БЕЛЬМОНТ.	Ну, ну, ну! Так обращаться Не стыдно ли для вас?

ПЕДРИЛЛО. Ну, ну, ну!  
 Так обращаться  
 Не стыдно ли для вас?  
 ОСМИН. Ни шагу дальше!  
 БЕЛЬМОНТ. Пусти нас в двери!  
 ПЕДРИЛЛО. Пусти нас в двери!  
 ОСМИН. Не дам пройти!  
 БЕЛЬМОНТ. Скорей, пусти!  
 ПЕДРИЛЛО. Скорей, пусти!  
 ОСМИН. Вон пошли!  
 Вон, вон, вон!

(*<Бельмонт и Педрилло> отталкивают Осмина и входят*).

## АКТ II

Сад при дворце Паши Селима. Справа на переднем плане скамья, немного поодаль большое развесистое дерево. Слева павильон. Прямо виден флигель дворца.

<Явление 1-е>

(*Блонда и Осмин выходят слева*).

БЛОНДА. Конца нет воркотне, ругани, брюзжанию! Раз навсегда говорю: так ты от меня ничего не добьешься. Старый брюзга, ты думаешь, что имеешь дело с турецкой рабыней, которая трепещет твоих угроз? Жестоко ошибаешься! С европейскими девицами следует обращаться иначе.

### № 8. АРИЯ

БЛОНДА. Легко, мой друг, ты можешь  
 Учтивым угожденьем  
 И нежным поведеньем  
 Сердца девиц привлечь.  
 Но ссориться и злиться,  
 Ворчать, на все коситься,  
 Так делать не годиться,  
 Любви так не сберечь!

ОСМИН. Смотрите, сделайте милость, что девицы нам предписывают: «Учтивость, угождение» — Я тебе покажу учтивость! Какой черт вбил тебе в голову подобные глупости? Мы в Турции, — и ты иначе запоешь у меня. Я — хозяин, ты — рабыня. Я приказываю, ты должна повиноваться!

БЛОНДА. Твоя рабыня? Я — твоя рабыня? Девушка — рабыня! Повтори, повтори-ка, что ты сказал!

ОСМИН (*в сторону*). С ума сойти иметь дело с такой упрямой девкой. (*Громко*). Не забывай, что паша тебя подарил мне в рабыни.

БЛОНДА. Все паша, да паша. Девушки не такой товар, чтобы их дарить! Я — англичанка, родилась свободной и чем больше меня принуждают, тем я становлюсь упрямее!

ОСМИН. Чума бы побрала всех упрямец! Клянусь Магометом, она меня выведет из себя. И все-таки люблю ее, негодяйку, упрямец. (*Громко*). Приказываю тебе сейчас же меня полюбить!

БЛОНДА. Ха-ха! Подойди поближе, я дам тебе осязательные доказательства своей любви.

ОСМИН. Глупая! Пойми, что ты принадлежишь мне, и я могу наказать тебя.

БЛОНДА. Ну, подойди, подойди, если тебе не жалко своих глаз.

ОСМИН. Как, ты хочешь сказать...

БЛОНДА. ...что ты бесстыдник, если позволяешь себе обращаться с такой девушкой, как я, молодой, красивой, для радости созданной, как с деревенской девкой. Нам власть принадлежит! Вы — наши рабы и еще благодарите небо, если у вас достаточно разума, чтобы сделать переносимыми ваши цепи.

ОСМИН. Клянусь бородою пророка, она сошла с ума! Тут, тут, в Турции!

БЛОНДА. Все Турция, да Турция! Женщина — всегда женщина, где бы она ни находилась! Если ваши жены так глупы, что подчиняются вам, тем хуже для них. В Европе лучше дело поставлено. Дай мне только выйти отсюда, увидишь, что они заговорят.

ОСМИН. Да сохранит меня Аллах! Ты перебунтуешь весь гарем, но...

БЛОНДА. Только просьбами можно от нас чего-либо добиться. Особенно любовникам вроде тебя.

ОСМИН. Конечно, если бы я похож был на Педрилло, на эту раскрашенную куклу, ты была бы ко мне благосклоннее, и наш роман подвинулся бы дальше.



БЛОНДА. Догадался дедушка, совершенно верно! Можешь себе представить, что хорошенький Педрилло мне милее, чем твоя бо-родатая рожа. Итак, если бы ты был поумнее...

ОСМИН. Предоставил бы тебе свободу действия, не так ли?

БЛОНДА. Конечно, это было бы лучше всего. Тебе самому было бы спокойнее.

ОСМИН. Смерть и проклятье! Мое терпенье готово лопнуть! Сейчас же в комнаты! И если ты посмеешь...

БЛОНДА. Не смей меня.

ОСМИН. В комнаты, говорю я!

БЛОНДА. Ни за что!

ОСМИН. Я употреблю силу.

БЛОНДА. На силу я отвечу силой же. Моя повелительница приказала мне быть здесь, в саду. Она любимица Паши, он в ней души не чает. И стоит мне сказать только два слова, чтобы тебя приговорили к пятидесяти палочным ударам. Так-то!

ОСМИН (*в сторону*). Это сам сатана. Как мусульманин, я должен по-виноваться, но сумею привести в исполнение свои угрозы.

## № 9. ДУЭТ

ОСМИН. Иду, но совет тебе дам:  
Поменьше мечтать о Педриле.

БЛОНДА. Но лучше не ссориться нам:  
Не раз уж жестокой бранили.

ОСМИН. Покуда...

БЛОНДА. Добра ты не жди!

ОСМИН. Хотел бы...

БЛОНДА. Прочь, прочь уходи!

ОСМИН. Ни шагу теперь не ступлю я,  
Кроткой быть обет тобой дан.

БЛОНДА. Потихе, того не люблю я,  
Если б был ты сам Чингисхан.

ОСМИН. Ну в Англии люди в уме ли,  
Оставля власть женам отныне?

БЛОНДА. Свободным женам с колыбели  
Не знать униженья рабыни!

ОСМИН. И сколько бы вы нам ни пели,

БЛОНДА. Лишь вижу коварство и гнев!  
И если мечты отлетели,  
Все же нас чтут, как королев.  
Ну, живо!

ОСМИН. Тебя не боюсь.

БЛОНДА. Смотри же!

ОСМИН. А я остаюсь.

БЛОНДА. Уйди, я тебе повторяю!

ОСМИН. Другой такой дерзкой не знаю!

БЛОНДА. Я выдрать глаза обещаюсь,  
Коль тотчас же ты не уйдешь!

ОСМИН. Ну полно, вот я удаляюсь,  
Покуда меня не побьешь!

*(Блонда прогоняет Осмина налево).*

<Явление 2-е>

*(Справа медленно выходит Констанца, не замечая Блонды).*

БЛОНДА. Как печально идет женщина! Вероятно, она горюет о потерянном возлюбленном или о том, что находится в рабстве. Я не в лучшем положении, хотя и имею утешение, изредка видаясь с моим Педрилло, конечно, под большим секретом, и очень редко это удается.

## № 10. РЕЧИТАТИВ и АРИЯ

КОНСТАНЦА. О, как грустно, скорбно в моем сердце  
С той поры, как я тебя лишилась!  
Бельмонт мой!  
Где же та радость, счастье, ах!  
Что близ тебя я знала?  
Лишь желаний мука, лишь желаний мука  
Горестно царит в измученной душе.

Скорбный рок мне был назначен,  
Раз с тобой разлучена!  
И, как розы цвет утрачен,  
Как лужок зимою мрачен,  
Жизнь отрады лишена.

Сердце ветру не дерзает  
 Вздохи скорби передать!  
 Коль случайно их поймают,  
 Те же вздохи возвращает,  
 И несет ко мне опять.

БЛОНДА. Ах, любезная госпожа моя, вы все еще в такой же печали?  
 КОНСТАНЦА. Ты знаешь причину моей грусти, как же ты можешь спрашивать? Еще прошел день, — и опять никаких вестей, никакой надежды! А между тем завтра, о, Боже мой, не могу подумать об этом завтра.

БЛОНДА. Развеселитесь немножечко. Посмотрите, какой прекрасный вечер, как все сияет, цветет и улыбается вокруг нас, как радостно и согласно поют птички! Отбросьте все заботы и мужайтесь!

КОНСТАНЦА. Счастливый у тебя характер, девушка! Ты предаешься воле судьбы! Если б я могла поступать так же!

БЛОНДА. Это зависит от вас. Надеемся...

КОНСТАНЦА. Как мне надеяться, когда ни один луч надежды не блестит мне?

БЛОНДА. Послушайте-ка! Я во всю свою жизнь не унывала, уныние делу не поможет. А если кто воображает всякие несчастья, они и на самом деле могут случиться.

КОНСТАНЦА. А что делать тому, кто все время ласкает себя надеждой, которая в конце концов обманывает его. Ему что делать, впадать в отчаяние?

БЛОНДА. Это дело вкуса. Я верю, что все пойдет лучше и лучше. Скоро может появиться ваш Бельмонт и выкупить нас, или тайком похитить. Мы, такие ловкие женщины, и не сумеем вырваться от этих турецких росомах? (*глядит направо*). Вот, паша показался.

КОНСТАНЦА. Уйдем с его глаз.

БЛОНДА. Поздно. Он уже увидел нас. Я-то пойду по своей дорожке, у меня и без него много хлопот. (*Уходя*). Храбрее! Поверьте, что как бы там ни было, на родину мы вернемся. (*Поспешно уходит налево*).

<Явление 3-е>

(*Селим входит справа*).

СЕЛИМ. Констанца, ты не забыла моего условия? День уже на исходе.

Завтра ты должна меня полюбить, или...

КОНСТАНЦА. Должна? Разве любить можно по заказу? Я буду всегда, как теперь, уважать тебя, но любить — никогда!

СЕЛИМ. И ты не трепещешь перед властью, что я имею над тобою?

КОНСТАНЦА. Нисколько. Умереть — вот все, чего я желаю, и чем скорее, тем лучше для меня.

СЕЛИМ. Презренная! Нет, не умереть, а претерпеть все мучения...

КОНСТАНЦА (*падая на скамью*). И это я вытерплю, ты не испугаешь меня, я готова на все.

№ 11. АРИЯ

Казням страшной муки,  
Что грозят в разлуке,  
Лишь смеяться я могу.  
Нет, грозить напрасно  
Ничто не ужасно,  
Раз я верность берегу!

Дай облегченье  
Моей судьбе, —  
Благословенье  
Сойдет к тебе!

Нет мне состраданья!  
Видно все страданья  
Шлются мне судьбою злой!  
Ну, скорей казните!  
Мучьте, режьте, жгите!  
И в смерти я найду покой!  
(*Удаляется направо*).

## &lt;Явление 4-е&gt;

СЕЛИМ. Не во сне ли я? Откуда у нее мужество так со мной обращаться? Может быть, она надеется убежать от меня? Этому я сумею помешать! (*хочет уйти*). Нет, это не так! В таком случае она бы старалась притворяться, устранить мою бдительность. Нет, очевидно, в ней говорит отчаянье. Угрозы на нее не действуют, просьбы тоже: ну, раз на нее не оказывают влияния ни угрозы, ни просьбы, попробую хитрость (*уходит направо*).

## &lt;Явление 5-е&gt;

БЛОНДА (*выходит слева*). Ни паши, ни Констанцы, никого нет. Не поладили ли уж они между собою? Не думаю, малютка слишком привязана к своему Бельмонту. Жалею ее от всей души. Печально ее положение. Конечно, не будь около меня моего Педрилло, неизвестно, что случилось бы и со мною. Но не хочу печалиться! По правде сказать, мужчины не стоят, чтоб убивались об них до смерти. Может быть, я сама начинаю думать по-мусульмански.

## &lt;Явление 6-е&gt;

ПЕДРИЛЛО (*выходит слева*). Тс, тс, Блондочка! Путь свободен?

БЛОНДА. Иди, иди! Паша ушел, а моему старику я задала головоной-ку. А у тебя что?

ПЕДРИЛЛО. Новости, новости, от которых ты придешь в восторг.

БЛОНДА. Ну, скорей выкладывай их.

ПЕДРИЛЛО. Во-первых, дорогая Блондочка за все мои хлопоты позволь тебя поцеловать. Ты знаешь, как сладок заслуженный поцелуй.

БЛОНДА. Ну, если все твои новости в таком роде...

ПЕДРИЛЛО. Дурочка, не шуми так, старый мошенник Осмин наверное нас подслушивает.

БЛОНДА. Ну, а новости?

ПЕДРИЛЛО. Новости такие, что скоро конец нашему рабству. (*Пристально на нее смотрит*). Бельмонт, возлюбленный Констанцы, прибыл сюда и, под видом архитектора я ввел его во дворец.

БЛОНДА. Ах, что ты говоришь! Бельмонт здесь?

ПЕДРИЛЛО. Как есть живой!

БЛОНДА (*хочет бежать*). Констанца должна узнать об этом.

ПЕДРИЛЛО. Послушай, Блондочка, послушай. Готовое судно стоит неподалеку и мы решили сегодня ночью вас похитить.

БЛОНДА. Чудесно, чудесно! Милый Педрилло, ты заслужил поцелуй!

Скорей, скорей к Констанце!

ПЕДРИЛЛО. Постой, дай я тебе все расскажу. В полночь Бельмонт придет с лестницей к окну Констанцы, я к твоему — и удерем!

БЛОНДА. Превосходно! А Осмин?

ПЕДРИЛЛО (*вынимая бутылочку*). Здесь усыпительный напиток для старого плута; осторожно подмешать его, понимаешь? Я здесь отыскал еще бутылочку. Ты сюда не приходи, пока он не будет готов.

БЛОНДА. О, обо мне не беспокойся. А Констанце нельзя поговорить сначала со своим милым?

ПЕДРИЛЛО. Когда совсем стемнеет, он придет в сад. Теперь иди и предупреди Констанцу, я останусь ждать Бельмонта. Прощай, сердечко, прощай! (*уходит налево*).

БЛОНДА (*вслед*). Прощай, милый Педрилло! Ах, вот радость-то!

## № 12. АРИЯ

БЛОНДА.                   Сколько радости, проказ  
                                Приготовлено для нас!  
                                Вот готова я резвиться,  
                                Вестью сладкой поделиться,  
                                И смеясь и играя,  
                                Вам сказать, что жизнь другая  
                                Нам судьбою суждена!

(*Быстро уходит направо*).

<Явление 7-е>

ПЕДРИЛЛО (*входит слева с корзинкой, в которой находятся большая и маленькая бутылка и стаканы*). Ах, если б мы были уж не здесь, если б мы находились в открытом море, наши возлюб-

ленные в наших объятиях, и эта проклятая страна у нас за спиною! Ну, храбрее! Теперь или никогда! Кто боится, тот всегда проигрывает!

### № 13. АРИЯ

Ну, на битву! на сраженье!  
Трусу трусить суждено!  
Что дрожать мне? что бояться?  
Что за жизнь мне опасаться?  
Нет, ах, нет, все решено!

#### <Явление 8-е>

ОСМИН (*выходит слева*). Что так развеселился? Кажется, ты в чертовски хорошем расположении духа.

ПЕДРИЛЛО. Э, что же мне изображать из себя ханжу. На палача ведь это не подействует! Веселость и вино услаждают горькое рабство. Конечно, бедняги, <вы> не понимаете этого, какая великолепная вещь — бутылочка живительной влаги. Папаша Магомет дал маху, запретив вам вино. Но, хоть ваш проклятый закон и не позволяет, ты, хочешь или не хочешь, должен выпить со мною (*в сторону*). Может быть, он обидится еще, он, кажется, и так уж выпивши.

ОСМИН. Вино с тобою пить? Отраву...

ПЕДРИЛЛО. Все одно и то же у тебя: отрава да нож, нож да отрава! Оставь воркотню, развеселись! Ну, стаканчик кипрского! (*Вынимает из корзинки две бутылки.*) Отличное, должно быть, на вкус!

ОСМИН (*в сторону*). Попробовать разве?

ПЕДРИЛЛО. Вот это вино, так вино! (*Садится по-турецки на землю под дерево и пьет из маленькой бутылки.*)

ОСМИН (*подходя к нему и садясь по правую руку*). А в большой бутылке тоже вино?

ПЕДРИЛЛО. А ты думаешь, отрава? Брось, помолодей. Вот я как за день устал, а забываю всякую усталость. Смотри, как я пью (*отпивает из большой бутылки*). Ну, все еще боишься, не до-

веряешь мне? Фуй, Осмин, стыдись! Пей! (*Дает ему большую бутылку*). Или ты хочешь маленькую?  
ОСМИН (*берет большую бутылку*). Все равно, все равно. Но, если ты меня выдашь... (*Пристально смотрит на него*).  
ПЕДРИЛЛО. Не бойся, Магомет далеко, что же ты думаешь, что ему только и дела, что наблюдать за твоей бутылкой?

№ 14. ДУЭТ

ПЕДРИЛЛО. Vivat Bacchus, Bacchus vivat!  
Бакхус славный малый был!  
ОСМИН. Как осмелюсь, как я выпью?  
Ведь Аллах бы не простил.  
ПЕДРИЛЛО. К чему сомненье? Живее!  
Ведь это пустой разговор!  
ОСМИН. Ну, вот я выпил!  
Не видел ничей меня взор!  
ОБА. Да здравствуют девы!  
Блондинки, брюнетки,  
Прекрасны все!  
ПЕДРИЛЛО. Превосходно!  
ОСМИН. Превосходно!  
ОБА. Ах! Напиток богом дан!  
ОСМИН. Vivat Bacchus, Bacchus vivat!  
Он вино нам ниспослал!  
ОБА. Vivat Bacchus, Bacchus vivat!  
Он вино нам ниспослал!

ПЕДРИЛЛО. Могу признаться откровенно, ничто не может сравниться с вином! Вино милее мне денег и женщин. Уныл ли я, мрачен, капризен — скорее прибегаю к бутылке и только увижу дно — прощай унынье! Бутылка не косится на меня, как девушка, когда она не в духе, и сколько бы не болтали о сладости любви, супружества — вино в конце концов лучше всего!  
(*Постепенно темнеет*).

ОСМИН (*засытая, заплетающимся языком*). Правда, правда... Вино, вино... прекрасный напиток... Великий наш пророк Магомет



не обидится... Нож и отравы... Прекрасная вещь вино!.. Не так ли, брат Педрилло?

ПЕДРИЛЛО. Справедливо, брат Осмин, правильно!

ОСМИН. Сейчас же делаешься бодрым... (*клюет носом*), таким веселым, беззаботным... У тебя есть еще, братец? (*Тянется за второй бутылкой*).

ПЕДРИЛЛО (*даст ему*). Послушай, старина, не пил бы ты больше! В голову может ударить.

ОСМИН. Не беспокойся... трезв... как... только можно быть трезвым... Но, правда... (*шатается*), оно замечательно вкусно...

ПЕДРИЛЛО (*в сторону*). Разобрало старика, разобрало!

ОСМИН. Но ты не должен меня выдавать, братец... Магомет... Нет, нет... узнает Паша... посмотри, братец... ты любишь Блондочку... Да или нет...

ПЕДРИЛЛО (*в сторону*). Пора его убирать отсюда. (*Громко*). Пойдем, старина, пойдем спать!

ОСМИН. Спать? Бесстыдник! Нож и отравы... Разве можно быть таким соней? Еще утро...

ПЕДРИЛЛО. Ого, солнце уж зашло! Пойдем, пойдем, а то Паша нас застанет.

ОСМИН (*уходя*). Да, да... бутылочка... славно... Паша... выше всего... спокойной ночи, братец, спокойной ночи. (*Педрилло взваливает Осмина на спину, уходит налево и снова возвращается*).

<Явление 9-е>

ПЕДРИЛЛО. Спокойной ночи, спокойной ночи, братец! Ха-ха-ха. Старый хвастун. Нож и отравы! Нагрузился! Теперь как мы управимся. До полночи еще три часа. Хорошо бы соснуть немного (*слева выходит Бельмонт*).

ПЕДРИЛЛО. Пожалуйте, пожалуйста, сударь! Наш аргус ослеп. Крепко я завязал ему глаза.

БЕЛЬМОНТ. О, если бы все счастливо окончилось! Но скажи, Констанца еще не здесь?

ПЕДРИЛЛО (*смотрит направо*). Вот она идет по аллее. Переговорите обо всем, но торопитесь, не вечно этот мошенник будет спать.

Констанца и Блонда быстро выходят справа. Педрилло тихонько говорит с Блондой жестами и мимикой, передавая сцену с Осмином, наконец показывает, что в полночь он придет с лестницей и ее похитит.

КОНСТАНЦА. О, мой Бельмонт! }  
БЕЛЬМОНТ. Возможно ли? } (*В объятьях друг друга*).

### № 15. АРИЯ

БЕЛЬМОНТ. Коль от счастья слезы лью я,  
Улыбнется милая в ответ.  
Щечку милую целую,  
Выше счастья для влюбленных нет.

Ах, Констанца! вновь увидеть  
И в восторге и в волненьи,  
Пить в объятьях упоенье,  
Что тогда вся власть царей?

И эти радости свиданья  
Вознаградят за все страданья,  
За все муки прошлых дней<sup>4</sup>.

### № 16. КВАРТЕТ

КОНСТАНЦА. Ах, Бельмонт мой! Ах, друг милый!  
БЕЛЬМОНТ. Ах, Констанца, ах, друг милый!  
КОНСТАНЦА. Ах, возможно ль? что за счастье!  
Вновь в твоих я, друг, объятьях  
После стольких скорбных дней!  
БЕЛЬМОНТ. О, блаженное свиданье!  
Я забыл про все страданья  
И теперь дышу вольней.  
КОНСТАНЦА. О взгляни: то счастья слезы!  
БЕЛЬМОНТ. Да, сбылись все наши грезы

КОНСТАНЦА. Но последние они!  
 БЕЛЬМОНТ. Наступают счастья дни!  
 ПЕДРИЛЛО. Поняла ль мое ты слово?  
 Для побега все готово.  
 Ровно в полночь улетим.  
 БЛОНДА. Успокойся: не обманем,  
 И считать минуты станем,  
 Ровно к сроку поспешим.  
 ВЧЕТВЕРОМ. Скоро луч успокоенья  
 Нам заблещет наконец!  
 Полны счастья и волненья,  
 Видим горестей конец!  
 БЕЛЬМОНТ. Но ах, в счастливый час,  
 Столь радостный для нас,  
 Томит меня сомненье.  
 КОНСТАНЦА. В чем дело, милый мой?  
 Будь искренен со мной,  
 К чему тут промедленье.

Бельмонт и Констанца смотрят друг на друга в страхе. Педрилло имеет вид приговоренного к повешению.

БЕЛЬМОНТ. Скажи... ведь ты...  
 КОНСТАНЦА. Ну что же?  
 ПЕДРИЛЛО. А я хотел, о Боже,  
 Об лестнице спросить.  
 БЛОНДА. Ну да, ты ждешь ответа,  
 Не лучше ль слово это  
 К тебе же обратить?  
 ПЕДРИЛЛО. Но тот Осмин...  
 БЛОНДА. Пустое!  
 КОНСТАНЦА. Ну молви: что такое?  
 БЕЛЬМОНТ. Хочу я вас спросить...  
 Боюсь лишь рассердить...  
 Молвою я смущаюсь,  
 Дрожу и заикаюсь...  
 Была ль к паше любовь?

КОНСТАНЦА (*плача*). О, вся застыла кровь!

ПЕДРИЛЛО. Как вел себя Осмин?  
Ведь он твой господин  
К тебе не приставал ли,  
Права не предъявлял ли?  
То не пройдет, нет, нет!

БЛОНДА (*дает ему пощечину*). Вот тебе мой ответ!

ПЕДРИЛЛО (*держась за щеку*). Теперь мне ясно все!

БЕЛЬМОНТ (*становясь на колени*). Констанца, друг, прости!

БЛОНДА (*сердито*). Ты для меня ничто!

КОНСТАНЦА (*со вздохом отворачиваясь от Бельмонта*). Обиду как  
снести?

БЛОНДА (*Констанце*). Дурак вообразил,  
Что я вдруг изменила?

КОНСТАНЦА (*Блонде*). Бельмонт меня спросил,  
Как я Пашу любила!

ПЕДРИЛЛО (*держась за щеку*). Верна была она  
Без всяких рассуждений.

БЕЛЬМОНТ. Констанца мне верна,  
Не может быть сомнений

БЕЛЬМОНТ и КОНСТАНЦА. Коль скоро из-за чести  
Все сердце не на месте  
И тень сомненья есть,  
То трудно перенести!

БЛОНДА и ПЕДРИЛЛО. Ах, сердце вдруг представит,  
Что милая лукавит,  
Окажется верна,  
Душа любви полна!

ПЕДРИЛЛО. Ну прости, хоть грех безмерен,  
В твоей верности уверен  
Больше, чем в самом себе.

БЛОНДА. Нет, простить то не могу я...  
Мог подумать, что хочу я  
Быть рабой при старике!

БЕЛЬМОНТ. Ах, Констанца, друг мой милый,  
Коль простить меня ты в силах,  
То прости, прости, любя!

КОНСТАНЦА. Как, Бельмонт, могло присниться,

Что ты сердца мог лишиться,

Что горит лишь для тебя!

ПЕДРИЛЛО. Ну, прости же! Грех безмерен!

БЕЛЬМОНТ. Ах, прости же! Умоляю!

БЛОНДА и КОНСТАНЦА. Ну, пожалуй, я прощаю.

ВСЕ ВЧЕТВЕРОМ. Так и порешим на том.

Любовь пусть приходит

И верно нас водит.

Нет ревности больше

С нечистым огнем!<sup>5</sup>

### АКТ III

Место перед дворцом Паши Селима. Направо — дворец Паши, насупротив налево — жилище Осмина. В глубине море. Полночь.

*(Педрилло и Клаас выходят слева. Последний с лестницей).*

#### <Явление 1-е>

ПЕДРИЛЛО *(указывая направо)*. Сюда, любезный Клаас, сюда, ставь ее и иди на судно за второй, но как можно тише, не шуми. Дело идет о жизни и смерти.

КЛААС. Не беспокойся. Я свое дело знаю, не в первый раз иди на абордаж. *(Ставит лестницу к дворцовому окну)*.

ПЕДРИЛЛО. Дорогой Клаас, только бы удалось нам с нашей добычей доехать до Испании, дон Бельмонт тебя озолотит.

КЛААС. Дело, может быть, будет горячее, но отступать не следует. Ну, иду за лестницей *(уходит налево)*.

ПЕДРИЛЛО. Если б я стал уверять, что сердце у меня не бьется, я соврал бы. Проклятые турки не понимают никаких шуток, а Паша, хоть и ренегат, но самый настоящий турок.

*(Клаас приносит слева маленькую лестницу и приставляет ее к окну Осминого жилища).*

ПЕДРИЛЛО. Так, добрый Клаас. Теперь снимайся с якоря и ставь паруса, через полчаса твой корабль будет нагружен.

КЛААС. Торопитесь вы, за мной дело не станет. *(Уходит налево)*.

<Явление 2-е>

ПЕДРИЛЛО. Ах, переведу дух! Сердце так замирает, будто готовлю знатную проделку! Куда еще господин мой пропал!

БЕЛЬМОНТ (*идет справа, тихонько зовет*). Педрилло, Педрилло!

ПЕДРИЛЛО. Очень кстати!

БЕЛЬМОНТ. Все готово?

ПЕДРИЛЛО. Все! Теперь я ненадолго пойду во дворец, — посмотрю, как все там выглядит. А вы здесь попойте немного. По вечерам я всегда здесь пою, и если вас кто увидит, или встретит, а тут каждый час янычары ходят дозором, — то они не обратят на ваше пенье внимания. Я их приучил к этому. Это будет гораздо лучше, чем если вы будете молча бродить.

БЕЛЬМОНТ. Хорошо, иди, только возвращайся скорее. (*Педрилло уходит направо*).

БЕЛЬМОНТ. О, Констанца, Констанца! Как бьется мое сердце! Чем ближе решительная минута, тем сильнее сжимается мое сердце. Боюсь и желаю, трепещу и надеюсь. Любовь, ты будешь нашей руководительницей!

№ 17. АРИЯ

Да, я тебе, любовь, вверяюсь,  
Тебе вверялись уж не раз.  
Один я в мире потеряюсь,  
Но ты спасешь от горя нас.  
Пусть целый свет бедой грозит,  
Нас Бог и Небо сохранит.  
(*Педрилло выходит справа*).

<Явление 4-е>

ПЕДРИЛЛО. Все спят, все так спокойно, так тихо, как в день после потопа.

БЕЛЬМОНТ. Теперь нужно их освободить. Где лестница?

ПЕДРИЛЛО. Не так проворно. Сначала я должен подать сигнал.

БЕЛЬМОНТ. Что же тебе мешает сделать это?

ПЕДРИЛЛО. Подите на угол и покараульте, чтобы кто не пришел.

БЕЛЬМОНТ. Не мешкай! (*Идет направо*).

ПЕДРИЛЛО (*настраивает мандолину*). Ну, теперь кажется хорошо!  
(*Поет, аккомпанируя себе на мандолине.*)

## № 18. РОМАНС

ПЕДРИЛЛО (*под окном Констанцы*).

У сарацин жила в плену  
Красотка взаперти.  
Краше девицы не найду...  
Плачет и днем и ввечеру,  
Но некому спасти.

Из чужеземных из сторон  
Приехал удалец,  
Пленницы слышит жалкий стон  
«Ну, не горюй!», — ей молвит он, —  
«Твоей беде конец».

<*говорит*> Но все идет хорошо. И никто не шевелится.

БЕЛЬМОНТ (*приходит справа*). Кончай, Педрилло.

ПЕДРИЛЛО. Я не виноват, что она не подает никаких признаков жизни. Или они спят крепче обыкновенного, или Паша где-нибудь поблизости. Попробуем еще раз. Постоите еще некоторое время на вашем сторожевом посту.

(*Бельмонт снова удаляется направо*).

ПЕДРИЛЛО (*поет под окном Блонды*).

«В темную ночь к тебе приду,  
Открой лишь только дверь;  
Я за стеной тебя найду,  
В самую полночь уведу,  
Словам моим поверь».  
Сказано, сделано пока  
Часы двенадцать бьют,  
Деву берет его рука...  
Наутро горница пуста,  
Красотки не найдут!

*(Педрилло кашляет, Констанца открывает окно во дворце).*

ПЕДРИЛЛО. Скорее, сударь, скорее!

БЕЛЬМОНТ *(входит справа)*. Иду, иду!

КОНСТАНЦА. Бельмонт!

БЕЛЬМОНТ. Констанца, я здесь. Скорее лестницу!

*(Педрилло подает ему лестницу. Бельмонт влезает внутрь).*

ПЕДРИЛЛО *(прижимая руки к сердцу)*. Что с ним делается при таком ужасном зрелище. Как оно бьется, когда дело пошло не на шутку. Если меня теперь поймают, что со мной сделают. Отрубят голову, посадят на кол, или повесят? Ну, ничего! Раз начало положено, нельзя уж на попятный. Не часто дело идет о жизни и смерти.

БЕЛЬМОНТ *(выходя с Констанцей из дверей дворца)*. Вот теперь ты, ангел, снова моя, снова моя! Ничто нас больше не разлучит.

КОНСТАНЦА. Как бьется мое сердце! Я еле стою на ногах. Только бы все удалось нам!

ПЕДРИЛЛО. Отлично, превосходно! Хорошо пойдет дело, если тут вздохнуть да раздумывать *(гонит Констанцу и Бельмонта)*.

Скорее на берег, я сейчас догоню вас.

*(Констанца и Бельмонт быстро уходят налево).*

ПЕДРИЛЛО. Теперь, Купидо, покоритель сердец, укрепи мою лестницу и окутай меня вместе с нею густым облаком! *(Поднимается по лестнице до окна Blondы.)* Blondочка, Blondочка, торопись, ради Бога, не копайся, нечего особенно наряжаться! *(Открывает окно и влезает в него).*

#### <Явление 5-е>

*(Справа входят Осмин и немой негр с фонарем. Осмин еще не проснулся. Негр знаками объясняет, что не все в порядке, что он слышал шаги).*

ОСМИН. Шум ты слышал? Кто же это мог быть? Может быть, гуляки какие-нибудь? Ну, отвечай, соглядатай. *(Негр немного колеблется, вдруг замечает лестницу Педрилло и указывает на нее Осмину).*

ОСМИН. Нож и отравы, что это такое? Кто забрался в дом, воры или убийцы? *(К немому)* Скорее веди стражу! Я здесь подожду.



*(Негр поспешно уходит направо. Осмин хочет отворить дверь, находит ее запертой и поднимается по лестнице немного. Двенадцать сторожей с начальником с факелами пробегают в погоню за беглецами. Педрилло открывает окно и собирается с Блондой спускаться).*

БЛОНДА *(заметив Осмина)*. Небо! Педрилло, мы пропали!

ПЕДРИЛЛО. Сам черт против нас!

ОСМИН *(с лестницы)*. Блондочка, Блондочка!

ПЕДРИЛЛО *(Блонде)*. Назад, назад! *(закрывает окно)*.

ОСМИН *(медленно слезая с лестницы)*. Постой, негодяй, ты не уйдешь от меня. На помощь, на помощь! Стража, скорей! Здесь разбойники! Сюда, сюда!

ПЕДРИЛЛО *(выходит с Блондой из дверей и проскальзывают между лестницей, с которой еще не слез Осмин. Бегут налево)*. Небо, помоги нам, неужели мы погибли?

ОСМИН. На помощь, на помощь, скорее! *(хочет бежать в погоню)*.

*(Начальник стражи с двумя стражниками выбегает слева и оставливает Осмина)*.

НАЧАЛЬНИК СТРАЖИ. Стой! Ты куда?

ОСМИН *(показывая направо)*. Туда, туда!

НАЧАЛЬНИК СТРАЖИ. Кто ты такой?

ОСМИН. Не спрашивай, а то негодяи убегут. Разве ты не видишь? Вот и лестница.

НАЧАЛЬНИК СТРАЖИ. Лестницу-то я вижу, а разве ты сам не мог ее поставить?

ОСМИН. Черт возьми! Разве я ее не мог поставить? Я — главный надсмотрщик за садами Паши. Чем дольше будем разговаривать, тем дальше они убегут.

*(Часть стражи с факелами ведут слева Педрилло и Блонду)*.

ОСМИН. Наконец-то, нож и отравка! Хорошо ли я вижу? Оба попались.

Погоди, негодяй Педрилло, уж выставлю я твою голову напоказ всему народу.

ПЕДРИЛЛО. Братец! Братец! Что ты, шуток не понимаешь? Я хотел твою женку покатать немного, так как тебе сегодня не до нее *(шепотом к Осмину)* вследствие кипрского вина.

ОСМИН. Мошенник, обмануть меня думаешь. Теперь шутки плохи. Быть тебе без головы. клянусь тем, что я мусульманин.

ПЕДРИЛЛО. Какая тебе польза от этого? Что же, если у меня слетит голова, твоя от этого будет крепче сидеть?

*(Другая часть стражи с факелами ведут Констанцу и Бельмонта).*

БЕЛЬМОНТ *(стараясь освободиться)*. Презренный, отпусти меня!

НАЧАЛЬНИК <СТРАЖИ>. Тише, молодой человек, тише, от нас уйти не так просто.

ОСМИН. Смотрите-ка: компания все увеличивается. Господин архитектор тоже захотел покататься! О, негодяи! Что же я не прав был сегодня, когда не хотел пускать вас во дворец? Теперь паша увидит, что за шайка у него собралась.

БЕЛЬМОНТ. Это в сторону! Можно с вами поговорить по-человечески? Вот кошелек с цехинами, он ваш; и еще такой же. Отпустите меня.

КОНСТАНЦА. Смягчитесь!

ОСМИН. Вы, кажется, с ума сошли! Мне ваши деньги не нужны, я голов ваших добиваюсь *(к страже)*. Тащите их к паше!

БЕЛЬМОНТ и КОНСТАНЦА. Сжальтесь, смягчитесь!

ОСМИН. Ни за что на свете, давно я дожидался этой минуты. Прочь!

Прочь! *(Стража уводит Констанцу, Бельмонта, Педрилло и Блонду направо)*.

## № 19. АРИЯ

ОСМИН.           О, как я восторжествую,  
                  Как на казнь вас упеку я,  
                  И петлю вам затяну.  
                  Буду прыгать и смеяться,  
                  Буду в песнях разливаться,  
                  Как от вас покой найду.

                  Хоть скребетесь вы все тише,  
                  Завелись в гареме мыши,  
                  Но и слух не плох у нас.  
                  Хоть бежать вы и хотите,  
                  Но еще в силках сидите,  
                  И управа есть на вас!

*(Уходит направо)*.

## ПЕРЕМЕНА ДЕКОРАЦИИ

Зал во дворце паши Селима. Посредине три двери. Средняя, самая большая, закрыта завесой. Висячая лампа освещает помещение.

<Явление 6-е>

Селим с сановниками выходит из правой двери посредине. Стража почти в то же время выходит из правой кулисы.

СЕЛИМ (*начальнику <стражи>*). Узнать, что за шум во дворце. Я проснулся от него. И послать сюда Осмина. (*Начальник хочет выйти*).

ОСМИН (*в ту же минуту входит, хотя и быстро, но еще не проспавшийся, из левой средней двери*). Повелитель, прости, что я так рано осмеливаюсь нарушить твой покой!

СЕЛИМ. Что случилось, Осмин, что случилось? Что означает это смятение?

ОСМИН. Повелитель, постыднейшее предательство в твоём дворце.

СЕЛИМ. Предательство?

ОСМИН. Презренные христианские рабы задумали у нас похитить жен. Знаменитый архитектор, которого вчера ты, по рекомендации этого изменника Педрилло, принял к себе ка службу, похитил у тебя прекрасную Констанцу.

СЕЛИМ. Констанцу? Похитил? Послать погоню!

ОСМИН. Я обо всем уже позаботился! Ты должен быть благодарен моей бдительности, которая ухватила их за хвост. Негодяй Педрилло сделал мне такую же честь, похитив мою Блондочку, чтобы поехать с ней на все четыре стороны. Но, нож и отравы, они мне заплатят за это! Смотри, вот их ведут! (*Из средней левой двери ведут сторожа Бельмонта и Констанцу*).

СЕЛИМ. Предатели! Возможно ли? Так вы оправдываете мое доверие. Хотели обмануть меня?

КОНСТАНЦА. Правда, я виновата в твоих глазах, о повелитель! Но это — мой возлюбленный, мой единственный возлюбленный, которому давно принадлежит мое сердце. Только ради него я и просила у тебя отсрочки. Позволь мне умереть. Охотно, охотно претерплю я смерть! Только его жизнь...

СЕЛИМ. И ты осмеливаешься просить за него?

КОНСТАНЦА. Больше того: прошу позволить мне умереть за него.

БЕЛЬМОНТ. Паша, я никогда не унижался до просьбы, никогда не склонял колен ни перед каким человеком, но теперь, взгляни, у ног твоих я умоляю о милосердии. Я из знатной испанской фамилии, она готова заплатить за меня все, что угодно. Умилосердись, прими выкуп за меня и за Констанцу. Назначь, какую хочешь, высокую плату. Зовусь я Лостадос.

СЕЛИМ (*вскакивая*). Что слышу? Оранский комендант тебе известен?

БЕЛЬМОНТ. Он — отец мой.

СЕЛИМ. Отец твой... Какой счастливый день: в мои руки попался сын злейшего моего врага! Знай, презренный, что твой отец — этот варвар, заставил меня покинуть родину. Его непреклонная скардность разлучила меня с возлюбленной, которая была мне дороже всего на свете. Он лишил меня чести, достатка — всего. Одним словом, уничтожил все мое счастье. И единственный сын такого человека в моей власти. Как поступил бы ты на моем месте?

БЕЛЬМОНТ. Я вижу, что жребий мой достоин сожаленья.

СЕЛИМ. Таким он и будет. Как поступили со мною, так поступлю и я с тобою. Иди за мною, Осмин. Тебе я поручаю выдумать для них пытки. (*К страже*). Караулить их.

(Уходит с сановниками в правую среднюю дверь. Осмин следом. Стражи расходятся направо и налево).

<Явление 7-е>

№ 20. РЕЧИТАТИВ И ДУЭТ

БЕЛЬМОНТ. О, скорбный час! Какая мука!  
Все против нас соединилось вместе.  
Ах, Констанца, тебе принес я гибель.  
О скорбный час!

КОНСТАНЦА. Брось, милый друг мой, брось себя терзать ты!  
Что значит смерть? К покою переход!  
А смерть с тобою вместе, —  
Предвкушение небесного!

БЕЛЬМОНТ. О, мой ангел! О как добра ты!  
Ты силы вновь в мою вливаешь грудь!  
Утешить хочешь ты меня,  
А я обрек тебя на смерть!

Жизнь драгую погубил я.  
Ах, Констанца, негодуя,  
Лишь глаза смежить могу я,  
Смерть судил тебе я сам.

КОНСТАНЦА. Милый, мне ты дни приносишь!  
Мы судьбы не перестроим,  
Если вышла смерть обоим, —  
Жизнь охотно я отдам.

ОБА. Ах, друг милый, жить с тобою,  
Сколько счастья и покоя.  
Без тебя не стоит мне  
Дольше жить уж на земле.

БЕЛЬМОНТ. Да, охотно все стерплю я.

КОНСТАНЦА. Ах, на смерть легко пойду я,  
Лишь бы вместе, вместе быть!

БЕЛЬМОНТ. Ах, вместе с милой  
Я легко на смерть пойду!

ОБА. О, сколько счастья!  
В последний час смертельный  
Ах, к милому прижаться,  
И с миром так расстаться,  
Блаженство в том для нас!

<Явление 8-е>

*(Педрилло и Блонду стража вводит слева. Бельмонт идет навстречу к ним).*

ПЕДРИЛЛО. Ах, дорогой господин, и Вы здесь! До чего мы дошли, — о спасеньи нечего и думать. Уже все приготовлено, чтобы отправить нас на тот свет. Ужасно, что придумали для начала: я мельком слышал, что нас собираются смазать маслом и посадить на кол. Недурное обхождение! Ах, Блондочка, Блондочка, что будем мы делать?

БЛОНДА. Мне все равно. Раз я должна умереть, не все ли равно, как я умру.

ПЕДРИЛЛО. Вот присутствие духа! Нет, я происхожу из старо-крестьянской доброй испанской семьи и так просто не умру, черт возьми! Господи, прости, как это нечистый мне подвернулся на язык?

(*Входят: Селим, Осмин, жены, сановники и стражи*).

<Явление 9-е>

СЕЛИМ. Ну что, презренный раб, ждешь своей участи?

БЕЛЬМОНТ. Да, Паша, и жду своего приговора с таким же хладнокровием, с какою горячностью ты его произносишь. Твоя холодная ярость загладила несправедливость, какую нанес тебе некогда мой отец. Я готов на все и не виню тебя.

СЕЛИМ. Ты судишь по своему роду и ожидаешь всяческой несправедливости с моей стороны. Как жестоко ты ошибаешься. Мне так отвратительно воспоминание о твоём отце, что я не могу следовать его примеру. Будь свободен, бери Констанцу, уезжай к себе на родину и расскажи своему отцу, что ты был у меня в руках, и я отпустил тебя, потому что есть большее наслаждение, чем месть, — это — отвечать великодушием на несправедливость.

БЕЛЬМОНТ. Повелитель, ты повергаешь меня в изумленье.

СЕЛИМ (*пристально смотрит на него*). Я верю этому. Иди, и будь человечнее, чем твой отец, в этом будет моя награда.

КОНСТАНЦА. Повелитель, прости меня! Всегда ценила я величие твоей души, теперь же я преклоняюсь перед ним...

СЕЛИМ. Довольно! Я не ищу раскаянья. Мое сердце должно быть закрыто (*хочет уйти*).

ПЕДРИЛЛО (*на коленях*). Повелитель, двое несчастных осмеливаются просить о помиловании. С детства я верно служил господину.

ОСМИН. Повелитель, ради Аллаха, не слушай этого мошенника! Никакой милости. Он сто раз заслужил казнь. (*Тащит Блонду на лево*).

СЕЛИМ. Они тоже могут отправляться на родину, (*Страже*). проводить всех четверых к кораблю. (*Дает Бельмонту бумагу*). Здесь пропуск для вас.

ОСМИН. Как, Блонду увезут от меня?

СЕЛИМ (*шутливо*). Тебе не дороги твои глаза, старик? Я позабочусь о тебе.

ОСМИН. Нож и отравы, я лопну!

СЕЛИМ. Успокойся, кто не может ценить благодеяний, от того надо избавиться.

(*Средний занавес раздвигается. Видно море и корабль, приготовленный для обеих влюбленных пар*).

## № 21. ФИНАЛ

БЕЛЬМОНТ. Теперь твою я благодать знаю,  
И слезы катятся из глаз,  
На всякий день, на всякий час  
Твое я имя прославляю.  
Кто столько милости забыл,  
Для всех презренным вечно был.

*2-й раз все вместе.* Кто столько милости забыл,  
Для всех презренным вечно был.

КОНСТАНЦА. Теперь в любви не позабуду  
Я благодарность никогда,  
Верна любви всегда, всегда,  
И благодарной вечно буду.  
Кто столько милости забыл,  
Для всех презренным вечно был.

ВСЕ. Кто столько милости забыл,  
Для всех презренным вечно был.

ПЕДРИЛЛО. Теперь забыть мне невозможно,  
Как от петли я был опасен,  
Грозилась смерть со всех сторон,  
Признаюсь я теперь не ложно.  
Кто столько милости забыл,  
Для всех презренным вечно был.

ВСЕ. Кто столько милости забыл,  
Для всех презренным вечно был.

БЛОНДА. Теперь тебя благодарю я,  
Паша, здоров будь и счастлив,

Судил нам рок навек разрыв,  
Его приму я, не горяю.  
<(Указывая на Осмина)> Кто только ссорился да бил,  
Для всех навек презренным был.  
ОСМИН. Творить добро для всякой дряни,  
Их на огне бы повертеть.  
Я не могу на них смотреть,  
Язык прилип к моей гортани!  
А я бы так их наградил:  
Я рублю, четвертую,  
Я топлю, и колесую,  
Я петлю надеваю  
И на кол я всех сажаю!  
(Убегает в бешенстве).

КОНСТАНЦА, } Для сердца в злобе — униженье,  
БЛОНДА, } Великодушно — добрым быть,  
БЕЛЬМОНТ, } И для добра добро творить, —  
ПЕДРИЛЛО, } Вот душ высоких назначенье.  
КОНСТАНЦА. И кто об этом позабыл,  
затем все четвером Для всех презренным вечно был.  
(Констанца, Бельмонт, Блонда, Педрилло садятся на корабль.)

ХОР ЯНЫЧАР. Хор Пашу наш прославляет,  
Славен он по всей земле!  
На челе его высоком  
Слава радостно блестит,  
Наш паша храним пророком,  
Славен он по всей земле.  
И бессмертная сияет  
Слава на его челе!<sup>6</sup>

Конец



<sup>1</sup> В клавире, в списке действующих лиц присутствует еще один персонаж – Немой (ein Stummer) и отсутствует говорящий Начальник стражи (ein Anführer).

<sup>2</sup> В машинописном экземпляре (ЦМБ) текст рефрена оставлен без изменений (т. е. звучит как в оригинальном немецком тексте: Траллалèра, траллалèра, траллалèра, траллалèра!).

<sup>3</sup> В машинописном экземпляре (ЦМБ): *человеку ненавистнику*.

<sup>4</sup> При повторе в клавире (МБФ): *прошлых лет* — что разрушает рифму (очевидно, описка Кузмина).

<sup>5</sup> В клавире (с. 120) заключительная ремарка: *Alle eilen ab (Все спешат уйти)*.

<sup>6</sup> В заключительных строчках хора используется вариант: «*Слава светит на челе!*»

## Неизвестное «стихотворение на случай» М. Кузмина из архива Б. Я. Фрезинского

*Публикация М. Александровой  
(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург)*

В 2021 году по завещанию коллекционера и литературоведа Бориса Яковлевича Фрезинского (1941–2020) в Пушкинский Дом были переданы изобразительные и рукописные материалы из его коллекции.<sup>1</sup> Среди них — список стихотворения М. Кузмина, посвящённого художнику и графику Борису Михайловичу Кустодиеву (1878–1927).<sup>2</sup>

Чествование художника было запланировано на новый, 1923 год, в стенах ресторана-кабаре «Ягодка», располагавшемся в доме № 12 по Троицкой улице (с 1929 года — улица Рубинштейна) в Петрограде. Выбор места не случаен — в ноябре–декабре 1922 года по эскизам Кустодиева были выполнены росписи внутренних помещений этого ресторана. Над росписями работали сын художника Кирилл, Николай Александрович Бенуа, его сестра Анна и Юрий Юрьевич Черкесов.<sup>3</sup> Изображения едоков и кутил, половых, пляшущих девушек и парней с балалайками, характерные для творчества художника, сопровождались картушами с пояснительными текстами, взятыми из народных песен и пословиц: «Что русскому здорово, то немцу смерть», «Хороша Маша, да не наша», «Восемь девок один я, куда девки туда я».<sup>4</sup> Росписи по эскизам признанного мэтра русского искусства должны были стать рекламным ходом для привлечения публики в «Ягодку» на фоне массового открытия увеселительных заведений в первые годы НЭПа.<sup>5</sup>

Кабаре открылось дважды с разницей в несколько дней, 23 декабря и 31 декабря 1922 года.<sup>6</sup> Вечер встречи нового года по замыс-

лу владельца «Ягодки» Г. И. Юдовского<sup>7</sup> должен был стать центром притяжения петроградской интеллигенции, о чём свидетельствует письмо Кустодиева Ф. Ф. Нотгафту<sup>8</sup>: «Приглашаю тебя и прошу передать мое приглашение Бенуа, Сомову, Добужинскому, Верейскому и Воинову<sup>9</sup> под Новый год в “Ягодку” <...> очень зовут и меня, но я еще так слаб <...>, что не рискую <на> такое сложное и утомительное путешествие». <sup>10</sup>

Вероятно, именно Юдовский «заказал» Кузмину кантату для шуточно-торжественного исполнения гостями «Ягодки» на кустодиевском вечере. К жанру стихотворения для хора Кузмин обращался в тот же период, но в специфическом варианте: к рождеству 1923 года им сочинена юмористическая кантата, посвященная издательству «Всемирная литература». <sup>11</sup>

Лексические особенности текста обусловлены «русскими» сюжетами росписей кабаре: обращение к герою торжества в старорусском стиле «Ах, Борис Михайлыч свет», использование архаизмов («челом бить»), народно-поэтических выражений («палючая», <sup>12</sup> «пригожая») вполне соответствует фирменному стилю художника, напоминающему об ушедшей в прошлое раздольной жизни, отзвуком которой должна была стать «Ягодка».

Для дальнейшей популяризации своего детища и «в целях большего сплочения представителей искусства в определенном месте» <sup>13</sup> Юдовский надеялся организовать «понедельники» исключительно для актеров, литераторов, художников и музыкантов. Отметим, что на роль хозяина первого понедельника был назначен Кузмин. <sup>14</sup> В дневнике встречаем запись от 2 января 1923 года: «Сегодня нужно было бы хозяйничать в “Ягодке”». <sup>15</sup> Но, увы, не оправдала возложенной на неё миссии: уже 10 января датируется запись в дневнике Кузмина: «денег Юд<овский> не дал, хочет “Ягодку” закрывать». <sup>16</sup> Через месяц после повторного открытия кабаре закрылось окончательно. <sup>17</sup>

Важнейший вопрос о происхождении списка, увы, остаётся открытым. После смерти Б. Я. Фрезинского досконально изучить провенанс весьма затруднительно.

Приводим текст в новой орфографии с сохранением авторской (предположительно!) пунктуации:

Ах, Борис Михайлыч свет,  
Нам на утешенье,  
Себе на прославление,  
Проживайте много лет  
И примите наш привет.

\*\*

Если русский сердцем любит  
Прелесть русских городов,  
Ваше имя не забудет  
И челом Вам бить готов.

\*\*

Ах, Бор<ис> Мих<айлыч> свет и т<ак> д<алее>

\*\*

Нам не надо читать звездных зодиев,  
Нам и так ясно все обозначено,  
Что любовь к Руси не утрачена,  
И что с нами художник Кустодиев.

\*\*

Ах, Бор<ис> Мих<айлыч> свет и т<ак> д<алее>

\*\*

Он не три года думал, не два годка,  
Не мрачилось чело темной тучею,  
И махнул своей кистью палючею  
И восстала пригожая «Ягодка»

\*\*

Ах, Бор<ис> Мих<айлыч> свет и т<ак> д<алее>

*Кантата М. Кузьмина <так! — М. А.> на открытие  
кабаре-ресторана «Ягодка»  
1го янв<аря> 1923. (Троицкая, 12)*

<sup>1</sup> На текущий момент полное описание материалов из собрания Б. Я. Фрезинского, хранящихся в собрании Литературного музея ИРЛИ РАН, не вышло из печати.

<sup>2</sup> Литературный музей ИРЛИ РАН, ПД КП-6981, Док-40.

<sup>3</sup> См. дневниковые записи Вс. В. Воинова от 25 октября и 17 декабря 1922 в издании: Б. М. Кустодиев. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневников Вс. Воинова); воспоминания о художнике / Сост.-ред. Б. А. Капралов; вступ. ст. М. Эткинда и Б. Капралова. Л., 1967. С. 240, 243. Кустодиев Кирилл Борисович (1903–1971) — театральный художник, работал в Ленинградском академическом театре драмы и Театре оперы и балета им. С. М. Кирова; автор воспоминаний об отце. Николай Александрович Бенуа (1901–1988) — сын художника А. Н. Бенуа, художник, сценограф, окончил Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские, с 1924 — в эмиграции; как сценограф работал в театре Ла-Скала в Милане. Бенуа Анна Александровна (в браке — Черкесова; 1895–1984) —

старшая сестра Н. А. Бенуа, художница, училась живописи у отца и в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, с 1919 — в браке за Ю. Ю. Черкесовым, с 1925 в эмиграции во Франции. Черкесов Юрий Юрьевич (1900–1943) — художник, книжный график, учился в Государственных свободных художественных мастерских в Петрограде, до эмиграции работал как художник театра и в агитационно-художественном отделении Российского телеграфного агентства.

<sup>4</sup> В настоящий момент оригинальные эскизы Б. М. Кустодиева, выполненные карандашом и акварелью, хранятся в собрании Национальной галереи Армении.

<sup>5</sup> См. рекламные объявления: Вестник Петросовета. 1923. № 1 (178). 3 января. С. 3; Жизнь искусства. 1923. № 1. 3 января. С. 28, в этом же номере «Жизни искусства» опубликована заметка с упоминанием «Ягодки»: *Тимошенко*. Коллективные и частные театры // Там же. С. 20.

<sup>6</sup> См.: <Б. н.> «Ягодки...» // Обзорение кинематографов, эстрады, арены и стадиона. 1923. № 1. 7–15 января. С. 11.

<sup>7</sup> Юдовский Григорий Ильич — заведующий художественной частью частной антрепризы «Свободный театр» в Петрограде (1922–1928).

<sup>8</sup> Нотгафт Федор Федорович (1886–1942) — искусствовед, коллекционер, библиофил; основатель издательства «Аквилон» (1921–1924), с которым сотрудничал Б. М. Кустодиев.

<sup>9</sup> Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — художник, историк искусства, художественный критик, мемуарист, один из основателей художественного объединения и журнала «Мир искусства». Сомов Константин Андреевич (1869–1939) — живописец и график, участник объединения «Мир искусства». Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) — художник, художественный критик, мемуарист, участник объединения «Мир искусства». Верейский Георгий Семёнович (1886–1962) — художник, график, мастер пейзажа и портрета в технике офорта и литографии; хранитель отдела гравюр Государственного Эрмитажа. Воинов Всеволод Владимирович (1880–1945) — книжный график, театральный художник; заведующий отделом рисунка и гравюры Русского музея.

<sup>10</sup> ГРМ, ф. 117, ед. хр. 59, л. 11. Цит. по: Б. М. Кустодиев. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневников Вс. Воинова); воспоминания о художнике. С. 169

<sup>11</sup> Текст кантаты опубликован: 1) *Кузмин М. А.* Собрание стихов / Сост., вступит. ст. и коммент. Дж. Мальмстада и Вл. Маркова. Мюнхен, 1977. Т. 3. С. 491–492; по тексту автографа опубликована: 2) Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов (Альбомы В. А. Суругиной и Р. В. Руры) / Публ. Т. А. Кукушкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 349–350.

<sup>12</sup> Палящий, жгучий

<sup>13</sup> Жизнь искусства. 1923. № 1. 3 января. С. 23

<sup>14</sup> Там же. С. 28

<sup>15</sup> РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 60, л. 355.

<sup>16</sup> РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 61, л. 7.

<sup>17</sup> <Б. н.> Закрытие «Ягодки» // Обзорение кинематографов, эстрады, арены и стадиона. 1923 № 4. 30 января–4 февраля. С. 9.

## Вокальные переводы М. Кузмина сочинений В. И. Долидзе

Публикация Е. Евдокимова  
(Музей «Невская застава», Санкт-Петербург)

Имя грузинского композитора Виктора Исидоровича Долидзе (1890–1933) чаще всего припоминают в связи с самым известным его произведением — комической оперой «Кето и Котэ», сюжет которой позаимствован из знаменитой пьесы Авксентия Цагарели «Ханума». Опера в своё время приобрела достаточно большую популярность, и на основе её музыкального материала в 1948 году Тбилисской киностудией был снят одноименный черно-белый художественный фильм.

Иногда вставным номером в опере «Кето и Котэ» исполнялся романс Долидзе «Ах, что с красой твоей сравниться может...»,<sup>1</sup> слова которого с грузинского на русский язык были переведены Михаилом Кузминым. Нотное издание этого романса в двуязычном варианте было выпущено в Тифлисе в конце 1920-х годов.<sup>2</sup> Обстоятельства создания Кузминым перевода романса не вполне ясны, но, судя по всему, они связаны с относительно коротким периодом жизни Виктора Долидзе в Ленинграде.

Премьера «Кето и Котэ» в русском переводе А. Искандера состоялась 9 февраля 1924 года на сцене Свободной оперы С. И. Зимина в Москве. Тогда же этим произведением грузинского композитора заинтересовались в Ленинградском управлении государственных академических театров. 1 марта 1924 помощник директора управ-

---

<sup>1</sup> Бурлешин А. В. Из песенки слов не выкинешь... // Новое литературное обозрение. 2006. № 79. С. 384.

<sup>2</sup> Долидзе В. Ах, что с красой твоей сравниться может: Романс: Оп. 8 / Слова И. Горвели; пер. на рус. яз. М. Кузьмина. Тифлис: Музпред, [1927].

ления В. А. Берггрюн направил Долидзе официальное письмо: «Согласно нашим переговорам, предлагаю Вам в двухнедельный срок со дня выражения Вами согласия на это предложение, представить в Управление ленинградских государственных академических театров в полную собственность нижепоименованный нотный материал Вашей комической оперы “Кето и Коте”. <...> О постановке упомянутой Вашей оперы Управление договорится с Вами по выполнении Вами в указанный срок сего предложения».<sup>3</sup> Согласие было получено, запрошенные партитура, клавиры, оркестровые и хоровые партии предоставлены в весьма сжатые сроки, и через три недели тот же Берггрюн подал в жилищный отдел запрос «с просьбой о предоставлении грузинскому композитору Виктору Долидзе, приглашенного нами для постановки его оперы в акад<емических> театрах, — одной светлой комнаты».<sup>4</sup>

В апрельском приложении к журналу «Жизнь искусства» среди программ ленинградских театров был опубликован фотопортрет Долидзе, а под ним — анонс: «Ак<академический> Малый оперный театр, кроме оперетты Л. Фалля «Испанский соловей», готовит оперу грузинского композитора Долидзе “Котэ и Кото” <так!> на грузинский текст. Постановка предполагается в средних числах мая».<sup>5</sup> Но премьера оперы так и не состоялась. Уже в начале июня 1924 года московский театральный еженедельник «Новый зритель» в краткой заметке «Кето и Котэ» извещал: «С удовольствием отмечаем, что управление ак<академических> театров отказалось от мысли поставить в Ленинградской опере означенное произведение Долидзе».<sup>6</sup> Пренебрежительный тон сообщения объясняется крайне негативной оценкой оперы, ранее высказанной редакцией на страницах того же издания. Тут следует отметить, что некоторыми большевистскими деятелями от культуры велась настоящая травля грузинского композитора. Через несколько лет на первом совещании ассоциаций пролетарских музыкантов грузинская делегация заявила о главном успехе своей деятельности: «Конкретные бои пришлось выдержать,

<sup>3</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. Р-260, оп. 1, д. 397, л. 1.

<sup>4</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. Р-260, оп. 1, д. 391, л. 18.

<sup>5</sup> Программы ленинградских театров с 14 по 20 апреля. Прил. к № 16 журнала «Жизнь искусства». 1924. С. 5.

<sup>6</sup> Новый зритель. 1924. № 21. 03 июня. С. 17.

главным образом, по линии оперы. Один из представителей легкого жанра, Долидзе, который в Тифлисе играет приблизительно такую же роль, как Покрасс в Москве, написал оперу «Цисана» с «революционным», по мнению Долидзе, содержанием. Ассоциация выступила с резкой критикой оперы и добилась ее снятия после двух спектаклей». <sup>7</sup>

Опера «Цисана» впервые была поставлена на сцене Тифлисского оперного театра 7 ноября 1929 года, а написана она была значительно раньше — в 1922. Воодушевленный успехом своей первой оперы «Кето и Котэ», Долидзе сочинил оперу «Лейла», по мотивам произведения того же А. Цагарели, после чего решил обратиться к современному ему материалу. Его выбор пал на одно из произведений грузинского драматурга Сезмана Эртацминдели (настоящая фамилия Баткушвили; 1888–1944). Долидзе сам взялся за написание либретто. Ему помогали литераторы Соломон Тавадзе, Харитон Вардошвили и автор оригинального сюжета Эртацминдели. <sup>8</sup>

Находясь в Ленинграде, Долидзе понимал, что планы на постановку здесь «Кето и Котэ» постепенно начинают рушиться, поэтому он предложил театральному руководству свою новую оперу «Цисана». 19 июня 1924 года в газетной «Театральной хронике» появилась небольшая заметка: «Грузинский композитор Виктор Долидзе закончил новую оперу в 4-х актах под названием “Цисана” из жизни русских и грузинских революционеров во время империалистической войны (1916 и 1917 гг.). Опера представлена на рассмотрение художественного отдела быв<шего> Мариинского театра». <sup>9</sup>

За собственный счет композитор издал краткое либретто «Цисаны». <sup>10</sup> В основе сюжета оперы — любовная история, разворачивающаяся на фоне революционных событий. Она — княжна Цисана Амираджиби, заведующая лазаретом для раненых. Он — Вахтанг Шушишвили, молодой врач и одновременно «один из главарей российских революционеров». Их первая встреча произошла, когда Цисане было пятнадцать лет, но теперь между молодыми людьми вспыхнуло подлинное большое чувство. «Злой гений» — начальник

---

<sup>7</sup> Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. (21–22). С. 87.

<sup>8</sup> Вачнадзе М. А. Виктор Долидзе. Очерк. Тбилиси: Заря Востока, 1961. С. 45.

<sup>9</sup> Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. 19 июня. № 136 (526). С. 3.

<sup>10</sup> Цисана. Опера в 4 актах из жизни рус. и груз. революционеров во время войны 1916 и 1917 г. Музыка Виктора Долидзе. Либретто. Л.: Изд. авт., [1924].



царской охраны Владимир Горский, который влюблён в Цисану и пытается любыми средствами завоевать её. Горский арестовывает соперника-революционера, а в финале смертельно ранит его в порыве отчаяния.

Для представления на ленинградской сцене оригинальный грузинский текст оперы требовалось перевести на русский язык. Весьма вероятно, что Долидзе на Кузмина как возможного переводчика указали в том же управлении академических театров. Кузмин более чем скептически отнесся к этой работе, но взялся за нее из-за предложенного Долидзе гонорара. Кузмин переводил «Цисану» в конце июня — первой половине июля 1924 года. Грузинского языка Кузмин, разумеется, не знал и переводил, очевидно, по подстрочнику. Большим подспорьем в этом деле для него было наличие нот, которые позволяли ориентироваться в структуре оригинального текста. Ни революционный сюжет оперы, ни характер музыкального материала не могли быть близки Кузмину. К тому же практически одновременно он получил другой заказ на перевод произведения несопоставимого с «Цисаной» по своему уровню. 14 июня 1924 года Кузмина пригласили в управление государственных академических театров «для личных переговоров»,<sup>11</sup> а через три дня заведующему музыкальной библиотекой от дирекции управления поступило требование «выдать 1 (один) клавир или либретто оперы Моцарта “Волшебная флейта” подателю сего М. А. Кузьмину <так> для обработки по данному ему заданию».<sup>12</sup>

Несмотря на все хлопоты Долидзе, театральное руководство отказалось и от «Цисаны». Потерпев неудачу в попытке осуществить постановку двух своих опер в ленинградских театрах, грузинский композитор вскоре покинул город на Неве.

Клавир арии Цисаны «О, как призрачна была мечта...»<sup>13</sup> с параллельным переводом был издан после тифлисской премьеры оперы. На нотной тетради дата выхода в свет не указана, но по сведениям,

<sup>11</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. Р-260, оп. 1, д. 408, л. 10.

<sup>12</sup> Там же, л. 13. Перевод Кузминым был выполнен, но постановка оперы, предполагавшаяся на сцене Академического Малого оперного театра, так и не была осуществлена. Подробнее см.: Либретто «Волшебной флейты» Моцарта в переводе М. Кузмина / Публ. П. В. Дмитриева // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 359–404.

<sup>13</sup> Долидзе В. Цисана. Опера в 4-х актах. Ария Цисаны. / Пер. на рус. яз. А. Искандера. Тифлис: Муз. секция Еркоопа, [1930].

в свое время полученным библиографами от автора, издание датируют 1930 годом.<sup>14</sup> В заглавии перед нотным текстом обозначено: «Перевод на русск<ий> яз<ык> А. Искандера». Можно предположить, что к моменту публикации текст Кузмина был или частично переработан, или полностью заменен другим переводом. Для уверенного ответа необходимо найти другие части оперы.

На обложке нотной тетради, помимо отмеченной первым номером арии Цисаны, значатся: «II. Романс Вахтанга» и «III. Речитатив и ария Горского». В крупнейших российских книгохранилищах (Российской национальной библиотеке и в Российской государственной библиотеке) этих нот нет. Быть может, они так и не были напечатаны? Лишь в каталоге Национальной парламентской библиотеки Грузии удалось разыскать все три изданные клавира из оперы «Цисана». При знакомстве *de visu* с экземплярами этих нот можно обнаружить, что обложки их идентичны, лишь названия помещенных в тетрадях произведений выделены подчеркиванием. А в заголовках над нотным текстом и романса Вахтанга,<sup>15</sup> и арии Горского<sup>16</sup> читаем: «Русский текст Мих. Кузьмина» <так!>. Таким образом, из трех опубликованных два фрагмента оперы вышли в кузминском переводе.

Поскольку полный текст перевода либретто оперы «Цисана» пока не обнаружен, а два уже опубликованных фрагмента из-за труднодоступности нотных изданий оказались выпавшими из поля зрения современных исследователей творчества Кузмина, мы посчитали уместным воспроизвести их вновь (разбивка на строки наша). Здесь же размещаем перевод романса «Ах, что с красой твоей сравниться может...», вероятно, относящийся к тому же, весьма непродолжительному, периоду сотрудничества Кузмина с грузинским композитором Долидзе.

---

<sup>14</sup> Библиография грузинских музыкальных произведений. 1872–1946 / Сост. Т. Куция-Гваладзе. Тбилиси: Изд-во Книжной палаты, 1947. С. 55.

<sup>15</sup> *Долидзе В.* Цисана. Опера в 4-х актах. Романс Вахтанга / Русский текст Мих. Кузьмина. Тифлис: Муз. секция Еркоопа, [1930].

За помощь в получении копий этих редких в России нотных изданий автор публикации искренне признателен А. Г. и Ф. Г. Черноусовым.

<sup>16</sup> *Долидзе В.* Цисана. Опера в 4-х актах. Речитатив и ария Горского / Русский текст Мих. Кузьмина. Тифлис: Муз. секция Еркоопа, [1930].

Еще один экземпляр данного издания хранится в фонде Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева (Москва).

\* \* \*

АХ, ЧТО С КРАСОЙ ТВОЕЙ СРАВНИТЬСЯ МОЖЕТ?!

Романс

Слова И. Горвели

Перевод М. Кузмина

Ах! что с красой твоей сравниться может?  
Лишь по тебе душа моя стонет,  
твой взор блестит как летом зарницы.  
В сердце ты гори как лучи зари!  
Слаще меда, выше неба,  
солнца ярче сердцу ты!  
Струй прозрачней, чище снега,  
лета жарче красоты!  
Все что было, все что будет,  
все что память не забудет, —  
в тебе одной! Все в тебе!  
Ах! Что с красой твоей сравниться может;  
лишь по тебе душа моя стонет;  
твой взор блестит, как летом зарницы!  
Страсти полна душа!

ИЗ ОПЕРЫ «ЦИСАНА»

ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ...

Романс Вахтанга

Слова С. Эртацминдели

Перевод М. Кузмина

Ей было лишь пятнадцать лет,  
когда меня она пленила...  
Брови дивные как Амура лук,  
взор бездоннее чем океан!  
С ума сводила всех красотою!  
Чарам я подпал, сердце потерял!..  
Ах! Раз свел нас счастливый случай,  
так мне хотелось ей сказать:  
«Люблю как душу, люблю как солнце!»  
Но я промолчал... так как ей...  
ах! ей было лишь пятнадцать лет!  
Ах, лишь пятнадцать лет!  
Ей было лишь пятнадцать лет!

РЕЧИТАТИВ И АРИЯ ГОРСКОГО

<Слова С. Тавадзе>\*

Перевод М. Кузмина

Ну что ж, посмотрим, Цисана, кто победит из нас двоих!

С тех пор как увидал я тебя на утре дней моих,  
с тех пор покой я потерял и не вижу уж другой!  
О виденье, рай, счастье, что передо мной стоишь!  
Ты сулишь мне горе лишь, душу мне ты зло томишь!  
Кто может сравниться с тобой, ангел небесный!  
Зов услыши бедного страдальца!

Не уступлю я тебя, хотя б весь мир против был!  
Клятву небесам даю, что тебя достану я!  
Да, ты будешь моей! Ты моя навсегда!

---

\* В издании указан псевдоним – «Оболи Муша».

*О. Лекманов*

*Принстонский университет, США*

### **Мандельштам и Кузмин: несостоявшееся сотрудничество**

1 сентября 1924 года Михаил Кузмин внес в свой дневник длинную запись, которая завершается следующим образом: «Под вечер Лисенко с издательством. Заикался, заикался, наконец выразил, что хотел. Просили музыки он и Мандельштам для Жюль Ромэна».<sup>1</sup>

Как представляется, разъяснение темных мест этого фрагмента позволит реконструировать едва ли не единственный эпизод, увы, в итоге так и не состоявшегося творческого сотрудничества Осипа Мандельштама и Михаила Кузмина.

Мандельштам в этом тандеме должен был сыграть роль переводчика. Речь в дневниковой записи Кузмина, несомненно, идет о пьесе французского прозаика и драматурга Жюль Ромэна «Кромдэйр-старый», которую Мандельштам перевел для МХАТа в 1923 году. 16 мая 1924 года датировано его письмо в Московский Художественный театр, предоставляющее «МХАТ право исключительной постановки в Москве пьесы Жюль Ромэна “Старый Кромдэйр”».<sup>2</sup> Ставить спектакль должен был В. И. Немирович-Данченко, на роль художника-сценографа выбрали Р. Р. Фалька, однако в итоге постановка не состоялась. Мандельштаму удалось выпустить свой перевод отдельным изданием в мае 1925 года.<sup>3</sup>

Обратим особое внимание на то обстоятельство, что в письме во МХАТ Мандельштам оговаривал исключительное право этого театра на постановку «Старого Кромдэйра» именно в Москве. Можно предположить, что Мандельштам и Лисенко пытались заказать Кузмину музыку для намечавшейся, но тоже не осуществившейся постановки

пьесы Ромена не в московском, а в одном из ленинградских театров. Такую гипотезу позволяет выдвинуть одна из профессий Льва Константиновича Лисенко — театральный режиссер. По-видимому, как раз в этой функции он и должен был поучаствовать в проекте и потому взял на себя предварительные переговоры с Кузминым.

Завершим эту заметку кратким рассказом о Лисенко, тем более что он был знакомцем Кузмина и, как видно из дневниковой кузминской записи, Манделъштама.

В докладной записке тогдашнего заместителя начальника ОГПУ Г. Г. Ягоды И. В. Сталину от 15 сентября 1933 года Лисенко назван сыном князя, «исключенным за разврат из кандидатов в члены ВКП (б)».<sup>4</sup>

В 1920 году он закончил режиссерские Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Опубликована его фотография в кругу других слушателей и преподавателей этих курсов,<sup>5</sup> а также подписанное и им коллективное приветствие слушателей КУРМАСЦЕПа В. Э. Мейерхольду, датированное маем 1920 года.<sup>6</sup> В номере «Жизни искусства» от 30 марта 1920 года сообщается, что в качестве выпускной работы Лисенко осуществил постановку фрагмента «Действа о Теофиле» Рютбёфа (по-видимому, в переводе Александра Блока).<sup>7</sup>

Профессию театрального режиссера Лисенко совмещал с ремеслом драматурга. Приведем здесь, скорее, одобрительный, но не без иронии отзыв Адриана Пиотровского на одно из драматических произведений Лисенко: «Л. Лисенко написал новую пьесу “Солнце”. Автор делает здесь попытку перейти от обычных для него отвлеченных тем к современному быту и советскому строительству. “Солнце” — пьеса талантливая, но бестолковая, несколько надуманная, как и прежние пьесы Лисенко».<sup>8</sup>

Впрочем, помещенный в печати иронический пассаж Пиотровского не идет ни в какое сравнение с оценками, которые давались и творчеству Лисенко, и его личности в дневниках Кузмина. Протицируем здесь две записи из дневника 1921 года. Запись от 17 июля: «Акопарировал меня Лисенко, рассказывая про свой роман с матросом. Орал и заикался на весь сад, мальчишки смеялись. Он там habitue, по-видимому».<sup>9</sup> Запись от 10 октября: «Было несколько бесчинно, да еще явился Лисенко, заносил стихи и какую-то сногшибательную пьесу “Матрос”».<sup>10</sup>

Был Лисенко знаком и с обэриутами, в частности, с Даниилом Хармсом, который несколько раз упоминает о Лисенко в записных книжках. В декабре 1928 года Хармс записывает: «Обэриу и Л. К. Лисенко. Четверг 27 дек. в 2 ч. дня у меня».<sup>11</sup> В этом же месяце Хармс вносит в записную книжку адрес Лисенко: «Лев Констант<и-нович> Лисенко. Загородный 27, ком. 36».<sup>12</sup> В записной книжке 1929 года Хармс включает Лисенко в список так называемых «естественных мудрецов».<sup>13</sup> А в 1930 году он особо отмечает какую-то радиопостановку Лисенко: «16 января. От 8–10. Постановка Лисенко. По Радио».<sup>14</sup>

В 1933 году Л. К. Лисенко был арестован по так называемому делу ленинградских гомосексуалистов. Протоколы его допросов хранятся в архиве ФСБ и иногда цитируются в работах исследователей и журналистов.<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Цит. по: *Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама*. 3 изд., испр. и доп. / Сост. А. Мец, при участии С. Василенко, Л. Видгофа, Д. Зубарева, Е. Лубянской, П. Мищера. СПб., 2019. С. 253.

<sup>2</sup> Письмо было впервые опубликовано в монографии: *Соловьева И.* *Художественный театр. Жизнь и приключения идеи*. М., 2007. С. 286–287. Здесь же рассказано о неудачной сценической судьбе пьесы Романа во МХАТе.

<sup>3</sup> *Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама*. С. 267.

<sup>4</sup> Цит. по: *Рудский Л.* «Голубой, голубой, не хочу дружить с тобой» // *WorldRusNews*. ru. 2021. 30 января. URL: <http://worldrusnews.ru/?p=22321>

<sup>5</sup> См.: *Круг Петрова-Водкина*. Альманах. Вып. 466. СПб., 2016. С. 265.

<sup>6</sup> См.: *Мейерхольд В. Э.* *Лекции: 1918–1919*. М., 2001. С. 234.

<sup>7</sup> <Б. п.> *Хроника* // *Жизнь искусства*. 1920. 30 марта. С. 3. На эту заметку в связи с Лисенко указал П. В. Дмитриев (*Радлов С.* *Воспоминания о театре Народной комедии* / Публ. П. В. Дмитриева // *Минувшее. Исторический альманах*. Вып. 16. М.; СПб., 1994. С. 98). Возможно, Мандельштам познакомился с Лисенко через семью Радловых.

<sup>8</sup> *Пиотровский А.* *О новых пьесах* // *Жизнь искусства*. 1925. 1 декабря. С. 10.

<sup>9</sup> *Кузмин М.* *Дневник 1921 года* / Публикация Н. Богомолова и С. Шумихина // *Минувшее. Исторический альманах*. Вып. 13. М.; СПб., 1993. С. 469.

<sup>10</sup> Там же. С. 492.

<sup>11</sup> *Хармс Даниил*. Полное собр. соч. Записные книжки. Дневник. Кн. 1 / Сост. Ж. Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. СПб., 2002. С. 279.

<sup>12</sup> Там же. С. 280.

<sup>13</sup> Там же. С. 319.

<sup>14</sup> Там же. С. 347.

<sup>15</sup> См.: *Иванов В. А.* Контрреволюционные организации среди гомосексуалистов Ленинграда в начале 1930-х годов и их погром // *Новейшая история России.* 2013. № 3. С. 132, 133, 139; *Хорошилова О.* Русские трагедии в истории, культуре и повседневности. М., 2021. С. 328–329. В этой книге Лисенко назван информатором ОГПУ. См. также характеристику Лисенко, данную на следствии одним из его сексуальных партнеров (Н. С. Поляковым): *Ролдугина И.* Письма советских гомосексуалов второй половины 1920-х гг. // *Ab Imperio.* 2016. № 2. С. 232.



**А. Ковзун**

*Независимый исследователь, Владимир*

### **«Триумф Нептуна»: к прочтению финала поэмы М. Кузмина «Для Августа»**

В нашем сообщении речь пойдёт всего лишь о двух словах (а именно, «триумф Нептуна») в поэме Кузмина «Для Августа». Отметим, что не все исследователи считают это произведение поэмой. Для Н. А. Богомолова,<sup>1</sup> А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика<sup>2</sup> это цикл; вместе с тем, учитывая наличие сквозного сюжета, это произведение следовало бы считать поэмой. Её части взаимно дополняют и проясняют друг друга (это наблюдается также в случае интертекстовой переключки частей разных поэм и циклов сборника), они расположены в определенной последовательности и связаны определенным сюжетом. Напомню его. Двое друзей прощаются в порту в России, затем едут (второй с отставанием) морским путём в обществе уже новых друзей в Голландию и там со скандалом все четверо встречаются на набережной. Пятый персонаж, правда, пока не поддаётся расшифровке (это «тот», который сидит в стеклянной банке и играет столь же загадочную роль, что и Гомункулус в «Фаусте» Гёте). Слова «Триумф Нептуна» находят в этом сюжете свое законное место в самом конце, так как триумф увенчивает славные подвиги героя и знаменует завершение благих дел причислением его к сонму богов.

Для более глубокого, чем на уровне одного лишь сюжета, понимания поэмы «Для Августа» необходимо обратиться к написанному ранее стихотворению «Уходит пароходик в Штеттин» (март 1924), включенному в сборник стихов «Новый Гуль» (Ленинград, 1924). Оно начинается следующими строками:

Уходит пароходик в Штеттин,  
Остался я на берегу.  
Не знаменит и незаметен, —  
Так больше жить я не могу!<sup>3</sup>

а завершается так:

Пусть пароход уходит в Штеттин,  
Когда и Вы — на берегу.<sup>4</sup>

Это девятое стихотворение цикла. Уже во вступлении к сборнику неявно задаётся мотив плавания: «Направить верно паруса»; обнаруживается он в первом стихотворении («Взвился пузатый парус») и еще раз в десятом («И моря плоского простор...»). Таким образом, мотив пронизывает весь цикл.

Невинный пароходик, направляющийся в Штеттин (ударение на последнем слоге,<sup>5</sup> оказывается грозным символом. Дело в то, что именно Штеттин явился местом назначения отправленных из России «философских пароходов». 29 сентября и 16 ноября 1922 года из Петрограда отбыли два корабля «с выгнанными из России профессорами»<sup>6</sup> и другими представителями интеллигенции; об этом сделал запись в дневнике К. А. Сомов, на это, как и многие другие, наверняка обратил внимание и Кузмин. Именно Штеттин даёт определенное основание для понимания стихотворения из «Нового Гуля» и появившихся позже поэмы «Для Августа» и в целом книги «Форель разбивает лед». Именно поэтому в стихотворении есть также слова «не знаменит и незаметен». Можно предположить, что невключение Кузмина в число избранных для высылки возможно задело поэта, и поэтому впоследствии мотивы плавания и корабля неоднократно возникали в его творчестве, хотя и без акцентирования на них внимания. Кузмин, несомненно, прекрасно знал, на какой слог в названии города падает ударение (в немецкой версии на последний, полонизированной — на первый). Ведь этот город был хорошо известен в России как первая остановка на пути в Европу морем (см. об этом, например, «Воспоминания» А. А. Фета<sup>7</sup>). Представляется возможным, что такое «неверное» ударение — это своеобразный способ привлечь внимание культурного читателя, чтобы он как бы споткнулся на этом слове, остановил чтение и понял, что здесь что-то не так, увидел бы, с чем рифмуется слово «Штеттин» («незаметен») и затем догадался об истинном смысле стихотворения.

Если в «Новом Гуле» речь идёт об одном пароходе, то в сборнике «Форель разбивает лед» их уже, конкретно обозначенных, целых три («Выноска третья») из «Панорамы с выносками»: «По весёлому морю летит пароход» и два парохода в поэме «Для Августа»: «Корабль несется на волне», «Айда, на Остров. Там знакомый пароход»).

Если Штеттин «Нового Гуля» конкретно назван, причём дважды, и стал знаком, позволяющим идентифицировать пароход и всю ситуацию с отъездом, то пароходы в «Форель разбивает лед» поданы как-то вскользь, неакцентированно, общее смысловое поле намеренно никак не обозначено и даётся лишь метонимически, перечислением значительного количества деталей.

Подобная фигура умолчания характерна для поэтики Кузмина, а подача целого через его детали является общей установкой акмеизма. Сама неясность ситуации с кораблём привлекает к нему внимание. Умолчание и ложная наводка — характерные приёмы поэтики сборника «Форель разбивает лед», приёмы, интригующие читателя. Так, автор сводит первую поэму сборника якобы к изображению двенадцати месяцев<sup>8</sup> («Ведь я хотел сначала двенадцать месяцев изобразить и каждому придумать назначенье», «Двенадцать месяцев я сохранил / И приблизительно дал погоду, — И то не плохо»). Умалчивает автор и о непонятной «вещице» из седьмой главы «Панорамы с выносками» («Есть у меня вещица — подарок от друзей...»). Якобы не знает он и о том, почему писать о Луне «банально» (см. в приложении «Отступление о Луне» и «Отступление об “Однотомнике” Э. Багрицкого»).

Несмотря на упоминание трех кораблей, в сборнике «Форель разбивает лед» присутствует, на наш взгляд, не вполне явно поданное, полускрытое общее значение «корабль, плывущий в другую страну». Этот неназванный «философский пароход» просматривается в текстах сборника «Форель разбивает лед», причём на разной ассоциативной отдаленности от основного понятия-стимула, которое, разумеется, словесно не выражено по соображением безопасности и намеренно не акцентировано. Ассоциативный ряд строится по принципу стимул-реакция и имеет примерно следующий вид: корабль – море – отбытие – плавание – прибытие – иностранное государство – заграничные друзья. Каждый член ряда может стать в свою очередь стимулом и породить свои ассоциативные реакции.

Укажем достаточно разнообразную лексику, относящуюся к подобному ветвящемуся как дерево ряду.

«*Форель разбивает лёд*»: море (2), моря, вода (5), форель (8), лёд (7), рыба (4), моряк (2), купанье, купальщик, купается, мель, мост, Нева, канал, река, челнок, пруд, ботик, аквариум, погружаюсь, утонули, утонувший, ручей, Исландия, Гренландия, Туле, Шотландия, Гринок, Египет, Европа, Карпаты.

«*Панорама с выносками*»: море (3), моря, пароход (2), корабли, волна, водолаз, дно, влага (2), лёд, матросы, купаться, залив, чайка, пловучий простор, прощание, брат, незримые друзья, «Пускай они в Париже, Берлине или где».

«*Северный веер*»: Австралия, Нью-Йорк, океанский путь, воды, моря.

«*Пальцы дней*»: ковчег, из-за моря, по морям, по морю, вода озёр, флоты, паруса, штиль, якорь, пролей, каюта, окунуть, Ной, варено, паруса, штиль.

«*Для Августа*»: море (3), пароход (2), корабль, капитан, каюта, волна, берег, Остров, трюм (2), Нептун (2), тритоны, каналы, плотины, сходни, паруса, за бортом, круги (спасательные), Голландия.

«*Лазарь*»: ледок, опускайся до дна, ручей, канал, мост, мосты.

Итак, мы имеет целую группу знаков (слов), отображающих реалии плавания. В отличие от другой лексики, эта обозначает, как правило, вещи, которые обладают, в той или иной степени, потенциальной возможностью последующего развития сюжета. Это «судьбоносные объекты», как писала Лада Панова, судьбоносные слова и вещи, которые предусматривают определенные культурные сценарии.<sup>9</sup> В своей совокупности, если воспользоваться концепцией метасемиотики, предложенной Луи Ельмслевым, они составляют единый план означающего (план выражения) для следующего по уровню знака (сверх-знака), планом означаемого (планом содержания) которого является значение (семантическое поле) «корабль». Эта совокупность знаков – метонимически раздробленный концепт.

И указанной лексики, и сюжетов текстов достаточно, чтобы обнаруживался этот сверх-смысл, это скрытое значение, объединяющее в сверх-знак указанную совокупность знаков. Однако именно это значение и скрыто фигурой умолчания, а плавание подаётся в иных аспектах (эротических) – а именно, его предлагается пони-

мать в духе «Науки любить» Овидия, как любовное путешествие,<sup>10</sup> в духе сюжета «Паломничество на остров Киферу» и в духе явно неоднозначного иконографического мотива «Эрот-мореплаватель». Обратные ассоциативные ходы (реакция – стимул) от членов вышеозначенного ассоциативного ряда рано или поздно неизбежно приводят к исходному понятию. Концепты формируют концептуальное поле, не выраженное лексически, но вся указанная лексика в суммированном виде указывает на концепт, синонимичный «философскому кораблю». Это тот добавочный смысл, который раскрывается в широком историко-культурном контексте (ср. значение мировой культуры для акмеистов). Этот приём – приём описания деталей, которые отсылают к другому явлению (или чувству), эксплицитно не выраженному в тексте, – является характерной чертой поэтики акмеизма. Как писал М. В. Панов, «стихотворения Кузмина – это всегда узлы событий. Это часть сюжетного повествования. <...> Событие продолжается за текстом. В тексте дан только кусок события, и читатель должен понять, что самое главное может быть за пределами текста».<sup>11</sup> Это — «процессуальная метонимия»,<sup>12</sup> подача целого, то есть всего процесса, через его часть.

Как писал в 1927 году И. И. Жарновский, «...на десятом году коммунистического режима тяга к эмиграции продолжается! Это уже не политическая эмиграция! Люди, столько лет прожившие в стране советов, давно примирились с фактом этого режима. Но для человека, прикоснувшегося к культуре, человека науки или искусства, пребывание в СССР равносильно самоубийству...».<sup>13</sup> Эти слова из эмигрантской газеты «Возрождение» как нельзя лучше дают представление о положении Кузмина в то время. Именно воображаемый выезд из страны на корабле и стал одним из лейтмотивов сборника «Форель разбивает лед» (наряду с мотивом смерти-возрождения и традиционным для Кузмина мотивом обретения друга).

В поэме «Для Августа» рисуется картина приезда в другую страну: «Голландия! Конец пути». Однако почему одной этой констатации автору показалось мало? Почему в конце поэмы возник еще Нептун?

Известно, что в сборнике «Форель разбивает лед» присутствуют мотивы балета — искусства, которым весьма интересовался Кузмин, о котором много писал и о котором говорил в последний день

своей жизни. В текстах его последнего сборника находим: «Грузно скачет Большакова... От балетных сновидений Впечатленья никакого», «О, кавалер умученных Жизелей!», «А та безумица давно да- лёко!» (возможно, это О. А. Спесивцева, в эмиграции сошедшая с ума), «Следят за тактом мертвые глаза И сумочку волною не качает...» (смерть в воде балерины Л. Ивановой; сюжет начат в «Панораме с выносками» (№ 6: «Благословение или заклятье Исходит волнами от тонких рук», «Где ты, неломленная дико бровь?»)), а завершается в «Северном веере» (№ 4: «Ломаны брови, ломаны руки, Глаза ломаны. <...> Жива! Жива! Здравствуй!»). Есть также косвенные указания на балетные па и на балетный грим.

Триумф Нептуна, описанный в заключительной части «Для Августа» – еще одна отсылка к балету, на этот раз к балету дягилевской антрепризы «Триумф Нептуна, английская пантомима в 10 картинах».

Балет «Триумф Нептуна» был создан Ж. Баланчиным на музыку лодра Бернера по либретто С. Ситуэлла. Лондонская премьера состоялась 3 декабря 1926 года в лондонском *Liceum Theatre*; парижская премьера состоялась в театре Сары Бернар 27 мая 1927 года. Это был один из самых блестящих сезонов дягилевской антрепризы. Балет был решен в стилистике старых викторианских гравюр с изображением декораций и костюмов, использовавшихся в феериях, которые ставились в те далекие времена в театрах для детей («*The Diant Killer*», «*Forty Thieve*», «*Silver Palace*»). Подлинные костюмы и реквизит были найдены также в лондонских театральном складе старого реквизита XIX века, – свидетельствовал Борис Кохно.<sup>14</sup> С. П. Дягилев вникал во все детали этой постановки, что подтверждают его частично опубликованные записные книжки.<sup>15</sup>

Подробного изложения происходящих в балете событий в опубликованных источниках нет. Укажем лишь на краткое изложение содержания в книге R. Buckle «Дягилев» (London, 1972). «Наконец, 12 декабря показали “Триумф Нептуна”, и это был действительно триумф. Название балета было барочным – Сашеверелл Ситуэлл опубликовал свою книгу “Искусство южного барокко” в 1924 году, — однако показанная в балете история являла собой смесь викторианской пантомимы, Жюль Верна и современной сатиры. На Лондонском мосту был установлен волшебный телескоп, чрез

который было видно сказочную страну. Журналист (М. Фёдоров) и отважный Моряк (Лифарь) решают исследовать эту страну. Вторая сцена, представляющая сказочную страну, была классической интерлюдией с двумя сальфидами (Чернышева и Петрова). Третья сцена представляет прощание с отправляющимися в экспедицию искателями приключений, и как только Моряк уезжает на автобусе, Денди (Черкасс) приступает к обольщению его Жены. Далее исследователи терпят кораблекрушение, их спасает Богиня (Соколова). На Флит-стрит соперничающие газеты “Вечерний телескоп” и “Вечерний микроскоп” ведут борьбу за обладание последними известиями об экспедиции. В сцене в зимнем лесу Данилова предстает в виде сказочной королевы. Денди танцует польку с Женой Моряка, и когда их тени становятся видны на шторе, к ним присоединяется еще одна — тень Моряка с ножом в руках. Полицейский бросается арестовать убийцу, но тот исчезает в волшебной стране. Великаны-людоеды распиливают журналиста пополам, Сноуболл [Снежок], пьяный негр (Баланчин), опрокидывает телескоп. Моряк решает жениться на дочери Нептуна (Данилова), и в Апофеозе они танцуют матросский танец хорнпайп». <sup>16</sup>

Откуда Кузмин мог узнать об этой постановке? Обратимся к дневникам К. А. Сомова. Художник был на парижской премьере балета 27 мая 1927 года: «На метро и в Театр Сары Бернар, шел дождь. Сидел я на отличном месте 3 балета. “Neptune” – по старинным английским лубкам, очень мило и очень красиво. Отличились Лифарь и Данилова...». <sup>17</sup> Вторично К. А. Сомов был на балете 31 мая 1927 года. <sup>18</sup> В третий раз на этом балете К. А. Сомов был 7 июня 1927 года. <sup>19</sup>

Посещение «Триумфа Нептуна» нашло свое отражение в оживленной переписке Сомова со своей сестрой А. А. Михайловой, в деталях гораздо более подробной, чем его дневники. Так, 2 июня 1927 года он писал ей: «Последние дни в Париже <...> были очень интересны. Во-первых, я по вечерам пропадал в русском балете, был три раза и видел два новых. <...> 2-ая новинка – “Le triomphe de Neptune” с музыкой лорда Verners’a, очень красивой, поставлен Баланчивадзе <...>. Он очень талантлив и изобретателен. Декорации – увеличенные лубки времени первых годов королевы Виктории – очень забавны и красивы. Балет – пародия на старинные grand spectacle – 10 картин с комическим элементом, с па-де-де, вариациями, ансамбля-

ми и апофеозом – но все гротескно деформировано, главные роли у Даниловой и Лифаря».<sup>20</sup> А. А. Михайлова знакомила с письмами брата близких людей и знакомых, в число которых входил и Кузмин. Так, она выступала с пением на вечере к 20-летию литературной деятельности Кузмина 26 октября 1925 года. Там она не только пела, но и ознакомила Кузмина с последними новостями о Сомове и Нувеле из полученных писем.

Время ознакомления со сведениями из письма о «Триумфе Нептуна», полученными или от сестры Сомова, или, что гораздо менее вероятно, через других посредников, приходится на промежуток между 2 июня и 14 сентября 1927 года (последней датой помечен черновик «Для Августа»). В поэму Кузмина вошли «триумф», «Нептун», «апофеоз», комизм ситуации. Детали эти обычные, свойственные многочисленным традиционным изображениям Нептуна и идентифицирующие этот персонаж – трезубец, тритоны, всклокоченная борода («Нептун трезубцем тритонов гонит. <...> Брады завеса ключом взлетает»), дельфин («Дельфин играет»). Эти атрибуты находим, в частности, в скульптурном убранстве Петербурга и окрестностей: на скульптуре «Нептун» фонтана в Квадратном пруду Верхнего сада в Петергофе (1650–1658, 1798, гиппокампы и дельфины), на скульптуре Нептуна во дворе Строгановского дворца, в скульптурной группе «Триумф Нептуна» на здании Биржи. Многочисленны те же опознавательные детали-знаки этого персонажа в искусстве Европы; укажем на римские фонтаны Треви (скульптурное убранство XVIII века), Нептуна (XIX века), Мавра (XIX века), Тритона (1642), фонтаны Нептуна в Берлине (1891), в Вене (1780), в Версале (1741), во Флоренции (1565), в Болонье (1567), в Веймаре (1774), в садах Ла Гранха в Испании (XVIII века). Есть они и на фресках и мозаиках, в плафонной и станковой живописи (см., например, картину И. К. Айвазовского «Путешествие Посейдона по морю», 1894, Феодосийская картинная галерея).

С Нептуном связан и обряд, идущий от античных нептуналий и превратившийся, по крайней мере в советское время, в «праздник Нептуна».

Рассмотрение сохранившихся описаний веселого матросского обряда, обычного при пересечении экватора, показывает, что это своеобразное крещение в тёплых экваториальных водах, в которых,



по поверьям, обитает Нептун. Обряд этот демонстрирует вступление в его подданство. Поэтому в поэме «Для Августа» показан не только переезд из России и приезд в Голландию, но и необходимый завершающий финал – как бы «натурализация» на новом месте, как бы оформление и закрепление своего нового статуса. Кидание в воду или обливание водой является «крещением» (поливательным или погружательным), то есть обрядом инициации, что прослеживается в самых разнообразных текстах, посвященных поздним нептуналиями XVIII–XX веков.

В этом обряде символическому возрождению к новой жизни предшествовала символическая же смерть. Карл Густав Юнг в своих воспоминаниях описывает странное видение фрески с изображением Христа, протягивающего руку тонущему Петру, на стене гробницы Галлы Плацидии. «Мы стояли перед нею минут двадцать и спорили о таинстве крещения, об исходном обряде инициации, который был связан с реальной опасностью смерти. Инициация, действительно, была опасна для жизни, в ней содержалась архетипическая идея о смерти и возрождении. И крещение изначально было реальным “утоплением”, когда возможно было по меньшей мере захлебнуться».<sup>21</sup> Емкая формулировка мысли, возникшей у Юнга при созерцании пустой стены, где не было и намёка на фреску.

Даже поверхностное ознакомление с описаниями нептуналий выявляет регулярное уподобления «триумфов» «крещению». Одно из ранних употреблений слова «крещение» – 1768 года (Дж. Кук), а одно из поздних, неожиданное, — в тексте советского периода 1947 года (Л. Е. Родин).<sup>22</sup>

Впервые об этом морском обряде Кузмин узнал от своего знакомого, о чём свидетельствует запись в его «Дневнике» от 4 сентября 1906 года: «...был матрос от Тернавцева, русский, бывший в Америке, Англии, Вест-Индии, говорящий по-английски, рассказывавший, как представляют Нептуна при прохождении экватора и т. п.».<sup>23</sup>

Поливательный триумф описан в рассказе «Антракт в овраге», где молодой герой после дождя стряхивает воду с листьев небольшого клёна на молодую женщину, сидящую на скамейке под деревом. В дальнейшем герой, рассказывая об этом, приукрашивает реальность, так что получается «картина <...> привлекательной триумфальности».<sup>24</sup>

Крещения – одно из таинств Православия. Естественно предположить, что в сборнике «Форель разбивает лед» можно найти и другие таинства. И действительно мы их находим, однако только четыре таинства из семи. Это таинство крещения, брака (воссоединение любящих), причащения (Евхаристии) и покаяния.

Обращает на себя внимание использование слов «триумф» (1 раз) и «апофеоз» (12 раз). Культура триумфов в Древнем Риме достаточно хорошо изучена.<sup>25</sup> Триумф – это праздничное шествие в Риме в честь победителя и с его участием, а также с демонстрацией трофеев и пленных. Шествие передвигалось по горизонтали. Апофеоз – это обоготворение или возвеличение человека в божество, выражавшееся в организации праздников, жертвоприношений в честь героев (полубогов), воздавание им божественных почестей не только после смерти, но и при жизни. Обожестьваемый герой возносился на небо, что было передвижением по вертикали.

Заметим, что в дохристианскую эпоху культ Адониса и празднование адоний в его честь предполагал как практику священной проституции, так и практику погружения статуи этого божества в морские воды – последнее символизировало его периодическое возвращение в царство мёртвых, предполагающее последующее возрождение к жизни.

В финале поэмы «Для Августа» человека бросают в воду, это движение вниз. В этом заключён своеобразный юмор, однако в этом есть и мрачная отсылка во всем мертвецам «Форель разбивает лед», погибшим в воде (их по крайней мере двое). Анализ мифов и художественного изображения Кузминым смерти балерины Лидии Ивановой, предпринятый Д. Хитровой, показывает особую значимость передвижений по вертикали вверх (элевация, счастье) или вниз (утопление, смерть) в художественной системе Кузмина периода сборника «Форель разбивает лед».<sup>26</sup> Исходя из сказанного, мы можем констатировать наличие, среди прочего, в финале поэмы «Для Августа» необычного семантического узла из трех видов движения – вверх, вниз и по горизонтали. Этот заключительный аккорд знаменует собой завершение всех морских сюжетов сборника, интегрированных в общий мотив плаванья.

Таким образом, обращение к политическому и культурному контекстам времени создания сборника «Форель разбивает лед» позволяет уточнить и углубить скрытые в ней смыслы – а именно, мотивы

плавания в другую страну и крещения-инициации для обретения новой жизни. Мы еще раз убеждаемся, что чем шире контекст, в котором рассматривается произведение, тем явственнее обнаруживаются всё более глубокие пласты его семантики. Этот бахтинский подход к анализу произведений Кузмина, как представляется, может быть весьма плодотворен в адекватном понимании их семантики, их скрытых смыслов.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### *Отступление о Луне*

Позволим себе в данном отступлении внести некоторые дополнения к обзорной статье П. В. Дмитриева «Луна в поэзии М. Кузмина» (опубликована в сборнике «Русский модернизм: Поэтика. Текстология. Историко-литературный контекст: коллективная монография» / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб., 2002. С. 154–188).

Привлекающая к себе внимание читателя ложная наводка (фактически умолчание, явно вынужденное) есть в словах о Луне: «А ну, луна, печально! Печатать про луну Считается банально, не знаю, почему». Ситуация с Луной сразу проясняется, если обратиться к фактам литературной жизни того времени. Писать о Луне, во-первых, банально ввиду её принадлежности к тезаурусу романтической образности, а, во-вторых, опасно ввиду истории с публикацией в «Новом мире» и последующим изъятием «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка<sup>27</sup> в соответствии с Постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) от 13 мая 1926 года.<sup>28</sup> Скандал этот подробно описан.<sup>29</sup> Интересно, что приём утверждения через формальное отрицание имеется во вступительной заметке к повести, что привлекает к себе внимание и ориентирует читателя на верное восприятие текста и стоящих за ним событий.

Более близким по времени стал также скандал с публикацией повести С. И. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь». На обложке издания книги указан 1927 год, однако книга эта появилась в самом конце 1926 года.<sup>30</sup> Первая же публикация состоялась в журнале «Молодая гвардия» в 1926 году (кн. 9). В 1927 году вышло еще три издания книги, а в 1928 еще четыре

(одно из них в Риге). Как отмечает А. И. Ванюкова, составившая изданный в 1990 году сборник «трудных повестей» 1920-х годов, «повесть Малашкина встала в центре многочисленных обсуждений, диспутов, литературных судов, споров, дискуссий».<sup>31</sup>

Слова «Луна с правой стороны» являются лейтмотивом повести и постоянно встречаются в тексте с незначительными вариациями. Так, в главах 4-й и 6-й они повторяются по три раза, в главах 7-й и 8-й они упоминается по одному раз, в главе 10-й – снова три раза, не считая нескольких отдельных упоминаний Луны с повторяющимися эпитетами («сочная», «ослепительная», «пахла антоновскими яблоками») производных от неё («лунная обстановка», «лунное зыбучее пятно» и др.), в главе 11-й данного словосочетания нет, но трижды упомянута просто Луна с её постоянными эпитетами. С. Малашкин старался придать этому лейтмотиву позитивное звучание: «Ежели ...луна с правой стороны, – то обязательно к счастью».<sup>32</sup> История героини повести заканчивается благополучно, несмотря на её жизнь в комсомольском общежитии с 22 мужьями, тем не менее словосочетание «Луна с правой стороны», вопреки замыслу автора, стало употребляться для обозначения непотребств в комсомольской среде и тем самым приобрело негативное звучание.

Заметим попутно, что образ «злой луны» («ведьма, негу злей») мог возникнуть у Кузмина под влиянием рассказа Анри Барбюса «Злая луна» («La petite Lune méchante», 1914), десять раз выходявшего на русском языке в 1924—1927 годах, причём под разными заглавиями («Злая луна», «Злобный свет луны», «Злючка-луна», «Суеверие»), в переводе Д. Выгодского и О. Мандельштама (кроме харьковского издания 1925 года). Луна (судя по контексту, месяц, намёк на турок) в этом произведении изменяет зрение людей, которые начинают видеть не то, что есть в реальности, и в результате гибнут. Сюжет: ночные встречи солдат во время войны. Обложку для издания 1927 года<sup>33</sup> делал Д. И. Митрохин, перед этим создавший обложку для «Нового Гуля» (1924).

В 1928 году, еще до выхода сборника «Форель разбивает лед», но уже после написания Кузминым поэмы «Для Августа», состоялась дискуссия об образе Луны в литературе.<sup>34</sup> Застрельщиками выступили авторы статьи в газете «Читатель и писатель», предшественнице «Литературной газеты». Этот материал под названием «Антенна или

луна» был опубликован в шестом номере газеты (18 февраля), в подборке материалов под общей шапкой «О чем надо говорить». Авторы статьи («начинающих и недавно начавших писать») возмутили стихи в литературном приложении к газете «Гудок», в которых есть следующие строки:

Я пою стране родной,  
Как луна в часы затишья  
Спелой дыней над землей  
Поднимается всё выше.<sup>35</sup>

Они признали стихи «незначительными», но типичными с их «никчемной» тематикой и призвали читателей газеты ответить в связи с этим на вопросы: 1. «Нужно ли современному поэты воспевать луну, «запетую» уже миллионы раз?», 2. «Необходимо ли петь про луну нашей стране, занятой хлебозаготовками, пятилетним планом промышленности, 7-ми часовым рабочим днем?», 3. «Помогает ли «поднимающаяся над крышей» луна строить социализм? <...> – Нет! Нет!», 4. «Почему же тогда современные поэты не берут для своих произведений современные темы?» 5. «Почему, например, «поднимающаяся над крышей» антенна не достойна того, чтобы её воспевали в стихах?», 6. «Почему в «художественной» и «лирической» поэзии нет ни одного стихотворения, посвященного радио <?>», 7. Соответствует четырехстопный хореймб современному содержанию? «Попробуйте «уложить» (как любят выражаться поэты) сочетание наших обычных слов «пятилетний план развития промышленности» в четырехстопный хорей», 8. «И, наконец, почему все <...> начиная от наркома, пишущего пьесы, <...> твердят друг другу и настойчиво долбят начинающим: «Изучайте Пушкина. Он – лучший образец». Один вопрос оказался действительно интересным: «Почему это поэзия (и поэты), замкнувшись в узкое кольцо так называемых «поэтических» слов (звезды, дыни, душа, бирюза, луна, ночь), оформляют свои и без того несовременные темы по-старому? (Или ямбом или хореем, и то и другое обязательно четырех-стопное)». Это то, что называется семантическим ореолом определенного метра, а перечень «поэтических» слов показывает характерную для массового сознания образца 1928 года семантику четырёхстопного хореймба. Заметим попутно, что через 16 лет после публикации

газетной статьи (1928) появился такой шедевр А. А. Ахматовой, как стихотворение «Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни // На краешке окна...» (1944), а также целый ташкентский цикл «Луна в зените» со стихотворением «Явление луны». Не явилась ли статья незадачливых начинающих авторов тем «сором», из которого выросли эти стихи Ахматовой?

Отклики на статью последовали незамедлительно.

В № 9 (3 марта) на «Странице читателя» под заголовком «Антенна или луна» на трёх колонках был помещен обзор откликов читателей на вышеупомянутую статью, как в поддержку, так и против.

В № 11 (17 марта) на «Странице читателя» помещены фрагменты писем участников дискуссии, причем под разными заглавиями, более или менее отражающими содержание откликов: «Антенна, луна и здравый смысл», «Всеобщее мнение», «Смешно и старо», «Дайте новое слово», «Антенна не вдохновляет», «Авторы статьи пересолили», «Луна способствует режиму экономии», «И антенна и луна».

А в № 16 (21 апреля), уже как отголосок дискуссии, появилась групповая статья «Лучше луна, чем разнузданная весна» (авторы: Ек. Богачева, В. Иванов, А. Столярова, О. Кожина, Н. Широков, Е. Кужелева). Авторы обращают внимание читателей на «бесплезное» и «вредное» «по похотливо-разнузданному настроению» и «порнографичности» стихотворение Э. Багрицкого «Весна» и выражают в связи с этим свой протест, ибо им, «низовым читателям, право опротивели подобны явления в литературе». Стихотворение Багрицкого приводится как пример гораздо более вредного явления, чем то, на которое ополчились авторы первой статьи.

В более широком контексте можно сказать, что для читателей того времени, судя по обобщающему всю дискуссию заголовку статьи, оказывается, была значима семантика надкрышного пространства городской среды. Им было небезразлично, какой объект маркирует эту среду – антенна, порождение технической цивилизации, или луна – природный объект. У Кузмина же луна не укладывается в дихотомию природа–цивилизация, она обременена массой культурных и мифологических коннотаций, придающих ей принципиальную неоднозначность. Таким образом, благодаря наводке Кузмина и обращению к фактам литературной жизни того времени, мы можем

к культурным «моделям» (Г. Шмаков), связанным с луной и упоминаемым в «лунных» стихах сборника «Форель разбивает лед», добавить еще один аспект, связанный с историей уже советского периода русской литературы.

*Отступление об «Однотомнике» Э. Багрицкого*

Луна, тем не менее, несмотря на вышеуказанные обстоятельства, достаточно демонстративно фигурирует на обложке сборника, который, на наш взгляд, имеет отношение к теме «Кузмин после “Форели”».

В 1934 году под заголовком «Однотомник» вышел посмертный сборник стихов Э. Багрицкого, через несколько лет изъятый из библиотек.<sup>36</sup> Оформил его художник Лев Артурович Эппле (1900–1980), ученик Д. Кардовского. В книге два портрета автора (второй изображает поэта на смертном одре).

Книга облачена в суперобложку голубоватого цвета с фактурным рисунком тонкого льда, в чём-то похожего на условное изображение льда с трещинами на обложке сборника «Форель разбивает лед».

Форзац книги зеленовато-голубоватого цвета и имеет рисунок: щит-герб, на котором изображена широкополая шляпа с пером, посох и сверху летящая птица. Этот рисунок полностью соответствует строкам из «Тилия Уленшпигеля» (1918, «Юго-Запад», С. 12): «Пусть на могильном камне нарисуют Мой герб: тяжелый, ясеневый посох – Над птицей и широкополой шляпой»). Это изображение, как и рисунок Багрицкого на смертном одре (редкость для книги стихов), подчёркивает мемориальный характер посмертного сборника поэта. Значимость изображения на форзаце позволяет предположить и значимость рисунка на обложке.

За суперобложкой на передней крышке обложки песочно-желтого цвета помещен тиснённый рисунок в две краски – черную и серебристую. И рисунок этот с содержанием сборника не связывает, можно сказать, ничто, даже если составляющим изображением элементам находятся лексические соответствия в текстах этого сборника.

Рисунок на обложке представляет собой уравновешенную симметричную относительно центральной вертикали композицию, ко-

торая читается снизу вверх и состоит из нескольких смысловых зон. В нижней зоне условно изображен аквариум с рыбой, стоящий на широкой горизонтали, которая читается как стол или подоконник. Над аквариумом помещена узкая серебристая горизонталь, которая может восприниматься как стекло, прикрывающее аквариум сверху. Однако такой же серебристой полосой показана поверхность воды в аквариуме. Аналогично ей верхняя серебристая полоса может рассматриваться как граница между водной и воздушной стихией. Сразу на ней помещен черный силуэт парусного корабля. Серебристые линии можно интерпретировать и как лёд. Над кораблём подразумевается воздушное пространство с кругом луны (солнце менее вероятно, так как изображение оттиснуто серебряной краской). Над луной две чайки даны чёрным цветом. Подобное композиционное нагромождение наводит на мысль о его неслучайности и необходимости читать его как некий иероглиф, как изобразительный вещный дискурс. Как отмечает историк книжного искусства В. Кричевский, смысл этой картинки «прозрачен, как стенка аквариума, но не поддается словесной трактовке». <sup>37</sup> Как и иероглиф, изображение указывает на предмет, но не называет его. Все элементы этого иероглифа и их подбор соотносятся с образным набором сборника «Форель разбивает лед», указывают на неё как на первоисточник, находят себе соответствие в её текстах, однако не имеют почти никакого соответствия в текстах «Однотомника» Багрицкого, как следовало ожидать. Более того, в текстах Кузмина они семантически выделены, значимы, в отличие от текстов Багрицкого. Поэтому такой набор образов, на наш взгляд, может иметь отношение лишь к сборнику «Форель разбивает лед».

В 1933 году Кузмин написал статью о поэзии Багрицкого, которая была опубликована в «Литературной газете». <sup>38</sup> Кузмин, вероятно, мог бы стать автором вступительной статьи к «Однотомнику» Багрицкого. Но этот сборник из-за смерти автора остался неотредактированным (автор намеревался редактировать уже гранки), а вступление к нему написал К. Зелинский. Тем не менее, есть основание предположить, что в оформлении обложки нашло отражение восхищение автора творчеством Кузмина, в частности его сборником «Форель разбивает лед». Обложку делал художник, но насколько он был самостоятелен в этом деле, насколько следовал указаниям



Багрицкого, сейчас определить уже невозможно. Эппле был репрессирован и сослан, его архив постигла судьба большинства архивов арестованных людей. Сохранилось свидетельство современника о декламировании Багрицким стихов из сборника «Форель разбивает лед»: «<...> он <...> завораживал, читая “Скифы” Блока или строки Кузмина: “Кони бьются, храпят в испуге, синей лентой обвиты дуги. Волки. Снег. Бубенцы. Пальба...”».<sup>39</sup>

А в одесские годы Багрицкий писал в черновых автобиографических заметках: «Вяч. Иванов, Хлебников, отчасти Кузмин были моими идеологами».<sup>40</sup> Со своей стороны, Кузмин знал, судя по статье, все сборники Багрицкого, ценил его творчество (особенно, естественно, его эмоциональную составляющую). В декабре 1932 года Кузмин навещил больного поэта, находившегося на тот момент в номере гостиницы,<sup>41</sup> а после его смерти, судя по его письму В. И. Нарбуту от 21 января 1935 года, ходатайствовал о помещении в альманахах «Эдуард Багрицкий» воспоминаний П. И. Сторицына.<sup>42</sup> Такого рода дружественные отношения с одним из «идеологов» Багрицкого вполне объясняют графическое посвящение на обложке «Однотомника» — достаточно смелое, если учесть еще помнящуюся дискуссию о луне в современной поэзии.

Контексты слов, обозначающих элементы изображения на обложке сборника Багрицкого, хорошо известны всем читателям «Форели». Имеют ли они связь с образной системой посмертного сборника Багрицкого? Проследим для ответа на этот вопрос использование образов из этого изобразительного иероглифа в «Однотомнике».

Единожды упоминаемый Багрицким АКВАРИУМ оказывается всего лишь метафорой автобуса: «Лишь он один – Тот аквариум, в котором Люди, воздух и бензин» (стихотворение «Можайское шоссе»).

Известно, что Багрицкий был страстным любителем всякого рода живности и растений. Квартиры, где он жил, были заставлены клетками с птицами, аквариумами с рыбами и банками с экзотическими растениями.<sup>43</sup> Про рыб в аквариумах вспоминают почти все мемуаристы.<sup>44</sup> «Поэзия и рыбоводство уживаются в моём доме», — писал о себе Э. Багрицкий.<sup>45</sup> Поэт любил рисовать зверей и рыб.<sup>46</sup> Аквариум на обложке «Однотомника» вместе с другими изображениями мог бы быть отсылкой к содержанию сборника или напоминанием о круге интересов Багрицкого. Однако отсутствие на обложке

изображения клетки с птицей, что было бы гораздо более ожидаемо для автора, написавшего «Птицелова», говорит, что это не так. Аквариум с одинокой рыбой – явно из сборника «Форель разбивает лед», он входит в иероглиф, обозначающий содержание последнего сборника Кузмина и объединяющий его семантически значимые образы.

**РЫБЫ** у Багрицкого и производные от этого слова либо вполне нейтральны («рыбаки», «рыбоводы», «рыболов», «рыбы в пруду», «рыбья молодь», «Где рыбий косяк плывет», «Гоняться за рыбой», «мы огибали рыбные ряды», «По рыбам, по звездам Принесит шаланду» («Контрабандисты») и др., либо звучат сниженно: «А там, На низких стойках, жареные рыбы С куском салата, воткнутом во рты» («Трактир»), «Там ядра апельсинов... Там рыб чешуйчатые мечи, Там круглые торты стоят Москвой в кремлях леденцов и слив» («Ночь»), «Он <каrp> бросил студёную глубь... С пушистой петрушкой в зубах, Дымясь, проплывает к столу» («Романс карпу»), а также почти футуристическое слово «Главрыба». Никакой особой дополнительной семантической нагрузки рыбы в сборнике Багрицкого не имеют.

Контекст ЧАЕК явно не кузминский: «Там чайки и рыбацьи паруса, Там корифеем пушечным «Аврора» Выводит трехлинеек голоса» («Александрю Блоку»).

**КОРАБЛЬ** встречается дважды и имеет нейтральный контекст в стихах 1921 года и сниженный контекст в стихотворении 1929 года «Вмешательство поэта»: «Кальсоны хлопают на мезонине, Как вымпел пожилого корабля».

**ЛЁД** также не кузминский: «Круглой медузы лёд» («Осень»), «Нас бросала молодость На кронштадтский лёд» («Смерть пионерки»).

Наконец, слово **ЛУНА** встречается в «Однотомнике» пятнадцать раз, из которых пять приходится на перевод из Вальтера Скотта «Разбойник» (с нейтральными контекстами: «Над лесом Снизилась луна», «Моё поместье Под луной...») – дважды; «...Как снизилась луна» – дважды). Авторские контексты Багрицкого совсем иные – от иронического «Сюда бы Фофанова да луну!» («Вмешательство поэта») и более-менее нейтральных («Луна плывёт В замёрзшем стекле» («Ночь»), «Луной открывается ночь» («Эпос»), «...Любовные прогулки при луне» («Трактир», дважды) до сниженных («Под малярной луной» («Голуби»), «...Вдыхая луну, от бронхита свистя...» («Папиросный коробок»), «...Из прокисших вод Луна выле-

зает дыбом» («Эпос»), «Луна лейкоцитом над кругом двора», «И вот над уборной из досок, Вылазит неприбранная луна» («ТВС»). Более того, в двух случаях не луна сравнивается с похожими на неё вещами, оставаясь семантической доминантой в таких конструкциях, а наоборот – приземлённые вещи сравниваются с луной: «Там всходит огромная ветчина, Пунцовая, как закат, И перистым облаком влажный жир Её обволок вокруг» («Ночь»), «Луной открывается ночь. Плывёт чудовищная Главрыба» («Эпос»).

Как видно из этих примеров, контексты Багрицкого не просятся на обложку, не та луна изображена на обложке его «Однотомника». Таким образом, с учётом вышеизложенного, хотелось бы предположить, что композиция на обложке прямой связи с содержанием сборника не имеет, а отсылает к сборнику «Форель разбивает лед» и является своеобразным графическим посвящением Кузмину. Если фронтиспис обычно графически выражает главную идею произведения, а эпиграф выражает её чужими словами, то посвящение прямо указывает на не имеющего связи с содержанием произведения человека, значимого для автора и уважаемого им.

Действительно, странный на первый взгляд подбор изображений явно соответствует доминантам образной системы сборника «Форель разбивает лед». Причем этот подбор узнаваем именно в таком их сочетании. Эта устойчивая метасемиотическая структура подобна, например, таким устойчивым в своей структуре текстам, как «тристановский аккорд» у Вагнера, цитаты («тройка, семёрка, туз» у Пушкина), идиомы, удобные в общении ввиду их краткости номера музыкальных опусов («D. 960» для любителей Шуберта) или сочетание цветов на национальных флагах, цветов, по отдельности не несущих особого значения, но в объединении друг с другом передающих определенный смысл. Подобные объединения отсылает к иному, более широкому явлению, которое идентифицируется именно сочетанием данных элементов. Подобным образом идентифицируются также и мифологические персонажи благодаря набору определяющих их атрибутов.

Обложка «Нового Гуля» – это своеобразный полиэкран, на каждую часть которого проецируются картинки, имеющиеся на гранях кристалла (хрустального пресс-папье), описанного в заключительном стихотворении сборника. Они не столько отражают отдельные

сюжеты сборника, сколько передают идею мозаичности картинок, объединенных между собой лишь находением на гранях одного кристалла – еще один случай внелитературного принципа объединения фрагментов одного произведения у Кузмина. Изогнутая надпись заголовка подсказывает круговое движение картинок, но в центре остается неподвижным один персонаж – Гуль: «Но, как кристалл ни поверну, Все вижу образ Гуля». Это очень похоже на круговорот человеческой жизни, отображающей круговорот в природе, о чём Кузмин писал в произведении «Времена жизни» (1903): «Так в человеке, будто в малом мире, Круговорот вселенной можешь видеть».<sup>47</sup> Нечто вроде кругового движения, даже показанного стрелками, также находим на обложке сборника «Двум» (1920).

Судя по статье о Багрицком, Кузмину были известны все его сборники. Предпочитая иметь на обложках своих книг сюжетные изображения (в отличие от Ахматовой, кроме первой и последней ее книги), Кузмин, надо полагать, оценил обложку первого сборника Багрицкого — «Юго-Запад». На ней была помещена репродукция гравюры А. Дюрера «Maennerbad» (1497) с изображением купальной беседки и фигур купальщиков. Эта обложка привлекала внимание читателей; так как была весьма необычна для советского книгоиздания. «Однажды в витрине книжного магазина в Камергерском переулке, где выставлялись новинки, – пишет мемуарист В. Португалов, – я увидел книгу, на обложке которой были изображены мускулистые полуголые люди. На книге значилось: “Э. Багрицкий. Юго-Запад”».<sup>48</sup> Вряд ли стоит искать в оформлении обложки некий особый смысл (современные исследователи находят в гравюре Дюрера и эротический, и даже социально-гигиенический (распространение сифилиса) подтекст). Как и рисунок на обложке «Однотомника», гравюра не имела никакой связи с содержанием сборника, её появление объясняется празднованием в 1928 году 400-летней годовщины смерти художника и устройством выставки его гравюр в Музее изящных искусств.<sup>49</sup> Скорее всего, в типографии, где верстался «Юго-Запад», были цинковые матрицы с гравюр Дюрера, которыми и воспользовался издатель.

Вышеизложенные наблюдения и соображения позволяют увидеть в оформлении «Однотомника» Багрицкого скрытое посвящение Кузмину. По крайней мере, об этом можно говорить как о гипотезе.

<sup>1</sup> Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 44–45.

<sup>2</sup> Кузмин М. А. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. Лаврова, Р. Тищенко. Л., 1990. С. 550.

<sup>3</sup> Кузмин М. А. Стихотворения. С. 526.

<sup>4</sup> Там же. С. 527.

<sup>5</sup> Штеттин (нем. Stett'in), ныне Щецин (польск. Szczecin), в Польше, в устье Одера (Одры), переходящем в залив, порт на Балтийском море.

<sup>6</sup> Сомов К. А. Дневник. 1917–1923 / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. П. С. Голубева. М., 2017. С. 691.

<sup>7</sup> «И на этот раз, как и в первые мои поездки за границу, мне пришлось ехать из Петербурга морем; но не на Штеттин, как прежде, а на Любек» (Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889. М., Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1890. Ч. 1. С. 196. (Репринт 1992, б. м.).

<sup>8</sup> Характерное для позднего Кузмина использование внелитературных конструктивных принципов выстраивания текста — календарь, кинематографический монтаж, механическое объединение картинок на кафеле печки, соединенные планки веера, следующие один за другим дни недели, музыкальные формы сонатины, рондо и др.

<sup>9</sup> Панова Л. Г. Дискурс «вещелюбия» в Серебряном веке: заметки о Кузмине, Ахматовой и Мандельштаме // Эткиндовские чтения. VIII, IX: По материалам конференций «Там, внутри» 2015 г., «Свое чужое слово» 2017 г. М., 2017. С. 231, 234.

<sup>10</sup> По Овидию, цель любовного путешествия — это чтобы «судно вошло, наконец, в гавань». «Верь мне, — писал он, — не следует спешить с любовными наслаждениями! — Нужно быть постепенным и оттягивать их. <...> Ты однако же не позволяй себе опережать свою царицу, распустив более парусов, чем следует, с другой стороны, — не давай ей оставлять тебя позади: спешите к цели плаванья вместе!» (Овидий Назон II. Наука любить / Пер. с латин. В. Алексеева. М., 1992. С. 156–157, 114. (Репр. воспроизв. изд.: СПб.: Изд. Т-ва А. С. Суворина — «Новое время», 1914).

Более определенно эротический аспект плаванья звучит в флиртующих стихах Н. Я. Агнивцева (1888–1932):

И вот, попав в объятья,  
В неведении своём,  
Запутался он в платье  
Мадам де Шавиньон.  
И так болтался в горе,  
Ногами шевеля,  
Как будто бриг на море,  
Без мачты и руля.  
И всё шептал с опаской:  
— Прекрасная, смогу ль?  
Тогда она с гримаской,  
Сама взялась за руль.  
И опытной рукою  
К источнику всего  
Дорогой вековой  
Направила его.

И, наклонившись к даме,  
Он сразу в гавань — трах!  
Под всеми парусами  
Причалил впопыхах...

(*Агнивцев Н. Я.* Галантная история о некоем маркизе Гильоме де Рошефоре и его ста сорока восьми прекрасных дамах // *Агнивцев Н. Я.* Избранное. СПб., 2009. С. 231. Антология поэзии).

<sup>11</sup> *Панов М. В.* Михаил Кузмин / *Панов М. В.* Язык русской поэзии XVIII–XX веков: курс лекций. М., 2017. С. 254.

<sup>12</sup> Там же. С. 261.

<sup>13</sup> Возрождение. 1927. 5 ноября. С.4. Цит. по: *Сомов К. А.* Дневник. 1926–1927. С. 569.

<sup>14</sup> *Kochno B.* Diaghilev et les ballets russes. Paris, 1973. P. 244–247.

<sup>15</sup> *Лифарь С.* Дягилев. СПб., 1993. С. 277, 308–310, 319, 320.

<sup>16</sup> *Vuckle R.* Diaghilev. London, 1972. P. 447.

<sup>17</sup> *Сомов К. А.* Дневник. 1926–1927. С. 440.

<sup>18</sup> Там же. С. 449.

<sup>19</sup> Там же. С. 456.

<sup>20</sup> Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М., 1979. С. 319.

<sup>21</sup> *Юнг К. Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 283.

<sup>22</sup> Приводим небольшой список источников, в которых описываются непуналии:

1. Первое кругосветное плавание капитана Джемса Кука: Плавание на «Индевере» в 1768—1771 гг. М., 1960. С. 70–71 (празднование состоялось 26 октября 1768).

2. *Кук Джеймс.* Путешествие к южному полюсу и вокруг света. М., 1948. С. 59 (8 сентября 1772).

3. Второе кругосветное плавание капитана Джемса Кука: Плавание к южному полюсу и вокруг света в 1772–1775 гг. М., 1964. С. 64 (9 сентября 1772).

4. *Форстер Г.* Путешествие вокруг света. М., 1986. С. 41 (9 сентября 1772).

5. *Крузенштерн И. Ф.* Путешествие вокруг света в 1803, 1804, 1805 и 1806 годах на кораблях «Надежде» и «Неве». Владивосток, 1976. С. 60–61 (26 ноября 1803).

6. *Лисянский Ю. Ф.* Путешествие вокруг света в 1803, 4, 5 и 1806 годах на корабле «Нева». Владивосток, 1977. С. 35 (26–27 ноября 1803).

7. *Головнин В. М.* Путешествие шлюпа «Диана» из Кронштадта в Камчатку, совершенное под начальством флота лейтенанта Головнина в 1807, 1808 и 1809 гг. // *Головнин В. М.* Сочинения. М., 1949. С. 39–41 (19 декабря 1807).

8. <*Унковский С. Я.*> Экстракт вояжа вокруг света на корабле «Суворове» // М. П. Лазарев: Документы / Под ред. подполковника А. А. Самарова. М., 1952. Т. 1. С. 19 (2 апреля 1814).

9. Из записок мичмана П. М. Новосильского о распорядке дня на шлюпе «Мирный» во время нахождения его в кругосветном плавании и о переходе шлюпов через экватор // М. П. Лазарев: Документы / Под ред. подполковника А. А. Самарова. М., 1952. Т. 1. С. 142 (18 октября 1819).

10. *Симонов И. М.* Шлюпы «Восток» и «Мирный», или Плавание россиян в Южном Ледовитом океане и около света (отрывок) // *Беллинсгаузен Ф. Ф.* Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане и плавание вокруг света. М., 2008. С. 662–664 (1819).

11. *Беллинсгаузен Ф. Ф.* Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане и плавание вокруг света в продолжение 1819, 20 и 21 годов, совершенные на шлюпах «Востоке» и «Мирном» под начальством капитана Беллинсгаузена, командира шлюпа «Восток». Шлюпом «Мирным» начальствовал лейтенант Лазарев. / Под ред., со вступ. ст. и коммент. Е. Е. Шведе. 2-е изд. М., 1949. С. 75 (18 октября 1819).

12. *Коцебу О. Е.* Путешествия вокруг света [1815–1818 и 1821–1823 гг.]. 2-е изд. М.: ОГИЗ, 1948. С. 42–43 (25 ноября 1815); С. 254 (21 октября 1823).

13. *Литке Ф. П.* Путешествие вокруг света на военном шлюпе «Сенявин» 1826–1829. 2-е изд. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во географич. лит.-ры, 1948. С. 20 (13 декабря 1826).

14. *Купер Дж. Ф.* Красный Корсар / Пер. с англ. Н. Рыковой и С. Майзельс. М., 1988. С. 234–269 (не позднее 1827).

15. Путешествие женщины вокруг света госпожи Пфейфер, почетного члена географических обществ в Париже и Берлине и зоологических обществ в Берлине и Амстердаме; пер. нем. М.: В тип. Ф. Б. Миллера, 1862. Ч. 1. С. 20–21 (29 августа 1846).

<sup>23</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 217.

<sup>24</sup> *Кузмин М.* Антракт в овраге // Жатва. 2-е изд. М.: Тип. Рябушинского, 1915. Кн. 6–7. С. 64, 65, 67.

<sup>25</sup> См.: *Поплавский В. С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. М., 2000.

<sup>26</sup> *Хитрова Д.* Кузмин и «смерть танцовщицы» // Новое литературное обозрение. 2006. № 2. С. 241–270.

<sup>27</sup> *Блюм А.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991: индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003. С. 282–283. Речь идет о журнале «Новый мир» (1926. № 5. Май).

<sup>28</sup> «Признавая, что “Повесть о непогашенной луне” <sic!> Пильняка является злостным, контрреволюционным и клеветническим выпадом против ЦК и партии, подтвердить изъятие пятой книги “Нового мира”» // «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938 гг.: Документы / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1997. С. 25.

<sup>29</sup> См.: *Киянская О. И., Фельдман Д. М.* Грани скандала: «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка в литературно-политическом контексте 1920-х годов // Киянская О. И., Фельдман Д. М. Очерки истории русской литературы и журналистики 1920-х–1930-х годов: Портреты и скандалы. М., 2015. С. 105–131. Фактологическая основа повести изложена достаточно подробно, см.: *Антонов-Овсеенко А. В.* Сталин и его время // Вопросы истории. 1989. № 2. С. 101–102; *Тополянский В. Д.* Гибель Фрунзе // Вопросы истории. 1993. № 6. С. 95–106.

<sup>30</sup> Книги, поступившие в Книжную Палату с 6-го по 12-е декабря 1926 г. // Книжная летопись. 1926. № 50. С. 3311–3312. Как отмечает А. Блюм, книга «вызвала настоящую бурю в печати и массу подражаний» (*Блюм А.* Указ. соч. С. 123).

<sup>31</sup> *Ванюков А. И.* Комментарии // Трудные повести / Предисл., сост. и коммент. А. И. Ванюкова. М., 1990. С. 540.

<sup>32</sup> *Малашкин С.* Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь // Трудные повести. С. 473.

<sup>33</sup> См.: *Барбюс А.* Злая луна / Перев. с франц. Д. Выгодского и О. Мандельштама; обложка: Д. М<итрохин>. Л.: Прибой, [1927].

<sup>34</sup> Антенна или луна: коллективная статья группы читателей / С. Долныков, Г. Калакуцкая, Г. Кацнельсон и др. // Читатель и писатель. 1928. № 6. 18 февраля. С. 2;

Страница читателя // Там же. № 11. 17 марта. С. 5; Лучше Луна, чем разнужданная весна / Ек. Богачева, В. Иванов, А. Столярова и др. // Там же. № 16. 21 апреля. С. 5.

<sup>35</sup> Антенна или луна: коллективная статья группы читателей. С. 2.

<sup>36</sup> *Багрицкий Э.* Однотомник. 1897–1934. М.: Советский писатель, 1934; *Блюм А.* Указ. соч. С. 44.

<sup>37</sup> *Кричевский В.* 1933–1937: проблески «формализма» в оформлении советской книги. М., 2017. С. 35.

<sup>38</sup> *Кузмин М.* Эдуард Багрицкий // Литературная газета. 1933. 17 мая. С. 3.

<sup>39</sup> *Тарловский М.* Багрицкий и животный мир // Эдуард Багрицкий: Воспоминания современников. М., 1973. С. 98.

<sup>40</sup> Литературное наследство. М., 1965. Т. 74. Из творческого наследия советских писателей. С. 466.

<sup>41</sup> *Морев Г. А.* Советские отношения М. Кузмина: (К построению литературной биографии) // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 80.

<sup>42</sup> Там же. Альманах вышел в 1936 без этих воспоминаний и впоследствии был изъят из библиотек (см.: *Блюм А.* Указ. соч. № 45. С. 44).

<sup>43</sup> *Тарловский М.* Указ. соч. С. 91–100; *Зенкевич М.* В углу за аквариумами // Эдуард Багрицкий: Воспоминания современников. С. 371–376.

<sup>44</sup> Там же. С. 9, 31, 94–95, 99–100, 153, 182, 196, 208, 265, 337, 371 и др.

<sup>45</sup> Литературное наследство. М., 1965. Т. 74. С. 427.

<sup>46</sup> Там же. С. 426–428.

<sup>47</sup> *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 110.

<sup>48</sup> *Португалов В.* Юность твоя — это юность моя! // Эдуард Багрицкий: воспоминания современников. С. 205.

<sup>49</sup> *Варшавский Л.* Альбрехт Дюрер: выставка в Музее изящных искусств к 400-летней годовщине смерти художника. 1528–1928 // Читатель и писатель. 1928. № 20. 19 мая. С. 5.



*Л. Панова*

*Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA), США*

## **Еще раз о «Смерти Нерона» М. Кузмина: лабиринт сцеплений и его собачьи тупики**

### **1. ВСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ: ОТ ТОЛСТОГО К КУЗМИНУ И ОБРАТНО**

В название статьи вынесено знаменитое место из письма Льва Толстого Николаю Страхову от 3 и 26 апреля 1876 года об устройстве «Анны Карениной»:

Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала <...> [М]ною руководила потребность *собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя*.<sup>1</sup> <Курсив мой. — Л. П.>

Там же на критиков возлагалась задача — путем обнаружения лабиринта, сцепляющего мысли, составить путеводитель по роману:

«...для критики искусства нужны люди, которые <...> руководили бы читателей в том бесконечном *лабиринте сцеплений*, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих *сцеплений*».<sup>2</sup> <Курсив мой. — Л. П.>

На лабиринт «Анны Карениной» можно посмотреть и с точки зрения упоминаемых в толстовском письме законов: как на способ организации всего повествования.

В толстоведении считается аксиомой, что Толстой написал двойной роман: сюжет вокруг Анны держится традиций французского адюльтерного романа, а сюжет Левина и Кити — английского семейного. Соответственно, в задачи Толстого входило бесшовное соединение этих сюжетов и этих традиций, а лабиринт сцеплений — то, что цементирует повествование, не позволяя ему распасться на части.

Говоря об этой особенности «Анны Карениной», в ее основание положена мысль семейная (заявленная знаменитым зачином о счастливых и несчастливых семьях) и мысль адюльтерная. Вместе они получают самые разные преломления. Прежде всего, в каждой из 8 книг этого двойного романа любовный треугольник Анна–Вронский–Каренин и супружеская пара Левин–Китти поставлены либо в однотипные, либо в противоположные до асимметрии ситуации. Герои семейной и адюльтерной линий имеют дело с единым набором персонажей — общими родственниками и знакомыми, петербургским и московским светом, — каковой служит дополнительной повествовательной скрепой. В свою очередь, траектория, проделанная Анной и Вронским, и траектория семейного союза Левинных отражаются в зеркалах других пар — возникающих, легализующих или не легализующих свои отношения, распадающихся, наконец, сосуществующих друг с другом.

Поскольку «Анна Каренина» — реалистическая проза, то в ней лабиринт сцеплений натурализован и тем самым скрыт от читателя. Если бы не откровение Толстого в письме Страхову, литературоведение, возможно, прошло бы мимо этого феномена. Или, обнаружив его, осмыслило без оглядки на Толстого — с применением иной метафоры нежели *лабиринт*.

«Смерть Нерона» (1929) — аналог двойного романа: двойная *Künstlerdrama*, или драма повзреления «художников». Протагонисты, наделенные артистической жилкой, вырастают не только в «художников», но и в политиков, пытающихся вершить судьбу человечества. Ощущение всемогущества, выливающееся в гордыню — губрис, определяет их действия в тот период, когда в их руках сосредотачиваются громадные ресурсы. Желая человечеству блага, причем коммунистического толка, отдельным людям они наносят ущерб. А полюбив человечество, так и не научаются считаться с

потребностями и желаниями близких. В числе пострадавших близких — их жены.

В «Смерти Нерона» отдельные картины модулируют в сторону анатомии брака, причем это тот самый случай, когда «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Кузмин вступает на территорию Толстого, но, впрочем, и Достоевского. В «Смерти Нерона» супруги мучают друг друга с извращенностью, достойной персонажей «Подростка», «Идиота»,<sup>3</sup> «Бесов» и «Братьев Карамазовых».

В отличие от Толстого остросовременная повестка кузминской пьесы привязана отнюдь не к супружеским парам, а, прежде всего, к русскому писателю-эмигранту Павлу Лукину. По ходу сюжета он вступает на тот путь, который ко времени написания «Смерти Нерона» проделали русские писатели, увлекавшиеся коммунистической утопией и революцией. Павел — это сборный портрет Александра Блока, Максима Горького, Владимира Маяковского, Анатолия Луначарского. Жизнеописание Павла доводится Кузминым до 1922 года, когда тот достигает 33-летия — возраста Иисуса Христа, в котором мужчины совершают поступки, судьбоносные как для мира, так и для них самих.

В параллель к Павлу поставлен римский император Нерон, чье вынужденное самоубийство, по Кузмину — в 32-летнем возрасте, вынесено в заглавие пьесы. Заглавие это, кстати, вторит толстовскому заглавию «Смерть Ивана Ильича». Между двумя «Смертями...» возникают переклички и на уровне летальных мотивов, о чем ниже.

На образ Нерона по-эзоповски наложен образ российского большевика, пришедшего к власти путем раздачи благих — коммунистических — обещаний, но быстро превратившегося в тирана, эгоцентрически упивающегося собственными детскими капризами. Что Кузмин воспринимал советскую власть именно так, свидетельствуют и его дневники, и «Пять разговоров и один случай».

В конце пьесы, когда Нерон умирает и ему воздвигается, по факту, ленинский мавзолей, Павел Лукин сходит с нероновой — сверхчеловеческой — орбиты, на которую он определил сам себя — как автор пьесы о Нероне, как провинциальный юноша, из грязи вышедший в князи, как атеист, сделавший своей светской религией будущее благоденствие человечества, как взявшийся за осуществление коммунистической утопии, но тем самым растоптавший самое себя.

В отличие от Нерона, у Павла к концу пьесы возникает шанс отыграть все обратно: сделаться просто человеком, живущим среди других людей. По гуманистическим, в основе дostoевским, меркам пьесы быть просто человеком — самое трудное, но и самое прекрасное в жизни. Поскольку «Смерть Нерона» — Künstlerdrama, то неспособность обоих протагонистов вести себя достойно звания «человек» получает множественные проекции в сфере сюжета и в системе образов. Неизжитые к 33 годам сверхчеловеческие претензии Нерона и Павла означают, что психологически они так и не вышли из детско-подросткового возраста. Движение двойного сюжета пьесы состоит в том, что обоим протагонистам устраивается тест на взрослость, который они проваливают, и этот провал подкашивает не только им самих, но и социум.

Если продолжить взвешивать, что у Нерона и Павла общего, за чем они сошлись в одной пьесе, а также в какие отношения поставлены античность и современность, мы неминуемо выйдем на интересующий нас феномен: лабиринт сцеплений.

По изощренности лабиринта сцеплений «Смерть Нерона» может посоперничать с «Анной Карениной». А поскольку Кузмин написал не реалистическую, а модернистскую пьесу, более того — герметичную, с россыпью микро- и макро-загадок, нуждающихся в разгадке, то лабиринт не скрыт от аудитории — случай Толстого, но полу-спрятан, полу-выставлен на всеобщее обозрение. Расчет автора «Смерть Нерона» состоял, очевидно, в том, чтобы доставить читателю наслаждение процессом регистрации мелких сцеплений: между «античным» планом и «современным», между разными этапами в судьбе каждого протагониста, между персонажами внутри общего ансамбля. В то же время, в тексте пьесы имеются сигналы о том, что в погоне за мелкими сцеплениями стоит не упускать из виду весь лабиринт.

Для уловления транслируемых в «Смерти Нерона» сигналов остановимся на эссе-манифесте «Заметки о прозе. *О прекрасной ясности*», в котором Кузмин сформулировал свои требования к словесному произведению искусства при помощи архитектурной метафоры. Чтобы рассказ или роман состоялся, прозаикам необходимо продумать «*то здание, зодчими которого хотим быть*» <курсив мой. — Л. П.>. По Кузмину, у несущей конструкции словесного про-

изведения имеется своя «архитектоника», которую нужно блюсти: в противном случае «от неверно положенного свода рухнет вся постройка».<sup>4</sup>

После этой преамбулы уже не покажется удивительным, что в «Смерти Нерона» в картине П.4<sup>5</sup> слово *лабиринт*<sup>6</sup> фигурирует одновременно в двух контекстах. Первый — архитектор, а второй — производимая архитектором семиотическая расшифровка своего свитка с планом будущей постройки. Дело происходит во дворце, доставшемся Нерону от Клавдия. Архитектор приносит Нерону на утверждение чертеж заказанного Золотого дома (*Domus Aurea*). Поскольку на свитке план дворца и прилегающих территорий (а это несколько кварталов) размечен знаками, Нерон, тыча в них пальцем, просит разъяснений. Излагая свой план словами, архитектор доходит до следующей детали: «Этот переход ведет к *подземному лабиринту*» <курсив мой. — Л. П.>. В описаниях Золотого дома, оставленных античными историками, лабиринта нет. Кузмин добавил его себя, и теперь понятно, почему.

В другой картине «Смерти Нерона» — П.6, слово *лабиринт* отсутствует, но напрашивается. В качестве декорации этой картины выступает незавершенная архитектурная постройка. Образ лабиринта наводится словами *лазейка*, *коридор* и уже знакомым нам по П.4 *проходом*. Содержательно эта мизансцена — о ложной надежде на спасение. Нерона, которому сенат вынес смертный приговор как врагу народа, Фаон — в прошлом его вольноотпущенник, а ныне приближенный и хозяин нескольких вилл, доставляет в эту — заброшенную, где Нерона искать не должны. Попасть внутрь виллы можно лишь по узкой лазейке в стене. Довольно упитанный Нерон, которому лишь при помощи близких удастся проделать этот последний отрезок пути к якобы спасению, делится с Фаоном сном, который прямо сейчас осуществляется наяву:

Это мне напомнило какой-то сон. Я пробирался узким, узким коридором и знал, что за ним начинается то, чего мы не знаем. Это было ужасно, и с тех пор я боялся узких проходов.  
<Курсив мой. — Л. П.>

*Узкий проход* — путь в смерть. В рассматриваемом эпизоде Кузмин прибегает к опыту заглавного героя «Смерти Ивана Ильича». Проче-

лывая тот же самый маршрут, Иван Ильич тоже оперировал словом *проход* и тоже не смог смириться с тем, что его земному существованию приходит конец.

Кузмин — изошренно метатекстуальный писатель. Его рефлексии об устройстве конкретного художественного произведения, производимые прямо в тексте, иной раз получают выход в образную систему. Так и в «Смерти Нерона»: два ее лабиринта, особенно первый — подземный, с семиотической и одновременно архитектурной начинкой, сообщает читателю правила дешифровки пьесы.

Кстати, письмо Толстого Страхову, с которого мы начали, было опубликовано в 1908 году, так что Кузмин с его неизменным интересом ко всему, что касалось старшего современника, мог взять формулировку о *лабиринте* на вооружение. А взяв, использовать по назначению — в согласии с замыслом «Смерти Нерона».

## 2. ВСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ, МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ

В настоящей статье «Смерть Нерона» обсуждается в рамках прочтения, предложенного в двух моих предшествующих работах о ней. В первой эта пьеса анализировалась с точки зрения общей структуры, эзоповости и, главное, экзистенциальных, артистических, политических перипетий в биографиях двух протагонистов.<sup>7</sup> А во второй — как политический театр, откликающийся на современность: Октябрьский переворот, большевистскую тиранию, итальянский фашизм и левую художественную повестку.<sup>8</sup>

«Смерть Нерона», будучи по-модернистски герметическим высказыванием, являет собой текст такой же сложности, как, например, «Бесплодная земля» Элиота или «Улисс» Джойса. Выстроенные Кузминым сцепления требуют от читателя и полной интеллектуальной вовлеченности, и эмоциональной отдачи. Прodelать весь маршрут, предусмотренный лабиринтом сцеплений «Смерти Нерона», — единственный способ узнать заложенные в ней смысловые пласты. Что касается эмоциональной отдачи, то это катарсис — результат прохождения вместе с двумя протагонистами перипетий их жизненного пути, оказывающимся ложным. Пора золотой зрелости для Павла не наступает: за совершенное преступление — теракт, он от-

бывает срок в сумасшедшем доме. Еще хуже дела у Нерона: во избежание позорной казни он в конце концов решается на самоубийство. Катарсис, или очищение, в «Смерти Нерона» — то, что позволяет читателю повзрослеть, декоммунизировать свое сознание (вспомним, что пьеса писалась в 1929) и, переключившись на гуманистическую этику, заняться вплотную собой.

Русская литература, особенно в ее советском изводе, видела в читателях незрелую публику, нуждающуюся в просвещении, воспитании, идеологической подковке, тотальном руководстве. За редким исключением — а это важные для «Смерти Нерона» Толстой (местами), Достоевский (местами), Чехов — она избегала взрослых материй: что значит быть по-настоящему взрослым? как раскрыть свою индивидуальность / идентичность? как участвовать в жизни близких, не навязывая им своей воли? как не попасть под влияние господствующей в обществе идеи / группы? наконец, как не возомнить себя сверхчеловеком? На примере Павла и особенно Нерона Кузмин показывает, «как не надо», а от иллюстрации того, «как надо», воздерживается. Гуманизм Кузмина — это понимание того, что выбор жизненного пути каждому человеку предстоит сделать самому, желательно — без подсказок со стороны, даже если подсказки исходят от маститых писателей.

При знакомстве со «Смертью Нерона» настройка на взрослую волну происходит еще и благодаря ее герметичной поэтике. Пьеса построена как puzzle для разгадывания. Сказанное означает, что в «Смерти Нерона» Кузмин держит читателя за умного, проницательного, образованного собеседника, ловящего на лету брошенные подсказки и намеки и вообще следует принципу *sapienti sat*. Тем печальнее, что на такой вызов кузминистика до сих пор не ответила попыткой полноценного и всестороннего осмысления этого драматического шедевра.

Вместить полный разбор кузминского лабиринта сцеплений в одну статью не представляется возможным. Тут потребовался бы комментарий к каждой из 28 картин «Смерти Нерона» — проект, над которым сейчас работает автор этих строк. Рамки настоящей статьи позволяют обследовать ее зоо-топику, сведенную до доминанты: собачьего мотива.

На первый взгляд выбранный для анализа мотив маргинален. Что такое собака, особенно по сравнению со сверхчеловеческими

претензиями протагонистов или с эзоповскими намеками на ужасы большевистского правления? Однако на поверку собачья топка встроена в общую концепцию пьесы. Это случай *ex ungue leonem*.

План дальнейшего изложения будет таким. Сначала — обзор лабиринта сцеплений, а затем — детальный анализ его собачьих тупиков. Почему тупиков, станет ясно из разделов 5 и 6.

### 3. «СМЕРТЬ НЕРОНА» КАК ДВОЙНАЯ / ПОЛИТЕМПОРАЛЬНАЯ ПЬЕСА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В отличие от «Анны Карениной», «Смерть Нерона» отмечена по истине вавилонским столпотворением языков, стилей, культур и, главное, временных пластов. Вопрос о том, были ли у Кузмина предшественники по линии мультикультурности и политемпоральности, уже поднимался в докторской диссертации Жоржа Шерона (1982).<sup>9</sup> Я попробую расширить ту систему литературных координат, из которых возникла уникальная структура «Смерти Нерона».

Если держаться русской драматургии, то для «Смерти Нерона» релевантны два проекта: один был осуществлен, а другой задуман, но не реализован.

Осуществленная пьеса — «Ванька Ключник и Паж Жеан», принадлежавшая перу Федора Сологуба, уже называлась претекстом «Смерти Нерона».<sup>10</sup> Присущий «Ваньке Ключнику...» принцип удвоения фабулы фиксируется ее подзаголовком: «Драма в тринадцати двойных сценах». Каждая из 13 сцен «Ваньки Ключника...» строится на повторе одного и того же эпизода любовного треугольника. Эпизод сначала проигрывается в стиле «а ля русс» (это дань песне о Ваньке-ключнике, подсказавшей Сологубу сюжет для пьесы), а затем во французском куртуазном. Читательское / зрительское удовольствие, доставляемое «Ванькой Ключником...», вызвано не только цивилизационным столкновением двух версий единой ситуации, но также переключением из одной стилистики в другую, в частности, из одного режима комического в другой. 9 января 1909 года Кузмин побывал на премьерном спектакле «Ваньки Ключника...» в постановке Н. Н. Евреинова в театре на Офицерской, которым остался недоволен.



Что касается неосуществленного замысла, то это — «Пасифлора» 19-летнего Ивана Лихачева, о которой он поведал в своем мемуаре о Кузмине:

С Кузминым я познакомился в 1922 году <...> В ту пору Михаил Алексеевич был под впечатлением книги Гроссмана «Преступление Сухово-Кобылина» и собирался писать пьесу о знаменитом процессе. Я сказал, что тоже вынашиваю замысел драмы, чьи эпизоды должны были выступать в двух совершенно разновременных планах, в духе «сюрреалистического» беспорядка: скажем, сцены из советской действительности перемежались с расстрелом мексиканского императора Максимилиана, во втором — генеральная репетиция «Немой из Португи», во время которой сгорела балерина Эмма Ливри, в четвертом — немецкие события 18 года, в пятом — предтеча трагедии Цусимы (корабли шли под вальс из «Лебединого озера»). Драма называлась «Пасифлора», и каждый акт предварялся цветовым сюжетным эпиграфом. <...> Кузмин пришел в полный восторг от моего замысла и сказал, что непременно меня сплгирует в своей пьесе: его драма начнется в обратной временной последовательности — начнется не с процесса, а со знакомства с Симон-Деманш, потом убийство и судебное разбирательство. В начале драмы перед занавесом должен был проецироваться кинжал (Сухово-Кобылин был виноват и не виноват). Никто, ни он ни я, никакой драмы не написали.<sup>11</sup>

«Смерть Нерона» устроена сложнее, чем двойная пьеса «Ванька Ключник и паж Жеан». В ней четное количество картин — 28, и они распределены по трем актам — и двум протагонистам, причем так, чтобы между протагонистами установился паритет. Акт I открывается двумя картинами «современного» плана, вокруг Павла, а дальше «современный» и «античный» план, вокруг Нерона, чередуются вплоть до финала, на который опять приходится картина «современного» плана. В акте II аналогичным образом лидирует античность — и Нерон. Наконец, в акте III, самом коротком — с 8-ю картинами вместо 10, — имеет место регулярное чередование двух планов: в III.1 продолжена линия Павла, а в III.8 завершена линия Нерона. Итого, в 14-ти картинах действует Павел, в других 14-ти — Нерон. Две са-

мые сильные позиции пьесы — начало и конец — отданы Павлу и Нерону соответственно. Лабиринтом типа меандра две разведенные в тысячелетиях биографии соединены в единую драму.

Что касается сюрреалистического беспорядка, который должен был стать определяющим для «Пасифлоры», то «Смерть Нерона» задумана так, что на ее поверхностном уровне царит художественный беспорядок, каковой Кузмин доверяет читателю привести в порядок. Хорошими аналогиями для такой процедуры были бы загадочная картинка и в особенности «кубик Рубика».

В отличие от загадочной картинка, кубик Рубика, запатентованный в середине 1970-х, Кузмину известен не был. Изобретатель этой интеллектуальной забавы — Эрнэ Рубик, скульптор и архитектор, создал ее как пластмассовый куб  $3 \times 3 \times 3$  с 54 видимыми цветными наклейками шести цветов, по количеству граней куба. Задача игрока состоит в том, чтобы, поворачивая 54 микро-кубиков, привести макро-куб в идеальное состояние, когда каждая из его 6 граней будет одного цвета. «Смерть Нерона» с ее 28 картинками, как бы микро-кубиками, выдана читателю в развинченном виде — для дальнейшей сборки. Эту сборку можно считать состоявшейся, если разгаданы грани пьесы — кюнстлерроманная, экзистенциальная, политическая, (мета)художественная, а, главное, уяснено, как связаны между собой персонажи, особенно Нерон и Павел.

Из иностранных влияний на «Смерть Нерона» Шерон назвал «Ангела западного окна» Густава Майринка,<sup>12</sup> которым Кузмин увлекся в 1927 году. В этом романе действие рассредоточено по двум временным пластам. Одним, как и в «Смерти Нерона», является современность, а другим — елизаветинская Англия. Если очень коротко, то в сюжетной схеме «Ангела...» современный и елизаветинский протагонисты, будучи связанными родственными узами, проходят через единый квест. Когда потомку достается дневник его далекого предка, то параллельно чтению этих записей он попадает в аналогичные обстоятельства. Предку — елизаветинцу Джону Ди, не удается осуществить свою миссию, а именно в мистической Гренландии, куда попадают после смерти, соединиться с королевой Елизаветой. Но она удается потомку — барону Мюллеру. У Кузмина двойничество «предка»-Нерона и «потомка»-Павла не такое очевидное. К тому же «предок» — гораздо более сильная и тем самым бо-

лее разрушительная фигура, до которой «потомок», по счастью, не дорастает. Зато между Нероном и Павлом образуется много мелких, не сразу уловимых, переключек, или сцеплений, главная из которых представляет собой типичную загадку для разгадывания: почему Павел назван Третьим пришествием Нерона? В III.3 — сцене сумасшедшего дома, — эту мысль высказывает товарка героя по несчастью: некая девушка, то ли пифия, то ли существо, чьи речи продиктованы безумием.

Принцип головоломки, заложенный в «Смерти Нерона», Кузмину понадобился еще и затем, чтобы по-эзоповски высказать свою антисоветскую позицию. За становлением этой позиции позволяют проследить дневники Кузмина начиная с дня Октябрьского переворота, когда он ратовал за дело большевиков, и дальше, когда он сменил свою первоначальную точку зрения на противоположную, в частности, уповал на свержение этого тошнотворного, принесшего голод и другие несчастья, строя. Для большевизированного Нерона применена метафора Грядущего Хама: выросший в провинции, притом в мещанской среде, сконцентрированный исключительно на своем грандиозном «я», он разрушает ту цивилизационную ткань, в которой только и могут существовать люди. Конец неронова правления отмечен голодом, бунтами, чумой, трупами. То, что Нерон проявляет на каждом шагу низость и подлость, мелочность и мещанскость, наконец, детскость, — неизбывный источник комического: сатиры, гротеска, буффонады.

Благодаря только что описанному устройству «Смерть Нерона» — подарок читателю, особенно эрудиту, любящему глубокое погружение в текст. И подарок режиссерам, если среди них найдутся желающие поставить ее на сцене.

#### 4. ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ И ПОЭТИКА МИНИМАЛИЗМА

Лабиринт сцеплений в «Смерти Нерона» — больше, чем основание несущей конструкции. Его наличие позволило Кузмину навесть в своей пьесе режим строжайшей экономии.

В самом деле, под филологической лупой в «Смерти Нерона» обнаруживается хорошо выверенный баланс между тем, что сказано, и теми вроде бы необходимыми звеньями, которые тем не менее опу-

щены. Для их восстановления необходимо обратиться к лабиринту сцеплений, желательнее, не выпуская филологическую лупу из рук.

Дальше мы попробуем разобраться с тем, что представляет лабиринт сцеплений в «Смерти Нерона», поверенный минимализмом, — и минимализм, опирающийся на лабиринт сцеплений.

#### 4.1. ЭСТЕТИКА

Красота выстроенной Кузминым конструкции — то, что открывается уже после прохождения лабиринта сцеплений, однако мы забежим вперед и начнем с нее.

Эстетический запрос на такие конструкции, как в «Смерти Нерона», в эпоху Кузмина, несомненно, существовал. В 1930 году Мандельштам сформулировал его в «Четвертой прозе» — в тех пассажах, где он, по сути, пропагандирует собственную поэтику опущенных звеньев:

...для меня в бублике ценна дырка <...>

Настоящий труд это — брюссельское кружево, в нем главное — то на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы.<sup>13</sup>

Пьесой Кузмина можно любоваться как вот именно брюссельским кружевом — узором с обилием воздуха.

#### 4.2. МИНИМАЛИЗМ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

«Смерть Нерона» минималистична в том смысле, что это — эксперимент с формой и нарративом, типичный для позднего Кузмина. На ранних этапах создания пьесы, Кузмин жаловался в дневнике — себе на себя:

...выходит не так, как я хотел бы. Голо и сухо.  
(Запись от 15 мая 1929);

Скучно все это. Писал «Нерона». М<ожет> б<ыть>, скучнее выходит от чрезмерной беглости.

(Запись от 27 мая 1929).<sup>14</sup>

Для пьесы в том виде, в каком она сохранилась до наших дней, действительно подходят определения *бегло*, *сухо*, *голо*. Но только это хотелось бы поставить ей не в минус, а в плюс. Благодаря такой поэтике «Смерть Нерона» представляет собой сильное модернистское высказывание.

В чем состоит минимализм «Смерти Нерона» с точки зрения формы?

Практически в каждую из 28 картин «Смерти Нерона» читатель попадает *in medias res*, причем Кузмин не делает никаких попыток разъяснить, что в картинах происходит, очевидно, полагаясь на прощательность читателя.

Через 28 картин, даже если их разбить на античный и современный сюжеты, представляет собой два потока событий с некоторой долей условности. По сути, параллельные биографии Нерона и Павла — это набор микро-эпизодов, на поверхностном уровне не обязательно связанных друг с другом. К тому же, если биография Нерона изложена в хронологическом порядке — детство, юность, приход к власти, годы правления, низложение и возникающая угроза ареста и казни, самоубийство и мавзолей, то биография Павла продвигается зигзаг: сначала — дни накануне теракта и теракт в гостинице «Виттория», потом — голодная и несчастная юность, сделавшая из героя адепта коммунистической утопии, дальше — арест и наказание за преступление, в конце — операция по его похищению из сумасшедшего дома и доставка в швейцарский санаторий. «Преступление» как организующий принцип сюжетосложения — то, вокруг чего когда-то вращался замысел Кузмина о деле Сухово-Кобылина — теперь получил структурное воплощение.

Аналогичный эксперимент по минимализации сюжетных звеньев Кузмин ранее предпринял в цикле-поэме-симфонии «Форель разбивает лед». Фабула этого цикла — любовный треугольник — дана пунктиром, в том смысле, что для «Форели...» важны даже не эпизоды треугольника, а кванты эпизодов. Один такой квант составляет одну миниатюру, или «удар». В свою очередь, в каждом из 12 ударов «Форели...» отражены занятия, свойственные одному месяцу года, так что квантами решается и эта дополнительная задача эстетического характера. А между ударами с Первого (январского) по Пятый (майский) и с Восьмого (августовского) по Двенадцатый (де-

кабрьский), вставлены не относящиеся к любовной фабуле брачная (июньская) баллада и зарисовка пловца (аллегория июля). Благодаря так устроенному повествованию серия фабульных миниатюр, пусть и выстроенная хронологически, не воспринимается как единый нарратив. В «Форели...» правомерно видеть сразу и поэму, и цикл, и симфонию в смысле литературных опытов Андрея Белого.<sup>15</sup>

Пунктирность, квантованность, герметический минимализм — эта поэтика свойственна и «Смерти Нерона». Дополнительной, по сравнению со сборником «Форель разбивает лед», задачей структурирования нарратива становится параллелизм, устанавливаемый между «античным» и «современным» протагонистами, плюс эзопова нагрузка, возложенная на изображение обоих.

Экономит Кузмин и на содержании каждой из 28 картин, фактически, срезая модернистским скальпелем не только начала картины, но в ряде случаев и концовку.

Но что значит, что картина оставлена без напрашивающейся развязки? За отсутствием финала аккумулируемая в ней драматическая энергия не выплескивается в ожидаемом месте, а копится для какой-то из следующих картин. Проиллюстрировать этот эффект можно на примере действия I.

В I.6 шайка римских мошенников репетирует своего рода спектакль, который вскоре будет разыгран перед Павлом Лукиным. Цель спектакля — заманить легковерного русского в ловушку, а именно под благовидным предлогом — теракта во благо человечества, — выманить у него, обладателя гигантского капитала, значительный денежный куш. Но узнать из этой картины, попадет ли Павел в расставленные сети, не представляется возможным по вышеназванной причине: Кузмин лишил ее развязки. Интрига с ловушкой усугубляется тремя обстоятельствами. Из I.6 выясняется, что Павел прочитан мошенниками как открытая книга. Они сумели вычислить, на какие психологические точки своей жертвы надавить, чтобы их план по отъему у него денег сработал. Павел, безусловно, легковерен, но все же не настолько. В I.2 он с подозрением отнесся к Кривому Помпею, пришедшему пригласить его на это сборище. А в I.6 и затем в I.8 Марианна, проникшаяся к Павле любовью, посылает ему сигналы о том, что он имеет дело не с коммунистами, а с мошенниками. Долго откладываемую развязку интрига с отъемом у Павла денег получает

в I.10. Но получает не в примитивном виде - «да» / «нет», а в весьма замысловатом. Обманутый шайкой Павел действует хотя и заодно с ней, но не по ее скрипту, а по собственному, ей неведомому. Пока шайка грабит номера высыпавших на улицу постояльцев гостиницы, Павел неожиданно для всех забирается на крышу, с которой устраивает собственный спектакль. Он выкрикивает коммунистические лозунги и разбрасывает в толпу денежные ассигнации. Толпа высказывает недовольство тем, что дармовые ассигнации чуть тронуты огнем: ей хотелось бы получить золото и серебро. Таким образом, копившаяся начиная с I.6 драматическая энергия вливается в драматическую энергию I.10, и вместе они производят трагикомический взрыв в духе «и смех, и грех». Последнее обстоятельство в I.10 подчеркивается выкриками попугая *дурак* и *караул*.

Если бы Кузмин создавал «Смерть Нерона», следуя законам реалистической драматургии, без эзоповости, которая в ситуации советской цензуры была необходимостью, и минимализма, то ее текст, возможно, стал бы стопроцентно доходчивым, но одновременно разросся в объеме. При этом наверняка пострадала бы смысловая компрессия — следствие опущенных звеньев. Как и всякая удачная пьеса, «Смерть Нерона» предполагает множественность прочтений и, что то же, сценических воплощений.

Проиллюстрирую это на одном примере. Кузмин никак не проясняет ментального состояния Павла. Тут возможны следующие интерпретации:

— по герою действительно плачет сумасшедший дом, и его попадание туда — закономерность;

— когда герой находится в обществе жены Мари или заболевает коммунистической идеей, на него находит временное помешательство;

— его безумие — наветы со стороны близких и метафора, к которой он прибегает, объясняясь Мари в любви.

Оставленный Кузминым «воздух», причем не только вокруг сумасшествия Павла, но и других ситуаций, в принципе позволяет режиссерам придавать «Смерти Нерона» разные режиссерские решения, в диапазоне от трагикомического до издевательски-буффонадного.

### 4.3. ПЕРСОНАЖНЫЙ АНСАМБЛЬ: НЕРОН И ПАВЕЛ, ПАВЕЛ И НЕРОН

Смысловой компрессии содействует и та особенность «Смерти Нерона», что образы двух протагонистов наставлены друг на друга как кривые зеркала. То, что недосказано об одном, «проговаривается» в связи с другим.

Такого рода сцепления, помимо того, что цементируют двойную пьесу, позволяют Кузмину экономить на изображении Нерона и Павла, а читателю / режиссеру — делать умозаключения о характере протагонистов, в частности, сравнивать их между собой.

В «Смерти Нерона» Кузмин образцово распорядился нарративной метафорой Плутарха «Βίοι παράλληλοι»: «параллельными», но в то же время «сравнительными» жизнеописаниями Нерона и Павла. Запортерировав Нерона и его Третье пришествие на единых основаниях, Кузмин дал возможность читателю замерить художественный и политический потенциал двух протагонистов: кто и в каком отношении лучше, а кто хуже? кто достоин перерождения, а кого человечество больше не может терпеть?

Для лучшего понимания двойничества, которое Кузмин устанавливает между двумя протагонистами «Смерти Нерона» приемом кривых зеркал, попробуем реконструировать процесс создания этих образов.

Известно, что перед тем, как взяться за «Смерть Нерона», Кузмин перечитал главу о Нероне в «Жизни двенадцати цезарей» Светония. Как было показано в комментариях В. Ф. Маркова и Дж. Э. Малмстада — первых публикаторов пьесы (1977), биографию Нерона Кузмин выписал по светониевым контурам.<sup>16</sup> Но можно ли в образе Нероне видеть non-fiction? На мой взгляд, нет. Перед нами вольная, нарочито сниженная — комическая / сатирическая / гротесковая — вариация на тему истории, а отнюдь не попытка ее реконструкции.

Что касается, Павла Лукина, то он — плод воображения Кузмина, т. е. fiction, с тем, однако, уточнением, что в биографии «современного» протагониста выделены те же опорные точки, какие Кузминым были нащупаны в светониевой биографии Нерона. Тут и распутная мать, бросающая сына на произвол судьбы, но в ко-



нечном итоге обеспечивающая ему возвышение. Тут и голодные, бесправные юные годы, проведенные в провинции у чужих людей. Тут и отцеубийство, но не реальное, а — по-достоевски — как мыслепреступление. Возвышение обоих протагонистов происходит за счет неожиданного поворота в их судьбе: Нерон получает состояние сразу нескольких своих отцовских фигур, а в результате убийства Клавдия Агриппиной — еще и императорскую тогу, Павел же после смерти своего отца наследует его гигантский капитал. Взрослую — успешную — часть жизни как Нерон, так и Павел проводят в Риме, где устраивают пожар: Павел — в масштабах отдельно взятой гостиницы, а Нерон — целого города. Каждый из двух героев устанавливает между собой и гражданами денежную зависимость: Павел разбрасывает ассигнации в народ, а Нерон, этот артист на троне, подкупает и зрителя, и клаку. Еще оба протагониста имеют какое-то количество поклонников и друзей; общаются с докторами, которые не могут им особенно помочь; выясняют отношение к христианству — оно оказывается негативным; старательно готовятся к осуществлению своей творческой миссии; наконец, будучи женатыми на страстно любимых красавицах, своими действиями, пусть и не осознавая того, сживают их со свету.

И Нерон, и Павел — творческие личности, но разного калибра. По меркам Кузмина Нерон в качестве певца, музыканта, сочинителя песен пребывает в лагере любителей. То, что он находится у власти и подкупает аудиторию, позволяет ему устраивать музыкальные перформансы, получающие всенародный резонанс. Павел Лукин, будучи подлинным талантом, прокладывает себе мучительный путь в профессионалы, полагаясь исключительно на *свои писания*. В I.4 читатель может наблюдать, как у него появляется настоящий, тонко чувствующий, достойный его поклонник: юный барон Фридрих фон Штейнбах.

Как в современной линии «Смерти Нерона», так и в античной имеется картина, в которой протагонисты исполняют свои произведения перед публикой. Павел устраивает читку пьесы о Нероне, для чего приглашает в свой номер избранных гостей, Нерон же исполняет эпос, видимо, собственного сочинения, на арене цирка, а затем бисерирует песенкой, тоже собственного сочинения, перед проплаченной толпой, которой велено у ворот цирка часами дожидаться его

выхода. Публика относится к услышанному, причем как от Павла, так и от Нерона, со свойственным ей скепсисом.

Самое же главное — что Нерон, и, по его стопам, Павел планируют реформировать социум в (прото)большевистском духе, и тем самым вторгаются в сферу божественных полномочий. Боги какое-то время покровительствуют обоим, но в критическую минуту отворачиваются. Гюбрис протагонистов карается — и богами, и государством. Арест — то, что с Павлом происходит, и то, что нависает над Нероном. Наказание, получаемое протагонистами, осуществляется в более мягкой форме, чем запланировано. Нерона должны засечь плетью до смерти, но он успевает совершить самоубийство. А Павлу грозит тюрьма, однако его жена дает взятку полиции, и в результате Павла отправляют в сумасшедший дом.

В том, как герои совмещают искусство и политику, наблюдается обратная симметрия. Нерон-политик отдается искусству, а управлением республики пренебрегает, за что жена Поппея ругает его «шутком гороховым». Павел же хочет быть больше, чем писателем: политиком, вводящим жизнь человека в коммунистическое русло, за что тоже получает нарекания от жены.

В лабиринте сцеплений пьесы выделяется персонаж, он же — элемент реквизита, связующий Нерона с Павлом напрямую. Речь идет о многолицкой Тюхэ-Судьбе, чьи явления — загадка для разгадывания. Она предстает то поклонницей Нерона, опаздывающей на его похороны (Ш.8); то девушкой-пифией из сумасшедшего дома, вступающей с Павлом в разговор на ту тему, что он — Третье пришествие Нерона, а она может это засвидетельствовать, поскольку в свое время побывала у мавзолея Нерона (Ш.3); то куколкой-оберегом, хранившим Нерона, пока он ее не потерял. Эту куколку, бегло упоминаемую Светонием, Кузмин превращает в полноценный мотив, сцепляющий «античный» план с «современным».

Тень нероновщины наплывает на образ Павла. Сначала на это по-эзоповски намекает Мари, когда во время встречи Павла-драматурга со своей аудиторией роняет: «Может быть среди нас, в этой комнате находятся такие Нероны» (I.2). А позже, в сцене сумасшедшего дома, девушка-пифия выносит Павлу вердикт, который нужно понимать так: если бы Павел устроил всемирную революцию и получил власть, он сделался бы нероном по-большевистски.

Главенствуя над Павлом идеологически, Нерон подчинен ему как персонаж — автору. Это обстоятельство откроется не раньше, чем будет замечено и осмыслено сцепление картин I.2 и III.6. Оно основано на повторе реплики «Вот верность» — реально произнесенных Нероном предсмертных слов. Во второй картине «Смерти Нерона» с начала — I.2, Лукины устраивают в своем гостиничном номере 17 (а это намек на Октябрьский переворот) чтение пьесы Павла, посвященной Нерону. Павел зачитывает финал своей пьесы — те самые слова о верности, сопровождаемые ремарками. В картине третьей с конца — III.6, Нерон умирает со словами «Вот верность». Читатель, добравшийся до этого места, должен переосмыслить свое восприятие «античного» плана «Смерти Нерона» — во всяком случае, таков задуманный Кузминым модернистский эффект. Оказывается, это была фантазия Павла на историческую тему. Тогда самую последнюю картину «Смерти Нерона» — III.8, с мавзолеем Нерона, можно рассматривать кузминский *post scriptum* к пьесе Павла. В ней продолжает разрабатываться тема Третьего пришествия Нерона, ибо Нерон умер, но дело его живет и — по-ленински — побеждает.

Как можно видеть, протагонисты «Смерти Нерона» дают стимул для существования друг друга. Нерон порождает в качестве своего Третьего пришествия Павла, а Павел, посвящая Нерону свою пьесу, обеспечивает ему вторую жизнь: в искусстве. За счет этого протагонисты повязаны круговой порукой, которую Кузмин в швейцарской картине III.7, последней для Павла, пытается разорвать. Вот что Павлу говорит доктор: «Предоставьте человечеству заботиться о человечестве, вы человек — и смотрите на человека. И не считайте себя благодетелем».

В глазах Кузмина Нерон — отыгранный исторический материал: он принадлежит прошлому, которое уже нельзя поменять. Свою авторскую заботу Кузмин направляет на современного протагониста, подсказывая и ему, и читателю — такому, у которого «Смерть Нерона» вызывает катарсис, — способ возвращения в нормальную жизнь: декоммунизироваться, отказаться от статуса сверхчеловека, перестать навязывать человечеству и близким своей воли. Одним словом, стать взрослым.

#### 4.4. ЕЩЕ О ПАРАЛЛЕЛИЗМЕ БИОГРАФИЙ НЕРОНА И ПАВЛА: ДВЕ МОЗАИКИ ИЗ ЕДИНОЙ СМАЛЬТЫ

В заглавии этого параграфа сформулирована та минималистская черта «Смерти Нерона», к осознанию которой подводит перебор сцеплений между двумя протагонистами.

Выкладывание двух жизнеописаний из единого набора мотивов получает в «Смерти Нерона» металитературную мотивировку. Если исходить из того, что «античный» план «Смерти Нерона» — пьеса внутри пьесы, то образ Нерона — творение Павла, свидетельствующее о своем творце. В процессе переложения биографии римского императора в драматический формат Павла очевидным образом занимало то общее, что было пережито и Нероном, и им самим.

Поскольку в «Смерти Нерона» является данностью, что Павел — хороший писатель, его пьеса о Нероне больше своего творца. Ею предсказываются — и прогностически разоблачаются — те коммунистические настроения, которыми Павел заразится во время и после вечера с четкой пьесы о Нероне.

Единство смальты в двух биографиях-мозаиках выходит на поверхность при повторе целых реплик. Один случай, «Вот верность», обсуждался в разделе 4.3. Приведу два других: «Фу, какой вы мокрый» и «я впервые живу». Они произносятся в картинах «античной» линии Нероном, а в картинах «современной» — женой Павла Мари.

Из этих и еще ряда переключек, соединяющих Нерона уже не с Павлом, а с Мари, напрашивается следующее умозаключение. Павлу-коммунисту сравняться с Нероном — стать его Третьим пришествием — не под силу. Для этого в качестве катализатора его сверхчеловеческих амбиций требуется присутствие в его жизни Прекрасной дамы — Мари, наделенной той же активностью и желанием театрализовать все вокруг, что и Нерон. Соответственно, излечение Павла от своих сверхчеловеческих / коммунистических претензий может начаться не раньше, чем из его жизни исчезнет Мари. И она исчезает, причем через самоубийство, повторяющее финал жизненной траектории Нерона. Из сказанного становится понятно, что часть «нероновой» смальты расходуется и на Мари.

#### 4.5. МОНТАЖ И ЗАКОЛЬЦОВЫВАНИЕ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ СЦЕПЛЕНИЯ

Чтобы античность перетекала в современность ощутимо — прямо на сцене, в «Смерти Нерона» используется прием монтажа, усвоенный, по-видимому, из немого кино — а Кузмин был синефилом.

Начну с двух случаев звуковой стыковки картин, которые полностью на виду, точнее, на слуху.

Заканчивающий I.9 удар молнии, которым отмечено резкое восхождение Нерона, отныне — любимца богов, вверх по иерархической лестнице, преобразуется в открывающий I.10 взрыв бомбы — звуковое сопровождение теракта, для Павла знаменующего противоположную неровой перемену участи.

В свою очередь, звучание водяного органа, заканчивающее III.2 — картину последних часов пребывания Нерона в римском дворце перед бегством, в III.3 преобразуется в «Ave Maria» Гуно-Баха, исполняемую на фисгармонии, т. е. родственном водяному органу инструменте. Вместе с «Ave Maria» читатель переносится в сумасшедший дом, где Павел проводит последние минуты перед бегством на волю.

Картины «Смерти Нерона» стыкуются и благодаря единым мотивам. Такого рода сцепления не всегда бросаются в глаза. Вот два примера.

Хлебный бунт в Остии, показанный в II.10, в III.1 сменяется революционными выкриками Павла, как если бы через почти два тысячелетия он возглавил это восстание.

В конце III.6 Нерон пронзает себя кинжалом, а в начале III.7 Павлу, доставленному спасительницей Марианной в швейцарский санаторий, кажется, что он оказался на том свете:

ПАВЕЛ. Скажите, я не умер?

ДОКТОР. То есть как это?

ПАВЕЛ. Ну, я жив?

ДОКТОР. Конечно, что за вопрос.

ПАВЕЛ. Я не на том свете?

ДОКТОР. Нет, вы в Швейцарии.

В этом диалоге возникает тема второго рождения. В качестве сверхчеловека Павел, действительно, умер, а теперь в Швейцарии свершается его перерождение в просто человека.

Еще один композиционный прием, близкий к монтажу, — закольцовывание картин. Приведу два примера, разъясняющих, что это такое.

На той дороге, по которой в III. 4 Нерон совершает один из отрезков своего финального бегства и натывается на трупы, в III. 5 оказываются сначала Мари и Фридрих Штейнбах, а потом Павел, похищенный Марианной из сумасшедшего дома. Павел находит жену и друга мертвыми. Гордая, демоническая Мари (персонаж из Достоевского), глубоко травмированная браком с нелюбимым Павлом, только что выстрелила в Фридриха (чтобы он не достался Павлу) и в себя. Мари и Фридрих в качестве покойников — индивидуализация тех трупов, о которые споткнулся Нерон. Наводимый параллелизм между соседними картинками подчеркнут единой фразой ужаса, вырывающейся из уст сначала Нерона, а затем Павла. Ср.:

НЕРОН. <...> /спотыкается о труп человека/. Что это?  
труп?

СПУТНИК. В городе чума. Умирают где попало.

и

ПАВЕЛ. Что это? трупы? Разве в городе чума? Как,  
Мари? Фридрих? оба убиты?  
<Курсив мой. — Л. П.>

Трупы — аллегория того, что за осуществление коммунистической утопии придется платить по высшей ставке: человеческими жизнями, в т. ч. жизнями близких.

Финальная картина III.8 — о том, что дело Нерона-Ленина живет и побеждает, отсылает к началу пьесы, а именно к картинам действия I, в которых Павел постепенно становится адептом коммунистической идеи и, в этом качестве, кандидатом на звание Третьего пришествия Нерона.

## 5. СОБАЧЬИ СЦЕПЛЕНИЯ ВНУТРИ ЛАБИРИНТА

Вооружившись сведениями о лабиринте «Смерти Нерона», посмотримся в его собачьи и — шире — звериные отрезки.

Прежде всего, с зоо-топикой число сцеплений между протагонистами увеличивается. Она же поставляет дополнительный критерий для сравнения Нерона и Павла. Тут важны количественные и качественные показатели, с которых мы и начнем.

Статистически на 13 «античных» картин, в которых упомянуты или же выведены млекопитающие, птицы и рыбы, приходится 5 «современных». Следовательно, Нерон бестиарнее Павла втрое.

Распределение зоо-тезауруса по «античным» и «современным» картинам подкрепляет это представление. В первых фигурируют:

*собака (11 вхождений) и метафора сукины дети;  
животные, дикие звери, ручные звери;  
обезьяна; лошадь, копыто; кошка; кролик; свинья; тигр  
и лев;  
птицы, курица, куриное яйцо, (галльский) петух, орел,  
воробей, цапля;  
рыба, устрицы;  
сморчок, мокрица;  
кузнечики.*

В неронов зоо-лексикон входят также слова и выражения, обозначающие взаимодействие человека и животных:

*охота, ату его, лаять на кого-л.; рыбная ловля, ловить  
/ удить рыбу, сети; дрессировать; скакать верхом, проезжать;  
птицеводство; выпускать птиц из клеток.*

В «современных» картинах концепт «собаки» представлен *щенком, пуделем и дворнягой Полканом* плюс метафорической *сворой*. «Современный» зоо-лексикон пересекается с «античным» и в точке «лошадь», ср.: *лошадь, верхом*, плюс *кавалькаду, хлыст*, остановку лошади, подсаживание на лошадь, а еще в точке «птичка». А вот область непересечений — *корова (и молочник), попугай, кукушка*, готовое и потому закавыченное *mot «И лучшая из змей, есть все-таки змея?»*. По приведенному зоо-тезаурусу «Смерти Нерона» легко судить о том, что линия Нерона — это животный мир, втрое более разнообразный, чем линия Павла. Так, хищники *тигр и лев*, слетающие с уст Нерона, Павла обошли стороной.

К подробному обсуждению качественного параметра богато развернутой в «Смерти Нерона» зоо-символики мы вернемся в разделе 6. Забегая вперед, упомяну главное: к Нерону собачья прилипает, а к Павлу — нет, и в этом залог его спасения. По меркам «Смерти Нерона» в канинизации нет ничего хорошего.

Стоит оговориться, что в частной жизни Кузмин относился к домашним питомцам, будь то собакам или кроликам, с неизменной симпатией. О собаке Файке, взятой в дом Юрием Юркуном, он заботился, а после ее трагической гибели, посвятил ей и Юркуну стихотворение «На улице моторный фонарь...». Но в «Смерти Нерона» Кузмин не руководствуется личными пристрастиями. Ее зоо-лейтмотив заряжен негативом и работает на сцепление нужных Кузмину мыслей — о природе власти, властителей, революционеров; о детскости в противоположность взрослости.

С точки зрения «Смерти Нерона» как *Kunstlerdram*'ы любить животных, в частности, постоянно говорить о них — типично детские / подростковые вкусы, которые во взрослом возрасте подлежат изживанию. Взрослому естественно устанавливать отношения с другими людьми — любить их и заботиться о них. Для сравнения: в репликах персонажей «Смерти Нерона» слово *человек* появляется 30 раз, *люди* (и синоним *народ*) — 13, *человеческий* (плюс *по-человечески*) — 4. Общее количество вхождений — 47, что по объему чуть меньше зоо-тезауруса, свидетельствует о том, что с двумя протагонистами, особенно Нероном, что-то не так.

В собачьем мотиве получает реализацию метафора находящихся у власти большевиков как Грядущего хама, к которой активно прибегала антисоветски настроенная интеллигенция. Известно, что идея «Смерти Нерона» возникла у Кузмина во время ленинских похорон, о чем он оставил известную дневниковую запись от 28 января 1924. А вот как он встретил новость о смерти Ленина:

Умер Ленин. <...> Кричат: «Полное, подробное описание кончины тов. Ленина», а чего описывать смерть человека без языка, без ума и без веры. *Умер, как пес* (запись от 23 января 1924).<sup>17</sup> <Курсив мой. — Л. П.>

Такие смысловые ореолы собаки, как «хамскость» и — уже — мещанскость, опираются на представления, сложившиеся в бытовой русской жизни. Собака считалась низким / поганым / языческим су-



шеством. Так, в отличие от кошки, она не допускалась в церковь. В былинах Калин царь, захвативший Киев, носил титул *собака*, а одолеть его было под силу только всем богатырям вместе. В русском языке имеются ругательства *собаки* и *сукины дети*: в II.10 во время хлебного бунта толпа кроет ими и Нерона, и друг друга. В качестве параллели к «античному» плану персонаж «современного» плана — саратовская арендодательница Павла, унижает его, называя *щенком сопливым*. *Щенок* — еще одно готовое ругательство.

Собаки важны для «Смерти Нерона» главным образом потому, что дополняют символическую иерархию «... — человек — сверхчеловек» третьей, нижней, ступенью. Возникает парадокс, прямо не проговариваемый, но благодаря лабиринту сцеплений считываемый. Тем, что Нерон и Павел метят в «сверхлюди», они проскакивают отметку «человек», скатываясь, фактически, до «собак».

## 6. БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ ЗВЕРЕМ?

В творчестве Кузмина до «Смерти Нерона» *Нерон* появлялся в основном как имя собаки.<sup>18</sup> В «Смерти Нерона» динамика, связующая Нерона с собаками, как будто учитывает это обстоятельство. Нерон — любитель собак, но, впрочем, и других представителей животного мира. Собачья лексика — часть его активного словаря. Смотреть на собак и диких зверей, а также дрессировать и науськивать их — его постоянное желание. В довершении ко всему в 3-х «античных» картинах иные животные, нежели собака, — орел, обезьяна и лошадь — выведены в одной с Нероном мизансцене.

Если для Нерона бестиарный мотив дан в полную силу, то для Павла — приглушенно. Неудачные попытки других персонажей «особачить» Павла — одна из интриг действия II. Наряду с «современными» картинами действия II тоже «современная» картина I.10 отмечены птичьей символикой. По сравнению с хищниками и млекопитающими, которые постоянно на устах у Нерона, птицы — облегченный вариант зоо-топики.

Для дальнейших замеров бестиарности Нерона *versus* антибестиарности Павла большинство входящих в «Смерть Нерона» зоо-контекстов будет упорядочено, а некоторым из них будет также предложен интертекстуальный анализ.

## 6.1. СОБАКА НЕРОН НА ИМПЕРАТОРСКОМ ТРОНЕ

Поверх биографии Нерона Кузмин выложил собачий и — шире — бестиарный орнамент. Собаки в «Смерти Нерона» упоминаются начиная с I.3, в котором происходит знакомство с Нероном, и так продолжается вплоть до III.6, когда Нерон перед самоубийством произносит слово *собака*.

В I.3 появлению Нерона, пока что 8-летнего мальчика, предшествуют слова Лепиды — его тетки, о том, что когда люди попадают в беду, то никого, кто оказал бы помощь, «с *собаками* не сыщешь» <курсив мой. — Л. П.>. Этой идиомой, звучащей очень по-русски и, наряду с другими языковыми элементами, придающей античности характер «а ля рюсс», суммируется бедственное положение семейного клана, давшего миру Нерона. Мать Нерона — Агриппина, на тот момент находится в ссылке, сам он — на иждивении Лепиды и тоже в провинции. Лепида бедна, не располагает достаточными средствами не то что на воспитание Нерона, но даже на еду, одежду, дрова. Вместо того, чтобы брать уроки у настоящего учителя, Нерон проходит жизнеописания древних героев под руководством танцмейстера Пертинакса, обученного грамоте, но ставшего учителем поневоле.

Главный урок, полученный юным Нероном в детстве, — собачье существование, которого по меркам Кузмина, пережившего нечто подобное в первое десятилетие большевистского правления, никто не достоин. В конце своего правления в то же собачье существование Нерон ввергнет всю республику, за что поплатится как своим статусом императора, так и жизнью.

Но вернемся в I.3 Лепида устраивает Нерону экзамен, в ходе которого выясняется, что из знакомства с жизнеописаниями героев древности в памяти мальчика отложились не их славные деяния, а курьез — собака Алкивиада:

ЛЕПИДА. <...> Ты, конечно, читал жизнеописание разных героев <...> Кого бы ты взял себе за образец?

НЕРОН /подумав/. *Собаку Алкивиада!*

ЛЕПИДА. Какую *собаку Алкивиада?*

НЕРОН. Ах, тетя, *чудная собака!* Ей отрубили хвост и выкрасили в зеленую краску. Все только о ней и говорили и толпы за ней бегали. Чудно!

ЛЕПИДА. Что за глупости, Пертинакс, ты забиваешь в голову ребенка? <...>

ПЕРТИНАКС. Простите, хозяйка, о *собаке* там упомянуто мельком. Нерон сам запомнил, - я не виноват. <...> Я вас предупреждал, я танцмейстер.

<Курсив мой. — Л. П.>

До наших дней эта анекдотическая собака дошла благодаря «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха («Алкивиад», 9), кстати, созданным после смерти Нерона:

У Алкивиада была собака, <...> которая обошла ему в семьдесят мин, и он приказал обрубить ей хвост, служивший животному главным украшением. Друзья <...> рассказывали Алкивиаду, что все жалеют собаку и бранят хозяина, но тот лишь улыбнулся в ответ и сказал: «Что ж, все складывается так, как я хочу. А хочу я, чтобы афиняне болтали именно об этом, — иначе как бы они не сказали обо мне чего-нибудь похуже!» (перевод С. П. Маркиша).<sup>19</sup>

В сознании кузминского Нерона собака Алкивиада — отнюдь не повод для пересуд. Благодаря отрубленному хвосту и — отсутствовавшей у Плутарха — зеленой краске она дорастает до арт-объекта: диковинки, собирающей вокруг себя толпы любопытных.

Поскольку «Смерть Нерона» — мультикультурная / политемпоральная пьеса, к собаке Алкивиада как арт-объекту вполне приложим эпитет «модернистский». Кузмин следил за кубофутуристами, которые иной раз шокировали публику, приходя на свои выступления с лицами, раскрашенными краской. Маяковский к тому же облачался в знаменитую желтую кофту. Кузмин при создании мизансцены с собакой Алкивиада мог держать в голове Маяковского, с которым водил дружбу в революционном Петрограде 1917–1918 годов, и в силу других обстоятельств. Тот был автором стихотворения «Как я сделался собакой»,<sup>20</sup> собачником в жизни и *Щеном* — для Лили Брик.

Так или иначе, кузминский Нерон в свои 8 лет жаждет славы вроде той, что удостоилась собака Алкивиада. Во взрослом возрасте он ее получает — выступая в цирке как поющий император, т. е. тоже диковинка.

В I.3 служанка Пудентилла отпускает рискованное замечание о ранней сексуализированности Нерона. Одно, «Лет через семь так будешь всех с ума сводить», мальчик понимает буквально (это комический момент), а его наивная реакция содержит отсылку к собакам: «Я боюсь сумасшедших: *на них собаки лают*» <курсив мой. — Л. П.>. Прокомментировать это место можно так: Нерон вошел в историю как «безумный римский император», и Кузмин подготавливает эксцессы его правления, которые в «Смерти Нерона» отражены ярко, но далеко не в полном объеме, вот такими намеками. Сумасшедшим в «Смерти Нерона» то и дело объявляют Павла Лукина. А о том, лают ли на него собаки, у нас будет повод поговорить в разделе 6.2.

В картине I.5, представляющей собой диалог подростка Нерона с Пертинаксом, собака как тема для обсуждения не возникает. Зато Нерон делится с Пертинаксом своими художественными вкусами, в которых звериность помножена на катастрофизм: «Мне нравится, <...> когда пожары, когда землетрясение — что-нибудь необыкновенное. *Когда тигр терзает девушку*» <курсив мой. — Л. П.>.

Тигр, терзающий девушку, — намек на садистские цирковые аттракционы, в которые Нерон превратил гонения на христиан. Эта легенда, у современных историков не вызывающая большого доверия, гласит, что Нерон сам устроил большой пожар Рима (слово *пожар*, кстати, фигурирует в его только что процитированной реплике; это тоже желанное его сердцу эстетическое переживание), а вину за поджог свалил на христиан. В романе Генрика Сенкевича «*Quo vadis*» пожар, гонения, цирковые представления с христианами, использование тел христиан в качестве факелов для ночного освещения составляют целостный сюжет, венчаемый участием несчастной Лигии, дочери царя племени лигийцев, принявшей христианство, но на свою беду полюбившей язычника Виниция. В цирке на глазах Виниция Лигия выезжает на арену привязанной на спине страшного германского тура. Если бы не ее слуга и постоянный спаситель — великан Урс, который тоже находится на арене, она была бы растерзана, как это уже произошло с другими христианами. В «Смерти Нерона» ни цирковая арена, ни мученичество христиан, ни дикие звери не показаны как таковые. Эта информация, входившая в тогдашний общеобразовательный минимум, оживляется вот такими намеками.

В I.7 Нерон, только что переживший момент любовной близости, набрасывается на Сервилия с руганью — в ответ на то, что тот посмел заговорить о его низком росте:

Дурак! много ты понимаешь, *цапля цыбастая!* Да я велю тебе ноги сломать, голову подпилить, так сам будешь хуже всякой коротышки! <...> Предатель! Тварь! <Курсив мой. — Л. П.>

В этом месте название животного впервые в «Смерти Нерона» становится ругательством.

Редкое прилагательное *цыбастый* позаимствовано Кузминым для нероновой аргументации относительно низкого versus высокого роста из того пассажа «Запечатленного ангела» Николая Лескова, где речь идет о предпочтительности невысоких и крепких женщин «высоким, <...> цыбастым, тоненьким, как сойга»:

У нас в русском настоящем понятии насчет женского сложения соблюдается свой тип <...> Мы длинных цыбов, точно, не уважаем, а любим, чтобы женщина стояла не на долгих ножках, да на крепоньких, чтоб она не путалась, а как шарок всюду каталась и попевала, а цыбастенькая побежит да спотыкнется.<sup>21</sup>

В I.9 Нерона, наконец, ждут благие перемены. Заплаканная от счастья Лепида готовит ритуальный пир, для которого приказывает зарезать свинью. Пока у ее дома возносятся молитвы богам, над головой Нерона пролетает орел, очевидно, символизирующий покровительство со стороны Юпитера.

В такой обстановке протагонист — еще не император и даже не приемный сын Клавдия, которому открыта дорога к власти, — с опережением произносит «августову клятву»: ту, которой исторический Нерон отметил начало своего принципата. В этой клятве обращают на себя внимание и прото-коммунистические обещания, и длинный список свидетелей. Это, во-первых, Лепида, во-вторых, лестница живых существ включая *собаку*, в-третьих, боги, в-четвертых, неживой мир:

Тетья, вы все, небо, *орел*, боги, камни, *собаки*, пыль, воздух. Слушайте, слушайте. Я клянусь. Если милость богов до конца прострется, <...> все будут счастливы; ни одной минуты не пройдет без благодеяний, ни капли крови не прольется, я все отдам, судить я буду милостиво, никто не уйдет от меня с пустыми руками <...> Я всем буду радость, утешение, опора. Само имя Нерон будет звучать как благовестие! <Курсив и подчеркивание мои. — Л. П.>

*Собаки* в контексте клятвы — отражение детского состояния ума Нерона, и, наряду со свиньей, закалываемой для ритуального пира, предвестие хамства, которым будет отмечено его правление.

В подтекст неронова перечня существ Кузмин издевательски внес мотивы монолога Души мира из «Чайки»: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды, и те, которых нельзя было видеть глазом» и т. д. У Чехова это произведение было написано юным драматургом Константином Треплевым в расчете на возлюбленную — Нину Заречную, которая готовилась пойти в актрисы, и произнесен Ниной с дачной сцены — к неудовольствию собравшейся публики. Согласно Е. Д. Толстой, монолог Души мира пародировал произведения юных декадентов/ символистов включая Константина Бальмонта.<sup>22</sup> Где символисты, там, разумеется, и сверхчеловеческие амбиции.

В II.4 самый яркий зоо-образ — обезьяна, копирующая действия людей (подробнее см. в разделе 6.4). А когда в той же картине архитектор рассказывает о плане Золотого дома, то *ручные звери*, разгуливающие по берегу бассейна, мыслятся важной составляющей будущей идиллии.

В II.8 Нерон встречает момент экзистенциального кризиса в кругу друзей и возлюбленных. Мальчик Спор предлагает Нерону разогнать дурное настроение следующими способами: «будем ловить рыбу золотыми сетями, *будем дрессировать собак*» <курсив мой. — Л. П.>. Нерон соглашается: «Твое предложение не затейливо, как ты сам, но имеет свой смысл». Дрессировка собак, которая будет производиться уже за рамками II.8, смотрит в сторону столь любимого Нероном цирка, но также подчеркивает детскость его вкусов.

Пока Нерон ловит рыбу и дрессирует собак, в Остии — портовом городе, снабжающим Рим всем необходимым, — вспыхивает

хлебный бунт. Посвященная этому событию картина П.10 демонстрирует, что правление безумного императора Нерона, который, начав с прото-коммунистических обещаний и налоговых послаблений, кончил тем, что стал отбирать у граждан самое необходимое, повлияло на общее состояние умов. Восставшие обращают свой гнев на власти предержавших: «Опять уменьшили порции! *Собаки!* сами небось *жрут*» <курсив мой. — Л. П.>. Так Нерон из любителя собак скатывается до правителя, достойного собачьих ругательств. Кузмин подчеркивает, что пока люди на улицах города пытаются раздобыть мало-мальское пропитание, Нерон *жрет*, т. е. делает то, что свойственно собакам.

Общий ход картины П.10 определила следующая идеологема: каков правитель, таков и моральный настрой граждан. На протяжении всего действия П Нерон то и дело ругается на кого-то, наносит побои (беременная Пoppея, которая была им трижды ударена в живот, отправляется на тот свет), грозит репрессиями и казнями. Такое же поведение в П.10 позволяет себе толпа. Поскольку Нерон находится не в Остии, т. е. не в поле досягаемости разъяренной толпы, она выбирает козлом отпущения ни в чем не повинного египтянина — хозяина корабля, в ожидании разгрузки мешков с песком, доставленных из Александрии для цирковых представлений, стоящего в порту. Подозревая, что в мешках — продовольствие, толпа атакует корабль, египтянин же то ругается, то молит о пощаде: «Сволочи, *сукины дети*, граждане, товарищи» <курсив мой. — Л. П.>. Придя в еще большую ярость оттого, что на корабле не нашли того, что искали, восставшие бросают египтянина в воду, и тот встречает свою казнь криком. Таким образом, при Нероне — *собаке* — римляне ведут себя как *сукины дети*.

Еще одна «собачья» ассоциация в П.10 скорее всего пройдет незамеченной. Она заключена в новости о том, что двух людей искусства за публично проявленное диссидентство Нерон наказал довольно мягко: «Выслал, так разве это наказание?» Следуя за Светонием, Кузмин называет имена пострадавших, из которых нас будет интересовать «циник Исидор». Продолжая учение Сократа, киники (циники) настаивали на том, что нужно жить естественной жизнью, вне условностей и искусственных установок: как собаки. От собаки, в древне-греческом языке — *κύων*, по одной из версий и произошло

название этого философского направления<sup>23</sup>. Не потому ли кузминский Нерон выслал Исидора, а не распорядился его жизнью с той брутальностью, которая была ему свойственна, что был не только собратом своей жертвы по артистическому цеху, но и собачником?

В III.2 Нерон показан в минуты, когда политический кризис, разыгравшийся из-за отложившихся Галлии и Испании, а также мелких бунтов, доходит до своего апогея. Из сената Нерону вот-вот пришлют известие, что он объявлен врагом народа. А пока что его конфронтация с сенатом — это планы мести, причем такой, какая свойственна подросткам. Нерон жаждет умертвить и галлов, осевших в городе Рима, и сенат:

Позвать весь сенат на ужин, in cogrore, и отравить их всех, разом. <...> Поджечь Рим с четырех концов. Выпустить *диких зверей* на улицы. То-то побегут эти дуралии. *Ату его! Ату его!* Перебить всех галлов, что проживают в городе. Всех: женщин, стариков, младенцев! Бей всех!! <Курсив мой. — Л. П.>

По чудовищности этот сценарий тотальной мести — «Бей всех!!», вобрал в себя не только преступления, совершенные Нероном легенды. К истреблению определенной расовой прослойки города Рима и римскому пожару Кузминым добавлено избиение младенцев в духе царя Ирода (Мтф., 2:16). Как автор этого рукотворного апокалипсиса, Нерон предстает Антихристом. Эта ассоциация возникает потому, что *Антихристом* Нерона уже успела назвать Актея (Акте), христианка и возлюбленная героя, в II.8.

Поскольку Нерон — это «художник» на троне, он артистически вживается в то, что говорит. Его планы мести сенату, галлам, всем, принимают подлинное цирковые масштабы. Тут и пожар, тут и аттракционы с дикими зверями, готовыми растерзать людей. Просыпается в Нероне также любитель собак. Преследование сограждан, которое он себе нафантазировал, оформляется им в виде охоты на зверя. Нерон даже начинает кричать, кстати, очень по-русски, «Ату его! Ату его!», как если бы, находясь на псовой охоте, он науськивал собачью свору на дикого зверя и вместе с ней мчался на несчастную жертву.

В конце III.2 низложенный сенатом Нерон торопится сесть на лошадь, чтобы побыстрее скрыться от преследования. В III.4 он проделывает часть пути верхом, а дальше до недостроенной виллы



Фаона добирается пешком. В III.6 внутри виллы он произносит свой предсмертный монолог — с еще более развернутым зоо-рядом, нежели тот, что в I.9 упоминал в своей клятве:

Я всегда искал голого человека, потому любил я катастрофические случаи, думая, что тогда менее всего, без примеси, без условности проявляются простейшие человеческие чувства. И что же? эти чувства — не более, как *чувства животного, собаки, кошки, кролика, курицы, воробья, льва*, если хочешь. Гордиться нечем. Нерон — такой же, как и все. <Курсив мой. — Л. П.>

Неужели Нерон дозрел до того, чтобы почувствовать себя не сверх-, а просто человеком? Если всмотреться в его монолог, то окажется, что нет. Во-первых, у перечня *животное, собака... лев* есть подтекст: цитировавшийся выше монолог Души мира «Люди, львы, орлы и куро-патки...». Соответственно, Нерон и открывает в себе человеческое начало, и закрывает его, ибо оперирует тем звериным репертуаром, к которому прибегает сверхчеловек, в случае «Чайки» — Душа мира. Во-вторых, Нерон ставит знак равенства между чувствами человека и животного. И в-третьих, человек, которого он ассоциирует с собой, — *голый*, т. е. природный, находящийся внутри зоологической лестницы живых существ.

В I.7 по адресу Сервилия Нерон произнес ругательство: *тварь*. Сейчас, в III.6, слово *тварь* — но не в ругательном, а нейтральном значении, для обозначения как человека, так и любого живого существа, — применимо и к нему самому. Он — *тварь*, проходящая разные стадии развития, но так и не вылупившаяся в человека.

## 6.2. ПАВЕЛ ЛУКИН, ИЛИ CAVE CANEM

Раскопки 1824 года, производившиеся в Помпеях в так называемом Доме трагического поэта, открыли напольную мозаику с изображением изготовившейся к нападению собаки и надписью «*save canem*» — берегись собаки. А в «Сатириконе» Петрония имеется целая сценка на ту же тему: персонаж упал, засмотревшись на нарисованную у каморки привратника «огромную цепную собаку»,

над которой «большими квадратными буквами <было> написано: Берегись собаки».<sup>24</sup>

Павел в сущности так и поступает — остерегается собак и не поддается на то особачивание, с которым в действии П к нему подступает то Иволгина, сдающая ему угол, то Марья Петровна Рублева, в которую он без памяти влюблен и которая станет его женой.

В действии П описывается тяжелая саратовская юность протагониста, сопоставимая с тяжелыми юными годами Нерона, тоже проведенными в провинции. Но в отличие от Нерона Павел не желает ассоциироваться с собаками. Тяжелые, порой невыносимые обстоятельства он переживает с подлинно человеческим достоинством.

В П.3 Павла третирует его саратовская домохозяйка с достоевской фамилией Иволгина.<sup>25</sup> Поскольку Павел оказывает ей словесное сопротивление, выходит скандал — очень мещанский и очень в духе Достоевского:

ИВОЛГИНА. Это ты мне? *щенок сопливый*.

ПАВЕЛ. *Щенят сопливых* не бывает.

ИВОЛГИНА. Посмотришь в зеркало, так и увидишь, *бывают ли*.

ПАВЕЛ. Но это же совершенные глупости.

<Курсив мой. — Л. П.>

В содержательном отношении *щенок сопливый* — ругательство, подчеркивающее незрелость адресата, и Павел справедливо отказывается принимать его на свой счет.

Есть у *щенка сопливого* и другой аспект: языковой. Благодаря этой русской идиоме мещанский говорок Иволгиной смыкается с мещанским говорком Лепиды, которой принадлежало другое собачье присловье: «с *собаками* не сыщешь» <курсив мой. — Л. П.>. Иволгина, правда, в отличие от заботливой Лепиды — псевдоматеринская фигура, что хорошо видно по разбираемой мизансцене. Подводит Иволгину и ее фамилия — от *иволги*, делающую эту героиню скорее зоо-экспонатом нежели полноценным человеком.

В связи с П.3 стоит отметить также числовой символизм, достойный «Божественной комедии». У Данте песни трех кантик, носящие один и тот же номер, вступают в смысловую перекличку, так что «Комедию» можно читать не только по горизонтали, но и по вер-

тикали. Что касается «Смерти Нерона», то «современной» картине П.3, в которой выведен Павел в наиболее молодом, как бы щенячем, возрасте, соответствует «античная» картина I.3, в которой Нерон — тоже в предельном молодом возрасте, — увлечен собакой Алкивиада, но с опаской относится к лающим собакам.

В П.5 Павла — по-прежнему бедного и несчастного юношу — ждет знакомство с обожаемой Мари. Героиня въезжает на сцену верхом, чем сразу подчеркивается неравенство персонажей. Будучи вице-губернаторской дочерью и к тому же красавицей, по улицам Саратова героиня, как следует из П.3, совершает прогулки не иначе, как с кавалькадой поклонников. Павел — безлошадный обожатель Мари, — в разговоре с ней называет ее поклонников словом из собачьего репертуара — *сворой*. Ему приятнее представлять Мари одной — в Швейцарии на идиллическом фоне с пасущимися *коровами*. Кстати, в «античной» картине П.4 такой же воображаемой идиллией предстает будущий Золотой дом, где разгуливают *ручные звери*.

В мизансцене, открывающей П.5, Павел выступает спасителем Мари — собственно, так и происходит их знакомство:

/Быстро въезжает Мари верхом/.

МАРИ. Задержите, прошу вас, лошадь.

/Павел останавливает. Помогает Мари соскочить  
и идет привязать лошадь/.

Пускай постоит. Она испугалась поезда. Хорошая лошадь, но недавно из имения. Благодарю вас. <...> Она бы занесла меня в реку.

Но тут же персонажи меняются ролями — Мари вовлекает Павла в садо-мазохистские, в сущности, демаскулинизирующие игры, при этом действуя в точности как лошадь, чуть не занесшая ее в Волгу, и как Нерон, дрессирующий собак в П.8:

МАРИ. Достаньте мне хлыст.

/Кидает хлыст в воду, Павел бросается с обрыва/.

Браво, браво. Нет, нет, не руками. *Зубами, как пудель. Какой вы смешной.* <...>

ПАВЕЛ /весь мокрый с хлыстом в зубах/

МАРИ. Фу, какой вы мокрый. Не подходите ко мне. Положите хлыст на траву, оботрите. Я сама возьму.

Мари награждает Павла поцелуем, ошибочно полагая, что это приключение тут же забудется.

Пудель, в П.5 — аллегорическое воплощение куртуазного мужского поведения, — дань любимому Кузминым Гофману, а именно «Житейским воззрениям кота Мурра». Там сначала возникает идея пуделя — как правильного (в отличие от кота) домашнего питомца, готового нести за хозяином перчатки, кисет, трубку.<sup>26</sup> А дальше в сюжете появляется пудель по имени Понто — приятель кота Мурра. В какой-то момент герои обсуждают несходство своих жизненных установок:

Мог ли я, научившись <...> изъясняться на пуделином языке, не поведать другу Понто о <...> своих творениях? <...> Вместо того чтобы восхищаться моими познаниями, он заявил, что не понимает, как это мне пришло в голову предаваться подобным занятиям; он же, если уж говорить об *искусстве*, довольствуется тем, что прыгает через *палку* и *таскает из воды* фуражку хозяина. А науки <...> могут <...> испортить аппетит (пер. Д. Каравкиной, В. Гриба).<sup>27</sup> <Курсив мой. — Л. П.>

Конец дружбы наступает, когда Понто предает Мурра. Схватив в зубы рукопись, написанную его кошачьей лапой, Понто уносится с ней к своему хозяину, чтобы тот донес на Мурра его хозяину — Крейслеру. Кузминский Павел, которому Мари отвела при себе роль пуделя, выполняет ее команды в точности по Гофману. Правда, позволяет он себе и мягкий протест: «Я не сержусь, Вам самим будет стыдно, когда Вы будете вспоминать об этом случае». Но Мари совсем не стыдно.

В том, что касается линии взрослеющего кота, «Житейские воззрения...» — пародия на роман воспитания «художника» и, среди прочего, на «Поэзию и правду» — мемуар Гете о годах детства и юности. Тем уместнее появление этого подтекста в «Смерти Нерона».

Есть у эпизода с бросанием хлыста и другой «звериный», но одновременно эротический подтекст — «Нана» Эмиля Золя. В главе XIII заглавная героиня этого романа стала играть с графом Мюффа в разные зоо-игры — то в медведя, то в лошадь, то в собаку. Как-то взяв на себя роль послушной собаки по имени «Цезарь» Мюффа охотно принес Нана в зубах брошенный ею с этой целью надушенный платок.

В II.5 вслед за мотивом непослушной лошади, собачьей образностью и воображаемой коровой раздаётся кукование кукушки. Оно отвлекает на себя внимание Мари. Вместо того, чтобы слушать признания Павла в любви, героиня подсчитывает, сколько лет ей нагадает кукушка. Прогноз сбудется в III.5 — между знакомством с Павлом и самоубийством Мари проживет нагаданные ей 7 лет. Но для II.5 важнее другое. Мари наносит Павлу двойное оскорбление — как мужчине и как человеку. Говоря о последнем, объяснениям Павла, т. е. речи человека, она предпочитает «ку-ку», издаваемыми птицей, т. е. существом из зоо-мира.

В II.7 Павел неожиданно становится наследником громадного отцовского состояния. Иволгина, еще недавно дразнившая его *щенком сопливым*, с хамского/мещанского обхождения, которое позволяла себе с ним — маленьким человеком, переходит на подобострастное: «*Полкана-то* надо запереть. Намедни Павел Андреевич говорил: “Что за *противная дворяга*”» <курсив мой. — Л. П.> В II.9 Мари тоже идет на попятную — обручается с Павлом.

В II.7 собака из жизни Павла устранена по сугубо прагматическим соображениям: Иволгина старается изо всех сил быть милой и заботливой, поскольку рассчитывает на денежное вознаграждение со стороны Павла. Но эта попытка не имеет шансов на успех. Вступление Павла в право наследования, а также пойманный на казнокрадстве отец Мари, позволяют ему повторно выступить спасителем Мари — и, на сей раз, получить героиню в жены.

Иволгина пытается помешать Павлу покрыть растрату отца Мари из только что унаследованных денег. В ее голове рождается план — заявить в полицию, добиться ареста Павла и его последующей отправки в сумасшедший дом. Вспомним в этой связи реплику 8-летнего Нерона: «Я боюсь сумасшедших: на них собаки лают». В II.7 сумасшествие и собака — два мотива, которые хотя и встреча-

ются в речах одного персонажа, но, по счастью, разведены. Павел, не желающий ассоциироваться с собаками, победил.

*Дворняга Полкан* появляется в репликах о судьбе Павла как тонкий авторский намек на незаконнорожденность героя. Будучи сыном богача, он родился вне брака, а детство и юность провел при капризной, взбалмошной матери-одиночке, препятствовавшей его знакомству с отцом. Но отцовский капитал сотворил чудо: саратовцы, особенно Иволгина, более не склонны обращаться с Павлом как с дворнягой / бастардом.

### 6.3. ИМПЕРАТОР НЕРОН И ЧИСЛО ЗВЕРЯ

Попробую теперь объяснить, почему в «Смерти Нерона» поверх биографии Нерона выложен звериный и — уже — собачий орнамент. С этой целью заглянем в картину II.8 — ту, в которой заходит речь о дрессировке собак. Там Нерон и Актея обсуждают явление Иисуса Христа. На слова Нерона, что он распял бы Христа еще раз, поскольку тот воскрешал умерших, и, значит, составлял конкуренцию ему, правителю-сверхчеловеку, Актея, не сдерживаясь, выкрикивает: «Антихрист! Антихрист!» В следующей «античной» картине — II.10, старик призывает народ не взаимодействовать с государством, потому что «все это печать антихристов».

*Антихрист* — слово из Нового Завета, означающее противника Иисуса Христа, выдающего себя за Мессию. В эсхатологическом «Откровении Иоанна», также входящего в Новый Завет, вдобавок к Антихристу появляется число зверя — 666 (вариант: 616). Это число ученые-библеисты XIX века дешифровали как скрывающееся в себе фразу «император Нерон». Высказывались и другие догадки относительно 666. Одну, прогностическую — зверь как предсказанный «Откровением Иоанна» император Наполеон, — Толстой использовал в «Войне и мире»: там в такого рода вычислениях упражняется Пьер Безухов, решивший стать убийцей захватившего Москву Наполеона.

Раз уж речь зашла о «Войне и мире», отмечу, что в своем изображении Нерона Кузмин выступает последователем Толстого, не просто разоблачавшего Наполеона, но выставившего его комической фигурой: обычным человеком с большими претензиями и с театральными позами.

Интерпретация числа зверя через Нерона имела сильнейший резонанс. Вот, например, статья Фридриха Энгельса «К истории первоначального христианства», повторяющая вслед за учеными-библеистами их аргументацию:

Христианским в Откровении Иоанна является <...> подчеркивание близкого наступления царства Христа <...>

Объяснением смысла этого предсказания <...> мы обязаны немецкой критике <...> [В]еликая блудница-Вавилон означает Рим, — город на семи холмах <...> О звере, на котором она сидит, в гл. XVII, 9–11, сказано следующее:

«семь голов» (зверя) «суть семь гор, на которых сидит жена, и семь царей; из них пять пали, один есть, а другой еще не пришел, и, когда придет, года не долго ему быть. И зверь, который был и которого нет, есть восьмой и из числа семи и пойдет в погибель».

Здесь зверь означает римское мировое владычество, представляемое последовательно семью императорами, из которых один был смертельно ранен и больше не царствует, но исцелился и возвратится, чтобы в качестве восьмого установить царство богохульства и святотатства. Ему будет дано

«вести войну со святыми и победить их, и поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни у агнца; всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание зверя на правую руку их, или на чело их, и никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его. Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое. Число его 666» (XIII, 7–18).

<...> [К]то же этот римский император, который уже однажды царствовал, был смертельно ранен и исчез, но вернется как восьмой по порядку и будет играть роль *антихриста*[?]

Считая Августа первым по порядку, вторым был Тиберий, третьим — Калигула, четвертым — Клавдий, пятым — *Нерон*, шестым — Гальба. «Пять пали, один есть». То есть

*Нерон* уже пал, а Гальба существует. Гальба царствовал с 9 июня 68 г. до 15 января 69 года. <...>

Отсюда следует, что наше Откровение было написано в царствование Гальбы. Вероятно, в конце его правления или же, самое позднее, во время трехмесячного (до 15 апреля 69 г.) царствования Отона — «седьмого». Но кто же восьмой, который был и которого нет? Это раскрывает нам число 666.

У семитов <...> было в то время в ходу магическое искусство, которое основывалось на двояком значении букв. Приблизительно за 300 лет до нашей эры древнееврейские буквы стали употребляться также в качестве чисел:  $a = 1$ ;  $b = 2$  <...> Прорицатели, предсказывавшие с помощью каббалы, подсчитывали сумму цифровых значений букв какого-либо имени и таким путем пытались пророчествовать <...> Это искусство называли греческим словом *gematria*, геометрия. <...>

Именно посредством такой математики возникло <...> число 666. За ним скрывается имя одного из первых пяти римских императоров. Но Ириней в конце второго столетия знал кроме числа 666 еще вариант — 616 <...>. Если искомое решение подойдет одинаково к обоим этим числам, то оно тем самым будет проверено.

Это решение было дано Фердинандом Бенари в Берлине. *Имя это — Нерон*. Число основано на <...> древнееврейском начертании греческих слов *Neron Kaisar*, император Нерон, — слов, которые в виде надписи значились на нероновских монетах, чеканившихся в восточной половине империи. Именно: н(нун) = 50; р(реш) = 200; в(вав) как о = 6; н(нун) = 50; к(коф) = 100; с(самех) = 60; и(йод) = 10; р(реш) = 200; в итоге = 666. Если же мы примем за основу латинское начертание *Nero Caesar*, то отпадает второе нун — 50, и мы получаем  $666 - 50 = 616$  <...>

Действительно, во времена Гальбы всю Римскую империю охватила внезапная смута. Сам Гальба во главе испанских и галльских легионов двинулся на Рим, чтобы свергнуть Нерона; последний бежал и приказал одному вольноотпущеннику, чтобы он его убил. Но против Гальбы были в заговоре не только преторианцы в Риме, но и военачальники в провинциях; повсюду объявлялись новые претенденты на престол, готовившиеся идти со своими легионами на столицу. Империя <...> была отдана во власть междоусобной войны, ее распад казался близким. Ко всему этому распространился слух, особенно на Востоке, что Нерон не убит, а только ранен, что



он бежал к парфянам и вернется из-за Евфрата с войсками, чтобы начать новое, еще более кровавое и страшное правление. Ахайя и Азия были особенно напуганы этими известиями. И как раз около того времени, когда было, по-видимому, написано Откровение, *появился лже-Нерон* <...> Можно ли удивляться тому, что среди христиан, на которых Нерон предпринял первое серьезное гонение, распространилось мнение, что он вернется как *антихрист* и что его возвращение и неизбежно связанная с этим еще более настойчивая попытка кровавого истребления новой секты явятся предзнаменованием и прологом второго пришествия Христа <...><sup>28</sup> <Курсив мой. — Л. П.>

Показательна также историческая реконструкция правления Нерона Александра Амфитеатрова, вышедшая под громким названием «Зверь из бездны» (в 4-х тт., 1911–1914) <курсив мой. — Л. П.>.

Если суммировать «звериные» сцепления Нерона и Павла Лукина, то станет понятно, зачем Кузмин нажимает на бестиарность Нерона. Этот герой, объявленный Антихристом, как раз и воплощает апокалиптического зверя.<sup>29</sup> В свою очередь, Павел, сделавшись апостолом коммунистической утопии, рискует, не подозревая того, угодить в «Звери»-«Антихристы».

Таким образом, собачий / звериный лейтмотив «Смерти Нерона» — точка бифуркации жизненных траекторий Нерона и Павла. По своему психологическому складу и в силу жизненных обстоятельств Павел, не позволяющий себя особачить, — недо-Нерон, недо-сверхчеловек, недо-Третье пришествие. Соответственно, ему открыта возможность второго жизненного старта, тогда как Нерон обречен.

#### 6.4. СЮЖЕТНАЯ ЗОО-РИФМА: ОБЕЗЬЯНА И ПОПУГАЙ

Есть в «Смерти Нерона» две картины, в которых звериная топика не разводит, но, напротив, сводит Павла и Нерона. В обеих на сцену выведено животное — в статусе второстепенного действующего лица.

В I.10, изображая выступление Павла на крыше гостиницы перед толпой пострадавших от теракта и зевак, причем по-эзопов-

ски — как революционный момент, Кузмин предоставляет слово попугаю. Тот выкрикивает то *караул*, то *дурак*, а в конце, видимо, за недостатком слов для происходящего, не вписывающегося ни в какие рамки, шипит.

В свою очередь, в II.4 — изображении одного дня в правлении Нерона, к Нерону заявляется Поппея со свитой и разряженной обезьяной, повторяющей жесты то своей хозяйки, то Нерона. Когда Нерон трижды ударяет беременную Поппею в живот, обезьяна проделывает то же самое со Спором — мальчиком-кастратом, с которым Нерон сыграл шутовскую свадьбу и который стал дублем / заместителем Поппеи.

У попугая и обезьяны имеется то общее, что они копируют людей, за счет чего в двух обсуждаемых картинах происходит сатирическое или даже буффонадно-гротескное снижение протагонистов, упивающихся своей сверхчеловеческой властью. Протагонисты предстают не людьми, но пародией на людей — в том смысле, в каком такой пародией являются попугай и обезьяна. Все это образует между I.10 и II.4 сюжетную зоо-рифму.

Про попугая и обезьяну можно сказать и больше. Это — кривые зеркала для человека. Люди, согласившиеся отразиться в этих зеркалах, рискуют потерять человеческое достоинство и человеческий облик. На такую интерпретацию попугая и обезьяны настраивает инцидент, случившийся в II. 3: Иволгина, издеваясь над Павлом, призывает его взглянуть в зеркало и увидеть свое отражение в виде *щенка сопливого*.

Обезьяна, попугай и особенно *щенок сопливый*, глядящий из зеркала, вступают в ощутимую переключку с той структурной особенностью «Смерти Нерона», которая в разделе 4.3 была названа кривыми зеркалами. Повторю сформулированный там тезис: образ Нерона и образ Павла наставлены друг на друга так, чтобы отражаться друг в друге как в кривых зеркалах. Соответственно, в I.10, II.3 и II.4 этот прием обнажается посредством наведения иконического соответствия между общей структурой «Смерти Нерона» и ее образной системой.

Кривозеркалье, связующее главных героев, в зоо-контексте раскрывается в следующем противопоставлении: человекособака Нерон versus Павел, по лестнице живых существ движущийся от более

низкой собачьей планки к человеку. Но к человеку не как зоологическому виду — случай Нерона в III.6, а тому, который, по слову Горького, точнее, выведенного им в пьесе «На дне» Сатина, — «звучит гордо».

## 7. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Предпринятый анализ «Смерти Нерона» позволяет сделать предварительный вывод относительно того, насколько это был оригинальный ход внутри русской и мировой традиции изображения собак как людей и людей как собак.<sup>30</sup> Кузминскую пьесу можно поставить рядом не только с вышеупомянутыми «Котом Мурром...» и «Вот так я сделался собакой», но также с «Записками сумасшедшего» Гоголя, где последовательно разворачивается тема сумасшествия героя, кстати, писателя — автора дневника; толстовским изображением собак (Карая, Ласки, Бульки и т. д.) и псовой охоты (в «Войне и мире», «Анне Карениной»); наконец, с «Собачьим сердцем» Булгакова, где собачество повенчана с советскостью. У Гоголя сумасшедшему привиделось, что собачки Межди и Фидель общаются между собой на человеческом языке и что тема их почтовой корреспонденции, осуществляемой Полканом (!), — насмешки над ним. А у Булгакова пес Шарик, скрещенный с деклассированным Климом Чугункиным, ненадолго превращается в человека: Полиграфу Полиграфовича Шарикова. Инстинкты героя — эгоцентризм, страсть к разрушению, привычка получать все даром — низко и подло эксплуатируют активисты из коммунистической среды, мишень которых — профессор Преображенский, сначала хозяин пса Шарика, а затем арендодатель Шарикова. Та же команда научает Шарикова азам коммунизма и имени *Энгельс*. Восходя по социальной лестнице, Шариков дорастает до зловещей фигуры человекособаки, олицетворяющей пролетария по-большевистски, который вместо созидания, предписанного ему его классовой принадлежностью, разрушает ту социальную, культурную, гуманистическую среду, в которой только и может протекать человеческое существование. В Шарикове видели также пародию на Маяковского — любителя собак и агитатора за советский строй.<sup>31</sup> В повести Булгакова соседство с Шариковым ставит под угрозу существование профессора Преображенского, и ему

не остается ничего иного, как прооперировать Шарикова, чтобы он обратился в милого пса.

Вне зависимости от того, был ли Кузмин знаком с «Собачьим сердцем», в СССР попавшим под цензурный запрет, созданный им образ Нерона несомненно принадлежит к породе «шариковых».

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полное собр. соч. В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 268–269.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> О влиянии «Идиота» см.: Богомолов Н. А. «Смерть Нерона» в литературных контекстах // Богомолов Н. А. Разыскания в области русской литературы XX века. В 2 т. Т. 2. М., 2021. С. 8–9.

<sup>4</sup> Кузмин Михаил. Проза. В 12 т. Т. 10. Berkeley, 1997. С. 31–32.

<sup>5</sup> Римскими цифрами обозначаются действия «Смерти Нерона», а арабскими — картины.

<sup>6</sup> «Смерть Нерона» здесь и далее цитируется по неавторизованной машинописи, хранящейся в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (ф. 2, оп. 1, д. 4); сокращения расшифровываются, а орфография приводится в соответствие с современными нормами.

<sup>7</sup> См.: Панова Лада. Зрелый модернизм. Кузмин, Манделъштам, Ахматова и другие. М., 2021. С. 571–605.

<sup>8</sup> Панова Лада. «Смерть Нерона» Михаила Кузмина как политический театр // Звезда. 2022. № 10. С. 227–243.

<sup>9</sup> Cheron George. Drama of Mixail Kuzmin. Thesis (Ph.D.). UCLA, Slavic Languages and Literatures, 1982. P. 240–241

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Лихачев Иван. О Кузмине // Звезда. 2014. № 9. С. 161.

<sup>12</sup> Cheron George. Drama of Mixail Kuzmin. P. 241.

<sup>13</sup> Манделъштам Осип. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 358.

<sup>14</sup> Кузмин Михаил. Жизнь подо льдом. (Дневник 1929 года) / Публ., предисл. и коммент. С. В. Шумихина // Наше наследие. 2010. № 93/94. С. 89–91.

<sup>15</sup> См.: Панова Л. Г. «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. СПб., 2012. С. 116–122.

<sup>16</sup> См.: Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. München, 1977. С. 737–741.

<sup>17</sup> Кузмин Михаил. Жизнь подо льдом. (Дневник 1929 года). С. 97, но с же на месте пса. Я благодарю Ирину Кравцову, любезно предоставившую мне выверенную цитату из тома дневников Кузмина за 1917–1924 гг. (подг. текста С. В. Шумихина, К. В. Яковлевой и Н. А. Богомолова), готовящегося к выходу в Издательстве Ивана Лимбаха.

<sup>18</sup> Ср.: «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим замечательным странам», «Приключения Эме Лебефа» и «Ванину родинку».

<sup>19</sup> Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 248.

<sup>20</sup> О собачьих архетипах и интертекстах этого стихотворения см. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других

толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 186–203.

<sup>21</sup> Лесков Н. С. Собр. соч. В 11 т. Т. 4. М., 1957. С. 332.

<sup>22</sup> См. Толстая Елена. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1800–начале 1890-х годов. М., 2002. С. 249–287.

<sup>23</sup> Собачьесть киника Мениппа обыгрывается Лукианом в «Разговорах в царстве мертвых», особенно в диалоге 21: Мениппа заявляет Керберу, что оба они — собаки, и между ними устанавливается взаимопонимание.

<sup>24</sup> Цит. по: *Петроний Арбитр*. Сатириконт. Перевод / Под ред. Б. И. Ярхо. М.; Л., 1924. С. 75.

<sup>25</sup> См.: Богомолов Н. А. «Смерть Нерона» в литературных контекстах. С. 7–8.

<sup>26</sup> Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 58.

<sup>27</sup> Там же. С. 89.

<sup>28</sup> Цит. по: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1962. С. 486–488.

<sup>29</sup> Ср.: «Римские чудеса» — более раннее произведение Кузмина на античные и одновременно раннехристианские темы. Там Симона, прибывшего в Рим, его спутница — Рыжая, возможно, воплощение Софии, войдя в состояние транса, называет Антихристом и зверем предреченным.

<sup>30</sup> Вывод этот потому предварительный, что во внимание были приняты только две, но зато ставшие классикой, работы: *Смирнов И. П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»); *Ziolkowski Theodore*. Talking Dogs: The Caninization of Literature // *Ziolkowski Theodore*. Varieties of Literary Thematics. Princeton, NJ, 1983. P. 86–122. Во второй работе рассматривались «Записки сумасшедшего» и «Собачье сердца», существенные для раздела 7 этой статьи.

<sup>31</sup> *Zholkovsky Alexander*. Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford, 1994. P. 183.

**К. Учитель**

*Европейский университет в Санкт-Петербурге,*

**П. Дмитриев**

*Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии  
им. Д. Д. Шостаковича*

## **Николай Смолич и Михаил Кузмин: к истории сотрудничества**

Николай Васильевич Смолич (1888–1968) — весьма примечательная и яркая личность, но вместе с тем недостаточно изученная и отраженная в исследовательской литературе.<sup>1</sup> Тем интереснее рассмотреть один из заметных опытов в той области театра, где Смолич длительное время был одной из главных фигур.

Смолич начал свою творческую жизнь как актер на сцене Александринского театра, затем, уже после революции, недолгое время этим театром руководил. В 1920-х он обратился к опере и стал одним из лидеров новаторски ориентированного Малого оперного театра (МАЛЕГОТа, ныне — Михайловского театра) в Ленинграде. Здесь он уже поставил целый ряд спектаклей, в том числе: «Золотого петушка» и «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова, «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, наконец, мировую премьеру «Носа» Д. Д. Шостаковича. Собственно, уже и первые постановки 1920-х годов не были робкими попытками ученика — Смолич сформировался как человек театра еще до революции.

В Большой театр Смолич был приглашен в 1930 году на пике своего творческого развития, и в 1930–1938 годах он был здесь глав-

ным режиссером. В этот период была осуществлена ставшая классикой «Пиковая дама» (1931) в Большом театре, и вершинная работа, создавшая для Смолича немало проблем и увековечившая его: он первым поставил в Малом оперном театре в 1934 году «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича. В конце 1930-х годов Смолич переехал в Киев, много лет плодотворно работал в Киевском оперном театре, и лишь в конце жизни вернулся в Москву.

Постановка «Руслана и Людмилы» в 1931 году для Смолича оказалась второй режиссерской работой в Большом театре (первая — постановка оперы А. А. Крейна «Загмук»<sup>2</sup> на квазиисторический сюжет о восстании рабов в древнем Вавилоне). Для создания новой версии либретто оперы Глинки Смолич обратился к Михаилу Кузмину.

Даже при тех скудных сведениях о постановке «Руслана», которые дошли до нас (печатное либретто, отзывы прессы, и, наконец, сохранившаяся переписка с Кузминым), можно судить о том, что зрителю была представлена, при всех возможных оговорках, весьма неординарная работа зрелого мастера. Мастерство же Смолича — оперного режиссера — заключалось и в стройности идеи, и в выстраивании изобразительного ряда (поиске художника, разделяющего его взгляды), яркости отдельных деталей и театральных эффектов, и как итог — силе производимого впечатления.

Смолич начал с выработки общей концепции. В брошюре, выпущенной к постановке, подробно (от лица Большого театра и потому, к сожалению, анонимно) изложена постановочная концепция и дано поактно краткое содержание нового либретто оперы и приложены фотографии макета спектакля (1, 2 и 4 д.).<sup>3</sup> Уже в первом разделе брошюры («Об истоках “Руслана”») сформировано ядро концепции, вокруг которого развивается действие новой постановки — так называемый «древнеэллинический миф» (несмотря на анонимность брошюры, мы склонны не только видеть в основных ее положениях идеи самого режиссера-постановщика, но и узнавать его стиль в самом тексте):

Желанное, яркое, весеннее, молодое солнце (Руслан) должно оплодотворить землю (Людмилу). Враг солнца — лютый мороз (Черномор) — похищает у жениха его невесту — землю. Карла, т. е. маленький, почти незаметный образ мороза, существует только как элемент тяготения к реализму. На самом же деле решающее значение имеет его белая огромная

борода, олицетворяющая снежный покров. Путем этой бороды мороз скрывает землю от солнца. Солнце отправляется на поиски пропавшей невесты — земли. Оно совершает долгий зимний оборот, где видит только мертвую природу, и лишь пройдя положенный путь, находит врага. Он, солнце — Руслан, не убивает его — Черномора, а отрубает ему бороду (снежный покров) и обретает землю. Но земля мертва, холодна, безжизненна. Нужны усилия, чтобы оживить, пробудить и согреть ее. Все это проделывает солнце при помощи своего символа — кольца. В миф заведены еще две фигуры, имеющие географическое значение для древнерусского юга: Фарлаф — претендент на землю, северный сосед финских племен, и такой же претендент сосед с юга — Ратмир, олицетворяющий собою Хазарию. (*Либретто*, 3–4).

Так, режиссерский подход Смолича предполагал при незначительных изменениях партитуры и либретто весьма радикальное их переосмысление. Режиссер рассматривал «Руслана и Людмилу» как «солярный» миф, имеющий древнегреческие корни. «Первоисточник “Руслана” — древний полуэллинский (полугреческий) миф (легенда), занесенный на юг России через греческих колонистов из самой Греции» (*Либретто*, 3).

Очевидно, Смолич здесь находился под влиянием Б. В. Асафьева, выстраивавшего в общий ряд оперы солярного культа (сочиненные по преимуществу Н. А. Римским-Корсаковым): «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Кашей». Несомненна здесь и связь постановочной концепции с одной из предыдущих работ режиссера — «весенней сказочкой» «Снегурочка» в Малом оперном театре (1928).<sup>4</sup>

Идеи Смолича, научно-историческая достоверность которых вызывает самые серьезные сомнения, очевидно, аналогии здесь могут быть лишь типологическими, с точки зрения интерпретации предоставляли постановщикам, тем не менее, богатые возможности. Режиссер, как нам это видится, обладает правом на творческие фантазии, отталкиваясь от достоверной или даже мнимой исторической картины. В данном случае Смолич выступает как интерпретатор мифа, укорененного гораздо глубже, чем его романтические версии, и потому наднационального и внеисторического.



Впрочем, в случае с «Русланом и Людмилой» режиссер так далеко ушел от первоначального сюжета, что ему пришлось специально описать и истолковать то, что увидит зритель. Этой цели посвящен второй раздел брошюры — «Сценическое раскрытие “Руслана” на сцене Большого театра»:

Форма сценического воплощения оперы строится главным образом на принципе самостоятельного народного представления. Если греки перенесли свою мифологию в южные степи древней Руси, то, очевидно, и формы ее изображения были ими подсказаны. (*Либретто*, 5).

Далее все действие представляло собой как бы рассказ Баяна, или иллюстрацию им рассказанного. Вторым пунктом, специально отмеченным в книжке, являлось сценическое оформление с его доминантой — холмом — скифским курганом, на фоне которого, так или иначе, разворачивалось все действие. Наконец, третий пункт был посвящен восстановлению музыкального облика оперы, раскрытию музыкальных купюр, ставших традиционными за век ее исполнения.

Любопытную подробность, касающуюся постановки, мы узнаем из этого же текста, позволяющую «увидеть» спектакль — а именно тот факт, что действие оперы Глинки начиналось с первых тактов музыки:

Для цельности и законченности общего рисунка всей постановки, чтобы яснее получился финал оперы, как логический конец начавшегося в увертюре радостного праздника, Большой театр нашел необходимым театрализовать увертюру и начать театральное действие с первых ее аккордов. (*Либретто*, 8).

Третий раздел брошюры посвящен «Краткому содержанию оперы “Руслан и Людмила” (по действиям)», достаточно детально вводящий зрителя в курс дела.<sup>5</sup>

Из процитированного понятно и то, сколь важное место в постановке занимала сценография, и каким важным в данном случае должен был стать выбор художника. Им стал ленинградский театральный художник, блестящий график и живописец Петр Иванович Соколов (1892–1938), входивший в ближний круг Даниила Хармса и других

обэриутов и тесно соприкасавшийся с ними по работе в журналах «Чиж» и «Еж». Соколов начал свои занятия в Иркутске, в студии художника И. Л. Копылова. Отметим попутно, что Копылов из новой живописи особенно ценил творчество П. Гогена, находя в нем яркий пример синтеза европейского и архаического искусства. Этот взгляд, возможно, повлиял и на формирование художественного восприятия Соколова. Затем Соколов учился живописи в Париже, продолжил обучение в мастерской К. С. Петрова-Водкина в Академии Художеств. В начале 1930-х был приглашен работать в Большой театр. В 1938 году П. И. Соколов был репрессирован и погиб в лагере.<sup>6</sup>

В эскизах Соколова идеи Смолича нашли убедительное продолжение: по ним можно судить о спектакле как о нетривиальном сценическом произведении. Более того, возможно, и сами идеи сложились в близком сотрудничестве с будущим художником спектакля, с которым режиссер уже поставил один спектакль в Ленинграде — в высшей степени необычного «Колумба» Э. Дресселя в Малом оперном театре (1929), а в Москве — упомянутого «Загмука» А. Крейна. Во всяком случае, изложение своей концепции Кузмину Смолич доверил Соколову, и, судя по реакции поэта, не ошибся.

Сам подход к переделке либретто, очевидно, связан в том числе с обстоятельствами времени и проблемой «классово приемлемой перелицовки» на фоне антимонархического пафоса послереволюционных лет. 1920-е годы в советском оперном театре были ознаменованы многочисленными попытками радикально переkreить тексты наиболее популярных оперных сочинений. Классика, как казалось многим, в особенности партийным руководителям искусства, «не откликлась» на революционные события, а создание принципиально новых советских опер, которые при всей идеологической выдержанности не были бы агитационными однодневками и вызывали бы широкий интерес публики, заняло около 15 лет.

Возникла очевидная проблема оперного репертуара, и в середине 1920-х выходом из положения многим казалась «классово приемлемая перелицовка», осуществлявшаяся в виде «новых подтекстовок». «Речь шла, — пишет Елена Третьякова, — о переделке либретто классических опер на новый лад. Н. Виноградов с некоторой гордостью писал: “Я первый в республике сделал схему таких сюжетных переработок: «Гугенотов» на «Декабристов», «Риенци» на «Бабефа»

и «Тоску» на «Парижскую коммуну» и ряд балетов...» Театры пошли на этот компромисс в поисках выхода из репертуарного тупика». <sup>7</sup>

На сцене МАЛЕГОТа, например, «Тоска» Дж. Пуччини шла под названием «В борьбе за Коммуну» с полностью переделанным либретто. Действие не просто переносилось в иную историческую эпоху — все, решительно все изменилось, кроме драматургической структуры, и Тоска, и Каварадосси (теперь Жанна и Варлен) пели в дуэте: «Мысль о коммуне всемирной / Нас с тобой соединила, / Боролись вместе мы на баррикадах / И вместе мы умрем! <...> И если смерть нас ожидает, / На нас смотрите вы, / Железные ряды солдат / Грядущей революции — / — Вот коммунаров предсмертный парад!». <sup>8</sup>

Впрочем, наши герои в этом перелицовочном процессе участия не принимали, и, вероятно, иронически к нему относились: Кузмин был драматургом, в том числе автором оригинальных либретто для собственных опер и внимательным либреттистом-переводчиком. Вряд ли идея *классово приемлемой* адаптации могла быть ему близка, хотя попытка некоторого осовременивая текста им все же предпринималась (в переводе либретто «Волшебной флейты» Моцарта). <sup>9</sup>

Конечно, дело и с русской классикой обстояло непросто, особенно с М. И. Глинкой. «Жизнь за царя» с ее отчетливым монархическим пафосом, да и «Руслан и Людмила», при некоторой рапсодической замысловатости конструкции, невнятности сюжета, не лишённая, помимо сказочно-феерического начала, и национально-романтической риторики, на советской сцене казались неуместными и их исполнение стало при новой власти и новой цензуре просто невозможно. Смолич просит Кузмина отбросить весь феодальный колорит, «князей и княжен», «славословие державы Светозара», «поход на Царьград», очевидно, чтобы вернуть одну из ключевых национальных опер русскому слушателю, пусть в обновленном, «идеологически выдержанном» виде.

Подобная задача была реализована С. М. Городецким, позднее, в 1939 году (и уже не по собственному почину театра, а по заказу вышестоящих организаций) осуществившим новую версию «Жизни за царя» — «Ивана Сусанина», занявшего устойчивое место в репертуаре советского оперного театра. Однако заметим, что, если судить по переводам иноязычных либретто, и с поэтической, и прежде всего с вокально-фонетической стороны, работа Кузмина — поэта и композитора — много более изощрена и тактична.

Таким образом, казалось бы, идеи «Руслана» Смолича были вполне в духе своего времени, — если бы дело не происходило уже в начале 1930-х годов, когда тенденции имперского неоклассицизма в искусстве вообще и в опере в частности стали гораздо активнее приветствоваться, нежели новаторские тенденции «современничества».

Концепция Смолича, однако, сейчас читается вполне в русле авангардных поисков 1910-х–1920-х годов, причем как минимум в двух направлениях. Во-первых, русская и, шире, древнеславянская архаика — один из важнейших катализаторов поисков и обретений русского модерна и авангарда. Не только «Весна священная», но и многое другое в искусстве И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина, Н. К. Рериха, К. С. Малевича, М. Ф. Ларионова осуществилось под воздействием древнерусского искусства или в поисках его истоков (впрочем, отношение Кузмина к «Весне священной» не было восторженным, не случайно же в одной из своих статей он замечает, что она «сделана как будто для европейской публики»).<sup>10</sup>

Второй аспект новаторства Смолича связан с новой функцией хора. Он не просто пользуется приемом своеобразного «театра в театре», но, использует хор как постоянно действующий коллективный персонаж, комментирующий и обобщающий его рассказом, — это «чтец», «рассказчик», «ведущий» и вместе с тем постоянный слушатель, адресующий нас не только к опыту Вс. Мейерхольда (влияние которого на Смолича несомненно), но и к Б. Брехту и Э. Пискатору, тогда уже известных в СССР. Режиссер привлекает в оперу приемы эпического театра, широко используемые в драме.

\* \* \*

Знакомство Смолича с Кузминым, как можно проследить по дневнику последнего, произошло осенью 1910 года (возможно, через посредство их общего знакомого Н. Д. Кузнецова, актера Дома Интермедий). Приятным событием для Кузмина было, очевидно, получение им письма от Смолича 6 сентября 1911 года с изложением впечатлений и комплиментарным отзывом на премьеру комической оперы Кузмина «Забава дев» в Театре Литературно-художественного общества (вызвавшую в основном негативные отклики критики).<sup>11</sup>

В 1916 году Смолич выступил в «Привале комедиантов» в двух ролях в пьесах Кузмина: в юбилейном спектакле к десятилетию литературной деятельности Кузмина 29 октября и, кроме того, 13 ноября, в нескольких миниатюрах, в том числе в балете Кузмина «Выбор невесты».<sup>12</sup>

Кузмин (уже как театральный критик) специально отмечает актерскую работу Смолича в спектакле «Соперники» — постановке комедии Р. Шеридана Императорской драматической труппой в 1916 году на сцене Михайловского театра.<sup>13</sup>

Большую и весьма положительную рецензию Кузмин посвятил первой крупной режиссерской работе Смолича — постановке на бывшей Александринской сцене спектакля «Заговор Фиеско» по драме Шиллера, написав в первых строках своей статьи: «...мне показалось, что для данного театра этот спектакль очень важен».<sup>14</sup> Можно не сомневаться, что для творческого роста Смолича-режиссера спектакль 1920 года был также очень важен.

Отметим любопытную для нашего сюжета деталь — музыку к спектаклю сочинил Б. В. Асафьев, чьи статьи (под его постоянным псевдонимом Игорь Глебов) о славянском мелосе оказали, как говорилось уже, очевидное влияние на концепцию «Руслана» в постановке 1931 года.

Эти и дальнейшие пересечения Смолича и Кузмина (через призму доступных нам источников) связаны почти исключительно с деятельностью Кузмина-критика. Так, Смолич постепенно осваивает и сцену музыкального театра, начав с постановок оперетт в Палас-театре и в театре Музыкальной комедии в 1923–1924 годах, Кузмин отзывается о них с неизменной похвалой, подчеркивая их «культурность». В период с 1923 по 1929 годы, когда Смолич был художественным руководителем Малого оперного театра, Кузмин откликнулся в печати на его постановку оперетты «Монна Лиза» М. Шиллингса<sup>15</sup> и, что особенно любопытно, написал статью, предваряющую премьеру оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает».<sup>16</sup>

Несмотря на то, что Смолич не входил в круг регулярного общения Кузмина (если говорить о театральном мире, — в отличие, скажем, от Сергея Радлова), обращение Смолича к Кузмину в 1930 году с просьбой о переделке либретто «Руслана», конечно, не случайно. И режиссер, и писатель обладали чувством стиля, их художественные интересы были близки, вероятно, эти соображения решили выбор в пользу нового либреттиста (или редактора текста либретто).

Кузмин был профессиональным либреттистом-переводчиком, весьма опытным и оснащенным, и Смолич никак не мог пройти мимо такого, например, шедевра оперного перевода, как русский текст «Воццека» А. Берга для постановки Сергея Радлова в Мариинском театре. Кстати, именно эта сторона его деятельности во многом определяла в последние годы его официальный статус — деятельность в Союзе драматических и музыкальных писателей и т. п.<sup>17</sup> Вместе с тем любопытно, что и Смолич состоялся как драматург: свою пьесу «Торжество в Венеции» он неоднократно ставил и в Петрограде, и в Витебске, и, очевидно, Кузмин знал об этой стороне его деятельности.

Авторы настоящей публикации по-разному относятся к идее обновления либретто. Одному из нас представляется, что попытки обновления текста для его «улучшения» практически всегда обречены на неудачу, — настолько крепко музыка срастается с текстом. С точки зрения другого, текст либретто вполне может быть изменен или даже создан заново в том случае, если драматург опирается на глубокое понимание музыки, и если это позволит режиссеру создать убедительное сценическое произведение.

В любом случае само желание усовершенствовать то или иное произведение, чтобы оно было ближе и интереснее публике, в принципе, не может быть предосудительно, если, конечно, это не цензурная правка. Судить о том, насколько глубоко зашел Кузмин в своих исправлениях прежнего либретто «Руслана и Людмилы», мы не можем — полный текст нового либретто не обнаружен. Нам остается довольствоваться знанием общего характера исправлений (кажется, довольно тактичных), конкретными примерами исправлений (из письма б), с которыми Смолич, как видно, был не во всем согласен. Однако благодаря любезности сотрудников библиотеки Большого театра мы располагаем еще одним документом — двумя страницами хоровой (басовой) партии заключительного хора оперы с новым текстом (подтекстованной неизвестной рукой). Ниже приводится старый текст либретто (левая колонка) и текст с исправлениями Кузмина (правая колонка):

«Руслан и Людмила», финал  
Текст хоровой партии (басы) в редакции М. Кузмина  
Хор (с оркестром)

Слава великим богам!  
 Слава отчизне святой!  
 Слава Руслану с княжной!  
 Да процветает в полной силе и  
 красе  
 Милая сердцу юная чета!  
 Да воссияет славой, счастием  
 земным  
 Наша отчизна в поздние века!  
 Боги, могучей дланью храните  
 В мире и счастья верных сынов!  
 И пусть не посмеет хищный, лютый  
 враг  
 На наших потомков восстать!  
 Радость ныне боги дали нам!

<...>

Слава великим богам!  
 Слава отчизне святой!  
 Слава Руслану с княжной!  
 Да промчатся звуки славы, край  
 родимый,  
 В отдаленные страны!  
 Да процветает в силе и красе  
 Наш край родимый в вечны  
 времена!  
 Хищный, лютый враг,  
 Страшись могущества его!  
 И на всей на земле  
 Осенит отчий край  
 Слава! Слава! Слава!

Слава веселым лучам!  
 Свет возвращается к нам!  
 Слава тебе, наш Руслан!  
 Да процветает в полной силе и  
 красе  
 Все, что дарует светило земле!  
 Да воссияет полным счастием  
 земным  
 Всё, что согрето сияньем твоим!  
 Солнце дарует свет благодатный,  
 Он согревает наши поля,  
 И пусть не посмеет хищный, лютый  
 враг  
 Бедой им грозить никогда!  
 Радость ныне ожидает нас!

<...>

Слава веселым лучам!  
 Свет возвращается к нам!  
 Слава тебе, наш Руслан!  
 Да промчатся дни лихие, вновь  
 приходит  
 Золотая власть весны!  
 Пусть же сияет в силе и красе  
 Солнце, живитель всей жизни  
 земли!  
 Лютый холод покорись  
 Могуществу его!  
 И от всей на земли<sup>18</sup>  
 Солнцу прекрасному  
 Слава! Слава! Слава!

Возможно, в стилистике текста отразилась близость и Кузмину, и режиссеру идеализированной русской архаики, — или попытка интерпретировать (хотя и несколько насильственно) романтическую оперу, опираясь на миф.

Премьера спектакля состоялась 29 января 1931 года. С одной стороны, это было, очевидно, яркое, незаурядное событие в художественной жизни главного музыкального театра страны — Большого театра (тогда — Большого театра Союза ССР). Спектакль объединил силы выдающихся постановщиков и исполнителей. Дирижером спектакля был Н. С. Голованов, балетмейстером — А. И. Чекрыгин.

В спектакле участвовали солисты оперы М. О. Рейзен, Е. А. Степанова, К. Г. Держинская, Н. С. Ханаев, солистка балета М. Т. Семенова.

С другой стороны, новая постановка вызвала довольно противоречивые отзывы критики. Одной из первых, 2 февраля, откликнулась московская «Рабочая газета». Горячо рекомендуя оперу к просмотру и обсуждению рабочим зрителям, автор рецензии отмечает: «<Театр> использует самые простые средства — ветки, прутья, травы, рыболовные принадлежности — все то, что было под рукой у самодеятельных актеров древности <...> Они <постановщики> пытаются более реально подойти к драматическому материалу, перестроить его так, чтобы он приобрел какую-то логику и связь более глубокую, нежели сказочная фантастика».<sup>19</sup>

Несмотря на недостаточную компетентность обозревателя, мы узнаем из его отчета ряд важных деталей: «Хор почти все время неподвижно сидит и изображает зрителей сценического действия, критикующих его и время от времени принимающих в нем участие».<sup>20</sup> Между общих замечаний, критик затрагивает, тем не менее, важнейшую тему для советского театрального искусства 1920–1930-х годов — «создания нового советского оперного спектакля».<sup>21</sup>

Уже в самом начале своей объемной рецензии в «Комсомольской правде» Илья Бачелис подвергает сомнению путь «поисков новой, близкой нам оперы» через «обращение к опере Глинки». После исторического экскурса критик сообщает важную для нас деталь, связанную с изменениями в произведении Глинки, заметными для специалиста: «Дирижер Голованов оставил глинковскую <так!> партитуру в неприкосновенности, он не смог или не пожелал ничего пересмотреть в музыкальном наследстве Глинки, предоставляя режиссеру «осваивать» текст, но всячески сохраняя от подобных посягательств музыку. <...> Постановщик Смолич, исходя из элементов “языческой жизнерадостности”, звучащей в музыке Глинки, толковал “Руслана” как древний языческий, скифский миф. Но именно эти “языческие” элементы не были раскрыты в музыке и, таким образом, — независимо от своего ошибочного характера — сценическое толкование лишилось музыкальной поддержки, оказалось необоснованным и произвольным».<sup>22</sup>

Приветствуя в целом попытку нового освоения классики, критик несколько раз подчеркивает то, что «сценическое толкование оперы



пошло по неверному пути». Вместе с тем, он отмечает, что «толкую “Руслана” как миф о солнце, земле и зиме, постановщик Смолич проявил большую изобретательность и остроумие; всячески нужно подчеркнуть, что в условиях оперного театра это является смелым и решительным шагом, пробивающим дорогу вполне своевременным и законным попыткам нового толкования классиков. Беда только в том, что метод толкования был избран неправильный».<sup>23</sup>

Примерно такие же претензии выдвигает к новому спектаклю и главный орган советской художественной критики — газета «Советское искусство», критикуя, прежде всего, идею «скифства», приходящую в противоречие, к примеру, с балетной музыкой 3 и 4 актов. Но все же и в этой статье автор, Маттиас Гринберг, отмечает: «Новый спектакль “Руслана” имеет ряд чисто внешних достоинств, изобилует множеством прекрасно пройденных <так!> деталей и счастливых режиссерских находок. Некоторые вещи просто великолепны. Достаточно упомянуть: сцену похищения, сцену у Черномора и многие другие. Режиссер активизировал, драматизировал действие в “Руслане”. Спектакль смотрится, надо сказать, с большим интересом и легкостью, — уже это одно большое достижение режиссуры».<sup>24</sup>

Иная точка зрения содержится в статье ленинградской «Красной газеты», рецензент которой, молодой музыковед Юлиан Вайнкоп (тогда — активный музыкальный критик, впоследствии долгие годы лектор Ленинградской филармонии), кажется, целиком принял новую постановку и дал несколько емких характеристик спектаклю, уже в первых строках заявляя — «новая постановка “Руслана и Людмилы” дает, наконец, вполне осмысленную сценическую расшифровку “таинственному” произведению. В новом понимании “Руслан и Людмила” встает перед нами как древний, южно-славянский, заимствованный из греко-иранских источников, солнечный миф».<sup>25</sup> Особое место занимает в рецензии характеристика работы художника: «Спектакль красочен, но прост и реалистичен. <...> Декоративное оформление П. И. Соколова превосходно подчеркивает общий прием постановки и характера народного представления, где народ выступает не только как актер и как устроитель спектакля, но и как его декоратор. Основная площадка изображает холм — место народного игрища. Перед холмом ступени — места для зрителей, одновременно выступающих как хор. <...> Игральные предметы

как бы сделаны самим народом из материалов ему доступных: луна и солнце из камышовых прутьев, замок Черномора — из рыболовных “морд”, лес — кориги, обмотанные сухой травой, в сцене Головы — голова заменена маской <...> сделанной из прутьев и сухой травы».<sup>26</sup>

Отметив в заключение музыкальное мастерство дирижера Н. С. Голованова и певцов, критик делает вывод: «В целом — новая постановка “Руслана и Людмилы” оказалась художественным событием, далеко перешагнувшим рамки достижения Большого театра, и должна быть отмечена как крупная победа советского театрального искусства».<sup>27</sup>

Ни в одной из известных нам рецензий новой редакции текста не уделяется сколько-нибудь значительного внимания. В какой-то степени это говорит о том, что критиков привлекли прежде всего музыкальные и постановочные стороны спектакля, но может свидетельствовать в то же время о тактичной (можно сказать, «хирургической») работе версификатора, что свойственно далеко не всем переработкам либретто.

«Руслан и Людмила» в постановке Смолича с текстом Кузмина удивительным образом оставил крайне мало следов: не удалось найти полного текста либретто, в литературе о Кузмине нет даже упоминаний этой работы. Однако, пытаясь приблизиться к «расшифровке тайны» этой ключевой для русской культуры, не так часто появляющейся на сцене и довольно сложной для постановки и восприятия оперы, Александра Дербенева уже на рубеже прошлого и нынешнего века показала, что находки этой полузабытой постановки отразились в гораздо более известной, можно сказать, вполне классической версии Б. А. Покровского, осуществившего «Руслана и Людмилу» на сцене Большого театра в 1972 году. И у Смолича, и у Покровского конкретное время действия заменяется обобщенным образом древности, лишенной исторической и географической определенности. Это, как отмечает исследователь, позволило раскрыть обрядовый пласт драматургии «Руслана».

Обобщенный образ древности в том и другом спектакле получил визуальное воплощение в сходной фактуре: холст с грубым переплетением объемных нитей в спектакле Покровского, из которого были сделаны костюмы хористов и некото-

рые детали оформления; холст и веревки, сплетенные в узлы и сети в спектакле Смолича.

Действие спектаклей происходило уже не в Гриднице, пещере, саду, а в обобщенном пространстве обряда. Центральная и единственная площадка, созданная художником Соколовым в 1931 году, представляла холм. В первом действии и финале он раскрывался — тогда устройство сцены напоминало античный театр. Контур холма появлялся и в спектакле Покровского (художник И. Сумбаташвили) <...> Вынесенные из Гридницы на открытое пространство события первого действия и в том, и в другом спектакле утрачивали значение «пира», приобретая смысл и характер игрища. Во многом этому способствовал подвижный хор, пение которого сопровождалось танцевальными движениями и коллективными жестами.

Эта «коллективная личность» в спектакле Смолича сплетала солнце и луну, строила замок Черномора из рыболовных сетей, вытаскивала коряги в сцене Наины и Фарлафа, соорудила огромный пень, похожий на голову, для Руслана. Смолич впервые нашел сценический эквивалент обрядовому пласту содержания «Руслана». Свадьба героев в спектакле была соотнесена с круговым течением времени года. Обряд существовал на сцене синхронно с циклическим обновлением природы. Круг времен года воспроизводила простая перемена цветовой гаммы. Действие начиналось летом — холм был покрыт зеленой травой, яркой на фоне синего неба. Сцены второго действия происходили осенью, о чем свидетельствовали сухие листья, застилавшие холм, голый куст рядом с Головой-пнем. Третье и четвертое действия представляли зимние акты с помощью белого покрова холма и причудливых конусообразных строений из тюля, напоминающих фантастических размеров сталактиты. Финал знаменовал весеннее возрождение...

Театральная игра и в том, и в другом спектакле становилась способом реализации обрядового содержания оперы Глинки, что и давало возможность приблизиться к загадке «Руслана».<sup>28</sup>

Носят ли эти аналогии характер непосредственного влияния? Мог ли Покровский видеть спектакль Смолича? Очевидно, он его видел. Хотя в те годы он еще работал на заводе, но параллельно учился в театрально-музыкальном училище им. А. К. Глазунова, ко-

торое окончил в 1933 году, и в том же году поступил на режиссерский факультет ГИТИСа.

Спектакль активно игрался на протяжении двух лет, однако после 26-го представления 4 апреля 1933 года был снят с репертуара.<sup>29</sup> Плохо продавались билеты? Вряд ли. Может быть, спектакль был сложен с точки зрения сценической технологии? Или возникли проблемы у кого-то из ключевых певцов? Думается, скорее, все же иное: тот «Руслан», которого мы пытаемся сегодня вызвать из небытия, как видим, несмотря на классическую основу, был спектаклем с вполне авангардной, современной концепцией, а для нового искусства на оперной сцене наступали сложные времена.

<sup>1</sup> О Смоличе, в частности, см.: *Третьякова Е. В.* Смолич Н. В. // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры, режиссеры: энциклопедия... СПб., 2020. С. 664–666; *Третьякова Е. В.* Н. В. Смолич — главный режиссер МАЛЕГОТа // Оперная режиссура: история и современность. СПб., 2000. С. 121–150; *Смолич Н. В.* За кулисами придворного театра. Фрагмент воспоминаний / Публ. К. А. Учителя // Театрон. Научный альманах. 2020. № 2 (32). С. 3–6; *Киселев В.* Смолич Николай Васильевич // Большой театр. Великие имена. М., 2001. С. 360–367. О спектаклях Смолича в МАЛЕГОТе см. также: *Учитель К. А.* Современная западноевропейская опера на советской сцене 1920-х–1930-х годов. Дисс. на соискание степени докт. иск. СПб., 2015.

<sup>2</sup> Премьера – 29 мая 1930.

<sup>3</sup> «Руслан и Людмила». Опера в 7 картинах. Сочинение М. И. Глинки. Либретто / Государственный академический Большой театр Союза ССР. М.: [23-я тип. Мосообполиграф], МСМXXXI. Далее по тексту: *Либретто*, с указанием страницы.

<sup>4</sup> См. о спектакле: *Баканова Л. Н.* Народная «весенняя сказка» Н. В. Смолича // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 3–11.

<sup>5</sup> Отметим возможное знакомство составителей брошюры (равно, как и создателей спектакля) с работой известного ученого: *Ростовцев М. И.* Эллинизм и иранство на юге России. Пг.: Огни, 1918.

<sup>6</sup> См.: Петр Иванович Соколов (1892–1937): Материалы к биографии, живопись, графика, сценография / Авт.-сост. Ильдар Галеев. М., 2013.

<sup>7</sup> *Третьякова Е. В.* Рождение театра // Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского. СПб., 2001. С. 14. Виноградов Николай Глебович (Виноградов-Мамонт, 1893–1967) – режиссер, основатель и директор оперно-балетной студии «Мастерская монументального искусства» (МАМОНТ, 1923–1925), специализировавшейся на актуализирующих переделках оперных либретто, режиссер ЛГАТОБа (Там же).

<sup>8</sup> Цит. по: В борьбе за Коммуну: (бывшая «Тоска»): Опера в 3-х актах. Музыка Джакомо Пуччини. Новая композиция и текст Н. Г. Виноградова и С. Д. Спасского: [Машинопись, 63 нenum. л.] // ОРИРК СПбГТБ, Ia (Б), П–909/1, инв. № 3068, л. 59–60.

<sup>9</sup> См.: *Дмитриев П. В.* Либретто «Волшебной флейты» Моцарта в переводе М. Кузмина // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 359–404.

<sup>10</sup> См.: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 431.

<sup>11</sup> Письмо опубл. в коммент. к изд.: *Кузмин М.* Театр. В 4 т. В 2 кн. / Сост. А. Тимофеев; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Berkeley, 1994. Кн. 2. С. 389–390.

<sup>12</sup> См.: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М., 1989. С. 128–129, 131.

<sup>13</sup> *Кузмин М.* Михайловский театр: «Соперники» Рич. Шеридана // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. 18 октября. № 15870. С. 4.

<sup>14</sup> *Кузмин М.* Шиллер в Академическом театре: («Заговор Фиеско») // Жизнь искусства. 1920. 28 мая. № 463. С. 1. Перепеч. с изменениями под названием «Заговор Фиеско» (Условности. Пг., 1923. С. 83–86).

<sup>15</sup> *Кузмин М.* «Монна Лиза» // Красная газета. Веч. вып. 1926. 31 марта. № 73. С. 6.

<sup>16</sup> Красная газета. Веч. вып. 1928. 7 августа. № 216. С. 4 (подрубрика «Новинки будущего сезона»). Подпись: *М. А.* Републ. в составе статьи «Кузмин под маской» (*Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 422–423).

<sup>17</sup> О деятельности Кузмина как переводчика-либреттиста см.: *Дмитриев П. В.* «Академический Кузмин» // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. I. 3. С. 142–235 (специально на с. 142–146; 225–227; 233–235). См. также: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 487–511.

<sup>18</sup> Очевидно, в нотах ошибка подтекстовки в этой строке, в первоначальной редакции Кузмина должно было быть «И от нашей земли / Солнцу прекрасному», исправленной (в письме 6, см. с. 477–478 наст. изд.) на новый вариант: «И от нашей земли / Солнцу славу поем».

<sup>19</sup> *Горюнов С.* «Руслан и Людмила». Новая постановка в Большом театре // Рабочая газета. 1931. 2 февраля. С. 3.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> *Бачелис И.* «Руслан и Людмила»: Новая постановка в ГАБТ // Комсомольская правда. 1931. 6 февраля. С. 4.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> *Гринберг М.* «Руслан и Людмила»: Большой театр Союза СССР <так!> // Советское искусство. 1931. 5 февраля. С. 2.

<sup>25</sup> *Вайнкоп Ю.* Крупная победа: «Руслан и Людмила» в московском Большом театре // Красная газета. Веч. вып. 1931. 4 февраля. С. 3.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> *Дербенева А.* «Руслан и Людмила» Глинки. Проблема сценической интерпретации // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 112–113.

<sup>29</sup> Для сравнения: следующая постановка «Руслана и Людмилы», осуществленная в Большом театре уже другим творческо-постановочным коллективом (премьера 14 апреля 1937, к 100-летию смерти Пушкина, дирижер С. А. Самосуд, режиссеры С. А. Самосуд и Р. В. Захаров, худ. В. М. Ходасевич) была сыграна 79 раз (последнее представление 11 апреля 1941).

## Переписка М. А. Кузмина и Н. В. Смолича

*Публикация К. Учителя (Европейский университет в Санкт-Петербурге),  
П. Дмитриева (Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической  
филармонии им. Д. Д. Шостаковича)*

Переписка Н. В. Смолича и М. А. Кузмина, относящаяся к 1930–1931 годам, практически полностью посвящена совместной работе режиссера и драматурга над новой версией оперы «Руслан и Людмила», осуществленной в московском Большом театре и позволяет частично воссоздать характер переделки текста либретто, художественную концепцию, образ плохо задокументированного и мало изученного спектакля.

Письма Н. В. Смолича публикуются по автографу: РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 377.

Письма М. А. Кузмина публикуются по автографу: Отдел рукописей Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины, ед. хр. 27251, инв. № 15255.

Авторы искренне благодарят работников архивов за предоставление уникальных материалов.

1

Смолич – Кузмину  
2 июля 1930 года, Москва

Глубокоуважаемый Михаил Алексеевич.

Обращаюсь к Вам с огромной просьбой, помочь моей новой постановке «Руслан и Людмила», внеся в текст Ваши исправления, нужные в связи с интерпретацией спектакля. Я ограничусь несколькими словами, т<ак> к<ак> подробности Вам расскажет худ<ожник> Петр Иванович Соколов,<sup>1</sup> который оформляет этот спектакль.

1) Исправить текст Марковича, Ширкова, Гедеонова и Кукольника<sup>2</sup> – прямой долг русского поэта по адресу этого произведения.

2) Сам Пушкин в год смерти говорил, что хочет переделать Руслана.<sup>3</sup>

3) Весь разрыв спектакля и музыкальной части построен (помому) в неверном ключе, взятом для разрешения этой оперы.

Пушкин перефразировал и русифицировал<sup>4</sup> древний скифский, соляренный миф, а Глинка в своей музыке гораздо больше чувствовал первоисточник, чем переложение.

Спектакль разрешается в сторону народного, весеннего праздника, с включением в него действия или игрища, темой которого служит древний миф, изображающий борьбу сил природы за обладание землей (Руслан, Черномор за Людмилу). И весь спектакль, с включением в действие и увертюры, я строю по этому принципу, из чего следует, что многие выражения и словечки, привнесенные сюда либреттистами, оказываются чужими. В частности: «князья» и «княжна» не годятся, раз это ранняя эпоха и относятся эти названия к изображениям элементов природы.

«Киев наш благословенный», «Днепр широкий». Славословие державы Светозара, поход на Царьград и пр<очее>. Вот формальные части исправлений. Остальные, если Вы найдете нужным, помогут Вашему пониманию взаимоотношений действующих лиц и отчетливости их индивидуальностей. Вы это взвесите и определите сами, когда П. И. Соколов более обстоятельно расскажет Вам все детали (на что его вполне уполномочиваю), т<ак> к<ак> в письме не все скажешь. Если же Вы не удовлетворитесь этим, то приезжайте ко мне в Москву (что оплачивается Большим театром). Свои материальные условия сообщите и Вам немедленно будет выслан аванс. Остаюсь с надеждой, что Вы поможете своим талантом сделать попытку оживить это гениальное произведение Глинки.

Уважающий Вас Н. Смолеч.

2 / VII <19>30 г<од>.

Адрес: Москва 9. Брюсовский пер<еулок> 12 кв. 4.

Тел. 1–59–81.

<sup>1</sup> О П. И. Соколове см.: наст. изд. с. 458

<sup>2</sup> Н. А. Маркевич (Маркович, 1804–1860), В. Ф. Ширков (1805–1856), М. А. Гедеонов (1814–1855) и Н. В. Кукольник (1809–1868) – либреттисты «Руслана и Людмилы».

<sup>3</sup> Очевидно, речь идет об эпизоде на субботах В. А. Жуковского в Зимнем дворце. Ср.: «На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей “Руслан и

Людмила”, сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения» (*Глинка М. И. Записки / Под ред. В. М. Богданова-Березовского. Л., 1953. С. 126*).

<sup>4</sup> У Смолича — *русифицировал*.

2

Кузмин – Смоличу  
18 июля 1930 года, Ленинград

18 июля 1930.

Многоуважаемый и дорогой  
Николай Васильевич,

прежде всего, позвольте Вас поблагодарить за то, что Вы вспомнили обо мне и захотели привлечь меня к этой крайне интересной работе.

Конечно, Вы совершенно правы, Глинка через текст Пушкина видел совсем другое, чем у того написано.

Что солнечный миф (не только скифский, но вообще арийский) в этой сказке (как и в тысячи <так!> других) был заключен – несомненно. Несомненно и то, что Пушкину до этого мифа было очень мало дела. «Руслан и Людмила» – произведение еще вполне XVIII века, Вольтера, Касты и Виланда («Оберон»),<sup>1</sup> т<о> е<сть> шутовое, скептическое, фривольное обращение с вещами, считавшимися священными (еще шаг, и «Гаврилада»),<sup>2</sup> вся историческая и национальная бутафория – явная бутафория, ложно-народный стиль, скользкие места, постоянное сползание в современность. Это вроде как «Амур и Психея» – глубокое и религиозное сказание древности, даже у Апулея сохранившее свой мистериальный характер,<sup>3</sup> у Лафонтена и Богдановича<sup>4</sup> приняло характер эротической пасторали и маскарада. Так и «Руслан» Пушкина.

Совсем другое получается у Глинки, настоящая серьезность, настоящая народность, настоящий хороводный и игровой характер. Конечно, кроме внешнего сюжета, там почти нет ничего общего, кроме общности художественной: ясности, легкости, прозрачности при пол-



новесности и значительности. Конечно, Глинка уже *по-другому* читал Пушкина, как мы *по-другому* читаем и Пушкина, и Глинку. В этом и живучесть великих произведений (Шекспира, Гомера, Моцарта),<sup>5</sup> что их каждое поколение читает по-другому, какового испытания не выдерживают вещи слишком своей эпохи, слишком актуальные.

«Руслан» Глинки, конечно, родоначальник игрово-мифических этнографических опер Римского-Корсакова, а не историко-бытовая вещь и не национально-патриотическая вещь, как смотрели современники или даже сам Глинка под влиянием Кукольника. В этом Вы совершенно верно и замечательно усмотрели ключ к нахождению нужных нам соответствий после того, как исчезли соответствия традиционные.

То, что мне рассказывал П. И. Соколов, очень меня пленило. И Наина как тюремщица заледенелых рек (вода – всегда женская стихия) и «действие» увертюры и т<ак> д<алее> и т<ак> д<алее>.

Теперь о работе.

Прежде всего, Николай Васильевич, я думаю, что дело не может ограничиться механическим изгнанием неудобных словечек историко-бытового характера («князь» «Днепр» и т<ому> п<одобное>), нужна более коренная и более «насквозь» проверка текста. Конечно, главным образом хоров. Солисты вообще — народ косный, да и, конечно, переучивать текст оперы, которая с детства насела на языке, — трудней, чем выучить *новый* текст *новой* оперы. Это требует большего внимания и большей самодисциплины. По возможности отставить их в покое, но не абсолютно.

Тут на каждом шагу мне придется справляться у Вас: кого в данную минуту хор (всегда ли это «греческий хор»?) изображает. Хотя, если что получится не так, всегда можно переделать, и я с радостью, без обиды и задержек это буду делать.

Вы мне пришлите и дальнейший Ваш адрес, или пункты<sup>6</sup> остановок в случае переездов, чтобы я мог с вами «держать связь». Запишите мой адрес.

М. А. Кузмин

Ленинград. Ул. Рылеева, д. 17, кв. 9.

Теперь о материальных условиях. О них трудно говорить, не зная точно сколько будет работы. И потом, хотите ли Вы, чтобы это была *сдельная* работа без *дальнейших обязательств*, или договор с Мод-

пиком<sup>7</sup> насчет %. Второе сложнее, потому что не могу же я брать за небольшие (м<ожет> б<ыть>) исправления авторские по пяти актам!

Предлагаю так. Я беру за исправления (до 1/3 текста) 300 рублей, причем 150 Вы мне вышлете сейчас же, а 150, когда я сдам клавир (к 1 октябрю, если нужно к 15 сентябрю).

Если Модпик запротестует или исправлений будет больше, то дирекция заключит договор (из расчета *двух* действий, никак не больше), а триста рублей будут считаться авансом и вычтутся из первых представлений. Значит

1) Или сдельная работа за 300 рублей (150 рублей сейчас и 150 по сдаче материала),

2) Или договор на 2 акта с авансом в 300 рублей (сроки выплаты те же, что и в первом случае).

Относительно первой порции Вы, Николай Васильевич, похлопочите, чтобы это поспело раньше, чем все разъехались. Пускай, если можно, переведут даже телеграфом за мой счет.

Относительно моего приезда это гораздо сложнее, я и занят очень и не совсем здоров, да и сейчас не могу предвидеть всех вопросов, какие встретятся по ходу работы. Работу частями я могу Вам высылать, только ставьте меня в известность, где Вы будете находиться в известный период времени.

Мне очень хочется приняться за эту работу.

Еще раз благодарю Вас и остаюсь искренне всегда уважавший и уважающий Вас, М. Кузмин.

18 июля 1930.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Кузмин довольно точно называет в одной только строчке источники вдохновения Пушкина в его работе над «Русланом и Людмилой» (как можно судить по пушкиноведческой исследовательской литературе). Здесь, среди первых, должна быть названа поэма Вольтера «Орлеанская девиственница» (оказавшая безусловное и прямое воздействие на написание Пушкиным «Гавриилиады»), фантастическая поэма Х.-М. Виланда «Оберон» и упомянутый ниже роман Апулея «Золотой осел», в частности, вставная повесть о Психее. Джамбаттиста Касти (1721–1803), итальянский писатель, прославившийся своими остроумными и фривольными стихами, был принят при дворе Екатерины Великой. В библиотеке Пушкина сохранились издания основных произведений Касти.

<sup>2</sup> Поэма Пушкина «Гавриилиада» (1821) упоминается Кузминым в общем контексте тенденции, идущей от XVIII в.: профанирования сакрального.

<sup>3</sup> Имеется в виду вставная повесть о Психее в романе Апулея «Золотой осел». Кузмину принадлежит перевод романа Апулея (первое издание 1929 в издательстве «Academia»), считающийся до сих пор стилистически образцовым.

<sup>4</sup> Жан де Лафонтен (1621–1695), величайший французский баснописец, упомянут тут не случайно, а в связи с поэмой Пушкина. У Пушкина в «Руслане и Людмиле» эпизод перенесения героини в замок Черномора во многом совпадает с аналогичными эпизодами в повести Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669), как в подлиннике, так и в стихотворном переложении Лафонтена, выполненным И. Ф. Богдановичем («Душенька»), в свою очередь восходящими к Апулею.

<sup>5</sup> Шекспир, Гомер и Моцарт были не только любимыми авторами Кузмина: к творчеству каждого из них Кузмин «приложил руку» в прямом смысле слова. На протяжении нескольких лет (конец 1920–начало 1930-х) он перевел восемь комедий и трагедий Шекспира, его сонеты, в 1933 – сцену прощания Гектора с Андромахой из «Илиады». Ему принадлежат также и переводы либретто трех опер Моцарта (об этом см.: с. 323–324 наст. изд.).

<sup>6</sup> У Кузмина очевидно описка – *пунктны*.

<sup>7</sup> Модпик – Московское общество драматических писателей и композиторов. Кузмин был членом Ленинградского отделения Модпика от момента его возникновения (1926). Несмотря на то, что с 1929 оно было упразднено и вошло в Всеросгосдрам, Кузмин именуется его по-старому.

<sup>8</sup> Дата проставлена Кузминым и в начале, и в конце письма.

3

Смолич – Кузмину  
Начало сентября 1930 года, Москва<sup>1</sup>

Прошу спешно уложить текст головы выпустив второй куплет = скоро сообщу о ходе работы привет = Смолич

<sup>1</sup> Телеграмма на бланке. Сохранность документа не позволяет представить дополнительную информацию.

4

Кузмин — Смоличу  
7 сентября 1930 года, Ленинград

Глубокоуважаемый и дорогой  
Николай Васильевич,

Меня не было в городе, когда пришла Ваша телеграмма.<sup>1</sup> Отвечаю письмом, а не телеграфом, так как хочется сообщить более подробно.

У меня сделано до сцены с головой,<sup>2</sup> т<о> е<сть> почти два акта. Перепишу и пошлю вам в понедельник-вторник. Там есть одна-две

дырки не заделанные. Переделка не только там, где Вы указали, а где иногда и сам откопаю. Я *не подтекстовываю*, конечно, до вашей санкции и пришлю Вам переписанные отдельно. Умоляю скорее прислать дальше Ваши указания и пожелания, так как иначе трудно работать. А теперь я гораздо свободнее, чем в августе, так что мог бы очень приналечь. Николай Васильевич, шлите скорей хоть часть указаний, еще до полочки первых двух действий.

Остаюсь искренне вам преданный, М. Кузмин.

7 сентября 1930.

Ваша телеграмма не означает ничего тревожного?

<sup>1</sup> См. п. 3.

<sup>2</sup> Имеется в виду до № 9 «Сцена с Головой» (II действие), т. е. примерно треть от общего объема пятиактной оперы.

5

Кузмин – Смоличу  
10 сентября 1930 года, Ленинград<sup>1</sup>

Дорогой Николай Васильевич,

Простите, что я не так торопился. Думаю кончить все числа 20 (или 18). При ничтожности результатов, это очень кропотливое дело. Связан и музыкой, и желанием сохранить (для певца) строение фразы и возможно большее количество старых слов. Так что уж за абсолютное качество стихков не взыщите, только бы подходило под Ваше толкование. Дорогой Николай Васильевич, если Вам это не нравится, я постараюсь исправить без малейшей задержки. Но первые хоры, по-моему, вышли довольно складно и игрово. Теперь самое трудное будет, конечно, самый конец. Но в общих чертах-то это, что Вам нужно было? это главное. Буду посылать хоть через день понемногу.

Жму руку.

Искренне преданный Вам, М. Кузмин.  
10 сентября 1930.

<sup>1</sup> Адреса на конверте:

Москва 9 Николаю Васильевичу Смоличу. Брюсовский 12 кв. 4;  
М. Кузмин Ленинград. ул. Рылсева, д. 17, кв. 9.

Кузмин – Смоличу  
Октябрь–ноябрь 1930 года, Ленинград<sup>1</sup>

Дорогой Николай Васильевич,

Деньги я получил, большое спасибо. Клавиры я подтекстовал, внеся Ваши варианты. Конечно, на месте, принимая во внимание индивидуальные особенности каждого певца и неминуемые перемены mise-en-scène<sup>2</sup> яснее необходимые переделки.

Я несколько огорчен, что так много из моей работы не пригдилось. Особенно мне было бы неприятно, если бы Вы сами были разочарованы<sup>3</sup> в ней и считали бы, что я нее понял в общем Вашего замысла.

Не подтекстовал я двух мест, так как не понял, как текст подходит под ноты:

1) стр<аница> 336 ансамбль.<sup>4</sup>

2) стр<аница> 345 конец дуэта Гориславы и Ратмира, где они поют «Жизнь, радость, радость, дает».

В трех местах все-таки я разошелся с Вами, так как без явного насилия над музыкой текст невозможно согласовать с нею.

1) (мелочь) стр<аница> 169.

Ты клят//вы забывал свои

У Глинки после второго слога пауза,<sup>5</sup> так что получалось бы

Тыклят вызабывал свои

Конечно, певица может это сгладить, но лучше на первое место поставить двусложное слово или

Забыл // ты клятвы все свои

или

Забыл все клятвы ты свои<sup>6</sup>

2) Хор на стр<анице> 343 (и повторение его). У Вас

Радость ныне ожидает нас<sup>7</sup>

В музыке резко с паузами делятся по два слога, порядок которых перетасован, так что получится:

Радость радость радость  
Ныне ожи дает  
Ожи ныне ожи  
Дает дает ныне

потому я оставил свой текст:

Радость ныне солнцем дается нам,  
которые как ни переставляй, смысл не теряется.

И наконец

1) В последнем хоре, стр<аница> 356

Фразы совершенно симметричны с резкими ударениями, так что получилось бы:

И от на́шей земл́и  
Солнцу прéкрасному́  
Слава<sup>8</sup>

Я позволил себе сделать так:

И от нашей земли  
Солнцу сла́ву поём:  
Слава.

Вот и все. Остальные поправки я все занес в клави́р.

Еще раз благодарю Вас, Николай Васильевич, что вы вспомнили обо мне при этом случае и остаюсь искренне и издавна преданный Вам, М. Кузмин.

Финансовая часть просила меня уведомить меня в получении денег. Может быть, Вы не откажетесь передать туда прилагаемую расписку.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Адреса на конверте:

Москва 9 Николаю Васильевичу Смоличу Брюсовский д. 12 кв. 4;  
М. Кузмин Ленинград ул. Рылеева д. 17 кв. 9.

<sup>2</sup> Мизансцены (*фр.*) – расположение актеров на сцене.

<sup>3</sup> У Кузмина – *разочарованны*.

<sup>4</sup> В работе над новым текстом использовалось издание: «Руслан и Людмила», волшебная опера в 5 действиях: сюжет заимствован из поэмы А. Пушкина с сохранением многих его стихов: для пения с фортепиано. Музыка М. Глинки; под редак-

цией М. Балакирева и С. Ляпунова. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1896]. Номера досок: 30087–30113а.

<sup>5</sup> Имеются в виду уже исправления в новом тексте (на месте старого «Ужели мне во цвете лет» либо: «Любви сказать: “Прости навек!”»).

<sup>6</sup> Карандашом вписан вариант Смолича: «Слова ты забывал свои».

<sup>7</sup> Редакция старого текста «Радость ныне боги дали нам».

<sup>8</sup> Редакция старого текста (с. 357 клавира): «И на всей на земле / Осенит отчий край / Слава!». Карандашом вписан вариант Смолича: «И от всех на земле / солнцу красному вновь / – Слава».

<sup>9</sup> Отсутствует в письме.

7

Кузмин – Смоличу  
20 июня 1931 года, Ленинград<sup>1</sup>

20 июня 1931.

Дорогой и многоуважаемый Николай Васильевич,

Я писал Вам как-то, но С. Ю. Левик,<sup>2</sup> который виделся с Вами, говорит, что Вы моего письма не получали. Положим, «дела» о которых я вам писал, теперь более или менее выяснились. Я писал о «Телле» и о «Кармен». О «Телле» с Вами говорил С. Ю., а «Кармен» по-видимому, отпала.<sup>3</sup> Теперь С. Ю. Левик предлагает мне переработать вместе с ним его перевод «Отелло».<sup>4</sup> Конечно, если б я взялся за это, я бы стал делать это в плане большого приближения и Шекспиру и искореняя, если они еще остались, всяких оперных условностей <так!>, и делал бы это с большим увлечением, но я не знаю, насколько это предложение реально. М<ожет> б<ыть>, у Вас есть совсем другие планы насчет «Отелло» и не стоит за это браться? Я не прошу у Вас гарантий, милый Николай Васильевич, но скажите мне по-дружески. Если *нет*, так ведь обиды тут никакой не будет. А то жалко не столько времени, сколько увлечения, с которым бы я за это принялся. Ответьте, Николай Васильевич, поскорее, а то Вы совсем меня забыли. Не написали ни о «Руслане», ни о чем, будто меня нет на свете.

Всего хорошего.

Ваш М. Кузмин.

<sup>1</sup> Адреса на конверте:

Москва Николаю Васильевичу Смоличу Брюсовский пер. д.12 кв. 4;

М. Кузмин Ленинград ул. Рылеева д. 17 кв. 9.

<sup>2</sup> Сергей Юрьевич (Израиль Юделевич, Юлианович) Левик (1883–1967), оперный певец (баритон), музыковед, педагог, переводчик.

<sup>3</sup> «Вильгельм Телль», романтическая опера Джоакино Россини в 4 д. Либретто Э. Жуи, И. Би и А. Марра. Кузмину принадлежал перевод стихов, Левик — прозаических диалогов. Перевод был выполнен для постановки спектакля в ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета. (Премьера — 23 января 1932, дирижер — В. А. Дранишников, режиссер — С. Э. Радлов, художник — В. М. Ходасевич). Сохранились сведения, что совместно с Левиком Кузмин работал также над переводами либретто «Трубадура» Дж. Верди и «Гугенотов» Дж. Мейербергера (ЦГА-ЛИ СПб, ф. 437, оп. 1. ед. хр. 171). «Кармен», опера Жоржа Бизе в 4 д. Либретто А. Мельяка и Л. Галеви. О совместном переводе с Левиком нам ничего не известно. Кузмин перевел текст либретто несколько позже для постановки (неосуществленной) на сцене ленинградского Государственного академического театра оперы и балета в 1934 (режиссер — А. Я. Таиров, дирижер — А. Коутс, художник — В. М. Ходасевич). Перевод Кузмина основывался на авторской версии (с разговорными диалогами).

<sup>4</sup> Такая переработка нам не известна.

8

Смолич — Кузмину  
22 июня 1931 года, Москва

Дорогой Михаил Алексеевич!

Удивлен, что и Вы в свою очередь не получили мое письмо по-сле «Руслана».<sup>1</sup> Я временно был удивлен, что Вы не сообщили мне о его получении, но теперь видно моя очередь. Никакого письма, кроме этого, от 20 июня, я не получал.<sup>2</sup> Надо перестать удивляться, т<ак> к<ак> только что мои 2 телеграммы в Ленинград обе не до-шли в течение уже 12-ти дней.<sup>3</sup> Каково! Американские темпы! Что касается «Отелло», то Ленинградский перевод у нас забракован, а на лето надо было раздать партии, т<ак> к<ак> постановка ранняя. Я взял тот, где основные части уже были готовы: 1 акт, 2 (вторая часть и последняя картина), и он мне понравился.<sup>4</sup> Простите, что вышло так, но я не думал, что «Отелло» Вас заинтересует.

Будьте здоровы и не сетуйте на любящего Вас.

Н. Смолич.  
22 / VI <19>31 г<ода>.



Левик предложил мне сделать перевод «Отелло», но я сказал, что у меня он уже есть. Смешняк!

<sup>1</sup> Письмо не найдено.

<sup>2</sup> Речь идет о п. 7.

<sup>3</sup> Упомянутые телеграммы не разысканы.

<sup>4</sup> Премьера постановки оперы Дж. Верди «Отелло» в Большом театре в постановке Смолича состоялась 25 марта 1932 (дирижер – А. Ш. Мелик-Пашаев, художник — П. И. Соколов, балетмейстер – А. И. Чекрыгин). В постановке был использован перевод либретто, выполненный Е. Ю. Геркеном.

**П. Рыжаков**

*Независимый исследователь, Санкт-Петербург*

## **Анна Радлова — переводчица Шекспира: О двух вариантах перевода «Отелло»**

### 1

В Литературной Энциклопедии (М., 1929–1939, т. 9) переводы Шекспира, выполненные А. Д. Радловой (1891–1949), названы «шедеврами переводческой работы». Отклики и критические статьи, посвященные этим переводам и их сценическим воплощениям, появлялись на страницах периодики в 1930-е годы регулярно. Одни превозносили Радлову за драматическую яркость и особое мастерство в создании эффекта «живой речи», другие критиковали за «вульгаризацию» великого классика. Апологетами Радловой выступали такие специалисты по Шекспиру, как М. М. Морозов и А. А. Смирнов (последний, в числе прочего, редактор двух собраний сочинений Шекспира). Недоброжелатель Радловой К. И. Чуковский сетовал, что она «каким-то загадочным образом добилась того, чтобы во всех театрах Советского Союза драмы Шекспира ставились только в её переводах».<sup>1</sup> Однако на сегодняшний день переводы Радловой почти забыты: исключением является перевод «Ричарда III», переиздававшийся неоднократно. Некоторые переводы не перепечатывались после смерти переводчицы вовсе, другие увидели свет в постперестроечные годы, однако число их изданий ничтожно мало.<sup>2</sup> При этом все они без исключения отличаются несомненными художественными достоинствами и яркой самобытностью, ничуть не уступая, а в ряде отношений превосходя, самые известные на сегодняшний день переводы. В настоящей заметке мы напомним

о первостепенной роли Радловой в истории освоения шекспировского наследия в Советском Союзе и уделим особое внимание первой из переведенных ею шекспировских пьес, отмечая попутно некоторые характерные черты ее переводческой работы.

2

В 1929 году Анна Радлова получила от ЛЕНГИЗа заказ на перевод «Отелло» для планировавшегося издательством «первого советского» собрания сочинений Шекспира. Издательскому плану не суждено было воплотиться в жизнь,<sup>3</sup> однако благодаря ленгизовской инициативе были созданы первые послереволюционные переводы Шекспира (в их числе — «Гамлет» М. Л. Лозинского и «Король Лир» М. А. Кузмина, считающиеся ныне едва ли не каноническими<sup>4</sup>), ознаменовавшие начало нового периода русской шекспирианы. Потребность в обновлении «русского Шекспира» возникла не только по причине политических сдвигов, произошедших в России. «Литературный вожатый» Радловой, Кузмин в заметке, предворяющей его перевод «Короля Лира», писал:

Почему нас не удовлетворяют и не могут удовлетворить старые переводы Шекспира? <...> Они достаточно точны, звучат гладко (даже иногда слишком гладко) и представляют, зачастую, незаурядное художественное явление. Почему же теперь ими невозможно пользоваться, даже подвергнув техническим исправлениям? Потому, что с изменением взгляда на творчество Шекспира изменились и требования, предъявленные <так!> к передаче его словесного материала. <...> С тех пор как из-под идеалистических покровов XIX века, брошенных на драматургию Шекспира, выступил реальный, живой и конкретный человек Елизаветинской эпохи, — потребовались совсем другие слова и выражения вместо идеалистически-отвлеченных, обезвреженных, интеллигентски-рассудительных речений, которыми передавали, с их точки зрения совершенно правильно, Шекспира прежние переводчики, как бы боявшиеся живыми или «подлыми» словами оскорблять величие классика. <...> Итак, первое требование к языку перевода: конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность. Не прибегать к смяг-

чениям и замазываниям <...>. Кроме того, <...> желательно, чтобы перевод был удобен для произнесения вслух и передавал с возможной гибкостью интонационные оттенки.<sup>5</sup>

В то время как для Кузмина или Лозинского работа над переводами Шекспира была важной, но едва ли магистральной линией в их профессиональной деятельности, для Радловой обращение к Шекспиру ознаменовало начало наиболее продуктивного и значительного периода её литературного существования. Не будет преувеличением сказать, что работа с шекспировским наследием стала доминантой её творческой активности, вытеснив на периферию все прочие направления литературной деятельности. В переводах Шекспира Радловой удалось достигнуть вершин выразительности и создать не просто замечательные по своим художественным качествам тексты, но и выработать в полной мере самобытный и яркий литературный язык, язык «живого русского» Шекспира. В заметке под названием «Как я работаю над переводом Шекспира» Радлова характеризовала свой подход следующим образом:

Я ничего не сокращаю, не вымарываю и, главное, не нейтрализую и не украшаю. Грубое и непристойное также остается неприкосновенным, как и торжественное. Комические персонажи трагедии не сублимированы мною, не подтянуты до трагических героев... <...> ...Шекспир — не автор *Lesedrama*, не задачник моральных проблем, а драматург, режиссер, актер, т. е. не только факт поэзии, но и факт театра. Таким я и стараюсь сделать русского Шекспира, проверяя каждый монолог, каждую реплику на произнесении...<sup>6</sup>

Прояснив для себя черты отдельного персонажа, Радлова нюансировала его психологический портрет, подбирая специфическую лексику и свойственную ему одному интонационную окраску. Ведьмы из «Макбета», в переводе Кроненберга изъяснявшиеся, по словам Радловой, «геттингенских студенток»,<sup>7</sup> запели в её переводе совсем по-новому:

3-я ВЕДЬМА

Кость дракона, волчье ухо  
Труп колдуньи, зуб и брюхо  
Злой акулы, взятой в море,

В мраке выкопанный корень,

<...>

Палец шлюхина отродья,

Что зарыто в огороде,

Пусть в котле кипит и бродит.

А вот как переводчица подаёт первый полновесный монолог Отелло, позволяющий нам уловить особенности этого необычного персонажа. Отелло в зале Совета обращается к Дожу, испрашивая у того позволения забрать Дездемону с собой и обещая, что её присутствие не скажется на успехе военной кампании (Акт 1, сцена 3):

ОТЕЛЛО

<...>

Свидетель бог, прошу не для того,

Чтоб смаковать желания свои,

Не для того, чтоб наслаждаться страстью,

<...>

Храни вас бог от мысли, что я с ней

Серьезную и важную работу

Испорчу! Нет! И если легкокрылый

Амур-проказник мне глаза закроет

И притупит мой ум и волю ленью,

Так что забавы труд загубят мой, —

Пускай хозяйки смастерят кастрюли

Из шлема моего!<sup>8</sup>

Фрагмент начинается в торжественном, приличествующем обстановке, тоне — Отелло выступает перед Дожем и сенаторами; но торжественность немедленно «заземляется» ремесленной лексикой («работу испорчу»). После эмоционального восклицания («Нет!») вводится литературный штамп («легкокрылый / Амур-проказник мне глаза закроет»), вроде бы вводящий патетическую «книжную» ноту, но она тотчас же обретает иронический оттенок за счёт использования «низового» образа и соответствующего регистра речи — «пускай хозяйки смастерят кастрюли». С точки зрения лексики, в речи Отелло сведены, как минимум, три регистра. И при этом, Радлова достигает стилистического единства: речь колоритная и индивидуализированная. Перед нами ещё не характер, но уже и не шаблонный герой.

Теперь обратимся к речи антагониста Отелло — Яго. Он — остроумец, мастер двусмысленностей и сарказма, один из ярчайших отрицательных героев Шекспира.<sup>9</sup> В некоторых монологах он теряет черты злодея и обретает сходство со знаменитыми шекспировскими насмешниками: шутами, Фальстафом, Меркуцио. Вот как Радлова передаёт циничную и провокационную речь Яго, обращенную к отцу Дездемоны (Акт 1, сцена 1):

ЯГО

Нелегкая возьми вас, сударь; <...> Мы пришли оказать вам услугу, а вы думаете, что мы мошенники. Вы, вероятно, хотите, чтоб вашу дочь покрыл берберийский жеребец, чтоб ваши внуки ржали, чтоб рысаки были вашими двоюродными братьями, а испанские жеребцы — свойственниками?

БРАБАНЦИО

Кто ты, нахальный сквернослов?<sup>10</sup>

Издевательский тон передан совмещением учтвого обращения «сударь» с просторечным «нелегкая возьми вас». Далее цинизм нарастает: непристойная метафора развертывается в потоке ритмизованной прозы.

В речи всех персонажей, даже второстепенных, Радлова стремится ясно артикулировать речевой регистр. Помпезная и неуклюжая речь Родриго выдаёт его высокое происхождение и, одновременно, бесхарактерность: «Что мне делать? Я признаю, что это стыдно, что я так влюблён, но у меня не хватает силы»<sup>11</sup> (Акт I, сцена 3). Или: «Глупо жить, если жизнь постыла; и нам прописано умереть, если смерть наш врач» (там же). На это Яго в своей ипостаси шута отвечает: «Ах ты, дрянцо! <...> Прежде чем сказать, что я утоплюсь от любви к потаскушке, я обменялся бы своим человеческим достоинством с павианом».<sup>12</sup>

Речь Эмилии в том же «Отелло» или, например, кормилицы в «Ромео и Джульетте», сниженная — Радлова отчетливо это отражает в русском тексте. Переводчица намеренно подчёркивает контраст речевых регистров, отчего соответствующие дуэты (Эмилии-Дездемоны или кормилицы-Джульетты) обретает дополнительную драматическую силу. Кормилица из «Ромео и Джульетты» выведена фарсовым персонажем. Приведём фрагмент речи Кормилицы, возмущенной словами Меркуцио.

МЕРКУЦИО

Прощайте, древняя госпожа, прощайте! (Поёт).

<...>

КОРМИЛИЦА

Чорт возьми, прощайте! — Скажите мне, сударь, кто этот купец, набитый глупостями, за которые его повесить мало?

РОМЕО

Нянюшка, это господин, который любит слушать самого себя. И он может в минуту наговорить столько, сколько сам не выдержит за месяц.

КОРМИЛИЦА

Если он скажет что-нибудь против меня, я его сволоку наземь, даже если бы он был покрепче, чем он есть! Да и с двадцатью такими повесами справлюсь... А если сама не смогу, то найду для этого людей! Ах ты, шелудивый мошенник! Я ему, сударь, не потаскуха! Я ему не родня! (Петру) А ты тут стоишь и позволяешь каждому мошеннику пользоваться мной себе на потеху!<sup>13</sup>

Верность языковому чутью и желание добиться драматической убедительности не позволяла Радловой довольствоваться нейтральным «переводом смысла», в её переводах не обнаружить механических интонаций, холодной гладкописи или нейтральных персонажей. Она предпочитает рисковать, интерпретируя, нежели оставлять эмоциональную ноту не прояснённой. Нижеследующие строки из дневника Кузмина вполне приложимы к ее переводам:

Если бы она <А. Д. Радлова. — П. Р.> даже захотела, то не могла бы делать какие-нибудь пустяки, она может с грохотом провалиться, но размениваться и халтурить не может.<sup>14</sup>

Переводческая смелость и ориентация на «разговорность» речи приходились по душе, однако, далеко не всем. Обвинения в «огрублении Шекспира» стали к концу 1930-х годов общим местом у критиков и недоброжелателей Радловой, наиболее авторитетным из которых был Чуковский.<sup>15</sup> Но даже апологеты переводчицы, такие как Кузмин, не всегда приветствовали её результаты.<sup>16</sup>

Как бы то ни было, даже если некоторые решения в переводах Радловой можно назвать спорными, несомненными качествами всех

её переводов Шекспира являются их смелость, сценичность, поэтическая одухотворённость и уникальный узнаваемый стиль, который возвышает их до уровня полноценного русского художественного произведения. Установка же на разговорную, воспринимаемую на слух, речь является одной из сильнейших сторон переводов Радловой и одновременно их важнейшей отличительной чертой.

В 1940 году, незадолго до публикации её последнего шекспировского перевода, Радлова написала:

Стиль, даже в его филологическом значении, — оружие острое и требует бережного обращения, как всякое острое оружие. В руках ленивых оно тупеет, в руках неумелых тускнеет. Оно верно и надежно только в чистых и искусных руках настоящего художника с горячим сердцем и тонким и сильным умом, для которого открыт весь множественный мир во времени и пространстве; ибо каждый стиль, как сказал Шатобриан, имеет свою родину, свое собственное небо и свое собственное солнце.<sup>17</sup>

### 3

Из шести переведённых Радловой пьес Шекспира,<sup>18</sup> ниже мы остановимся лишь на «Отелло» — первом её опыте. Появление этого перевода позволило Радловой в короткий срок зарекомендовать себя в качестве одного из лучших переводчиков Шекспира и получить широкое признание.<sup>19</sup> История создания перевода «Отелло» во многом показательна, поскольку в процессе этой работы формировался самобытный переводческий подход Радловой к Шекспиру и вырабатывался поэтический язык, который в последующих её переводах уже только развивался. Внимания также заслуживает история подготовки публикации «Отелло», проливающая свет на причины и характер тех изменений, которые текст перевода претерпел в результате внешней редакции.

На момент получения заказа от ЛЕНГИЗа Радлова обладала немалым переводческим опытом, однако, преимущественно в области прозы.<sup>20</sup> О самых первых шагах в работе над «Отелло» и об испытываемых переводчицей сомнениях мы знаем из её переписки с мужем, театральным режиссёром С. Э. Радловым. В письме от 9



августа 1929 года Радлова представляет на его суд черновик перевода первых семи строк пьесы.<sup>21</sup> Приведем упомянутый фрагмент в этом первоначальном черновом и в окончательном, опубликованном, вариантах.

РОДРИГО

Цыц! Яго! Замолчи! Мне неприятно  
Что ты, распоряжаясь как хозяин  
Моим добром, об этом знал  
заранее.

РОДРИГО

Не говори! Мне очень неприятно,  
Что ты, распоряжаясь как хозяин  
Моими деньгами, об этом знал.

ЯГО

Не слушаете вы! Клянусь я  
жизнью,  
Что можете презреть меня, коль  
снилось  
Мне это.

ЯГО

Ах, чорт! Не слушаете вы...  
Ну, если мне когда такое снилось,  
Гнушайтесь мной.

РОДРИГО

Говорил — тебе он ненавистен.

РОДРИГО

Ты говорил, его ты ненавидишь.

ЯГО

И, если лгал, приму от вас  
презренья.

ЯГО

Ну, презирайте, если лгу. Хотели  
Меня к нему устроить  
лейтенантом.

В черновом наброске одним из немногих достоинств можно признать попытку передачи разговорной речи в первой реплике Родриго, впрочем, не очень удачную. Речевые особенности персонажей не отражают их психологических типов, интонационные ударения нарушают смысловые акценты («что можете презреть меня, коль снилось»). Речь Родриго оказывается снижена («цыц»,<sup>22</sup> «моим добром»), в то время как речь Яго тяготеет к патетичности, что противоречит характерам этих героев. Выражение «приму от вас презренья» (*despise me, if I do not*) только усиливает помпезность и неестественность речи Яго. «Не слушаете вы» — в оригинале эта первая реплика Яго, восклицание, которым он перебивает Родриго, — английское ругательство.<sup>23</sup> Что касается Родриго, то это — шаблонный

персонаж, типаж «одураченного сынка богатых родителей»,<sup>24</sup> дальний родственник слабохарактерных персонажей шекспировских комедий. Он слабоволен и, как следует из дальнейшего развития событий, малодушен — он жалуется, сетует, но никогда не позволяет себе открыто грубить Яго. Поэтому открывающее пассаж «цыц», несмотря на удачность звукоподражания, стилистически неоправданно. Речь Родриго должна быть вязка и бесцветна.

В беловом варианте речь персонажей приведена в соответствие с особенностями их характера. Теперь по сравнению с речью Родриго, речь Яго оказывается снижена. Яго использует тяготеющие к просторечию обороты: «чёрт», «ну, презирайте, если лгу», «к нему *устроить* лейтенантом». Отметим также, что интонационный рисунок оригинала воспроизведён здесь более тщательно: третья строка заканчивается ударным слогом, в отличие от первых двух, отчего интонационно выделяется ключевой глагол («знал») и естественным образом образуется пауза.<sup>25</sup>

\* \* \*

Летом 1931 года Радлова закончила работу над переводом, и вскоре он был прочитан Сергеем Радловым перед публикой. Читка перевода пьесы прошла с большим успехом. Через год пьеса была поставлена Радловым на сцене Молодого театра<sup>26</sup> — премьера состоялась 4 мая 1932 года. Публикация же перевода осуществилась лишь через три года.

#### 4

Дальнейшая судьба радловского перевода «Отелло» тесно связана с подготовкой издания «полного собрания сочинений» (ПСС) Шекспира, начатой знаменитым издательством Academia летом 1933 года. История этого издания подробно прослежена в ряде публикаций.<sup>27</sup> Мы остановимся ниже лишь на ключевых моментах, касающихся редакции текста «Отелло», и постараемся прокомментировать ряд наиболее характерных правок.

На первом этапе подготовки издания (1933–весна 1935) основная редакторская работа была распределена между А. А. Смирно-

вым и Г. Г. Шпетом.<sup>28</sup> Редакцией было принято решение представить весь корпус Шекспира в новых переводах, а значит, к работе требовалось привлечь значительное число переводчиков. Что касается подбора кандидатур, то, несколько огрубляя, можно сказать, что Смирнов преимущественно отвечал за переводчиков ленинградских, а Шпет — московских. Среди первых кандидатов, предложенных Смирновым, были Лозинский, Кузмин и Радлова.

После согласования редакционным советом *Academia* предварительного плана издания и подготовки инструкции для переводчиков, началось рассмотрение готовых «новых» переводов. В их числе Смирновым в издательство был отправлен текст радловского «Отелло».<sup>29</sup> Первый отклик редакции на перевод Радловой, отражающий преимущественно позицию Шпета, изложен в письме за подписью Каменева<sup>30</sup> от 17 июня 1933 года. В нём указывается, что «наряду с его <перевода. — П. Р.> бесспорными художественными достоинствами в нем имеется довольно значительное количество как смысловых неточностей, так и трудных с точки зрения русского языка мест».<sup>31</sup> Радловой предлагалось переработать перевод в кратчайший срок, учитывая критические пометки, «сделанные редакцией» (как в дальнейшем выяснилось, исключительно Шпетом).<sup>32</sup>

Упомянутое письмо редакции послужило отправной точкой для длительного противостояния между Радловой и Шпетом, замедлившего подготовку текста, но, вместе с тем, как мы увидим, имевшего и положительные последствия. Радлова ответила Каменеву, отстаивая свою позицию. Отвечая на замечание, вызвавшее у неё особое возмущение, — наличие в переводе «трудных с точки зрения русского языка мест», — Радлова упоминает «60 с лишним спектаклей “Отелло”, сыгранных в Ленинграде и встретивших единодушное одобрение театральной общественности и прессы».<sup>33</sup> Она также отметила, что перевод её подвергался предварительному редактированию Смирновым, косвенно указывая на то, что критика Шпета касается не только её самой, но и Смирнова, а значит, не может отражать согласованную точку зрения редакции.

В августе Радлова добилась личной встречи с Каменевым в Москве; в ней принимал участие также Шпет. Смирнова на встрече не было. О деталях встречи переводчица пишет мужу:

...я думаю, что стратегически я проиграла сражение, но тактически выиграла, т. к. заставила Каменева и Шпета считаться с собой, как с поэтом, а не «сотрудником издательства».<sup>34</sup>

По результатам встречи Радлова, с оговорками, соглашалась исправить свой перевод. Под «стратегическим поражением» она подразумевала сам факт согласия на дальнейшую правку, а под «тактической победой» — сохранение за собой права не соглашаться с редакторами, особенно в тех местах редактуры, которые касались стиля, а не бесспорных смысловых ошибок или неточностей. Эта «тактическая победа», точнее — напоминание о ней, неоднократно использовалась Радловой для защиты первоначальных вариантов.

Как следует из интенсивной «шекспировской» переписки Смирнова и Шпета, в которой обсуждение переводов Радловой занимает едва ли не ведущее место, противостояние Радловой и Шпета продолжалось ещё около года и закончилось незадолго до ареста последнего. Роль Смирнова в этом противостоянии трудно переоценить: вполне вероятно, что в случае нейтрального отношения Смирнова к переводам Радловой, та могла бы быть исключена из числа ключевых переводчиков ПСС.<sup>35</sup> В переписке со Шпетом Смирнов вежливо, но упорно отстаивает кандидатуру Радловой, отмечая высокое качество её переводов в целом, но при этом, как правило, соглашаясь со Шпетом в частности:

Я считаю, что они <переводы Радловой — П. Р.> сделаны из первосортного материала и легко поддаются чинке. Вас удивляет, что я их одобряю, меня — то, что Вы недооцениваете их художественную основу. Сейчас эту разницу взглядов Вы подчеркиваете, противопоставляя переводы Радловой переводу Тумповской. Я тоже их противопоставляю, считая, что у Тумповской такой основы нет, т. е., что после тщательной починки останется все же «холстинка». Это свое убеждение в высоком внутреннем качестве перевода Радловой я готов защищать публично и самым решительным образом; так же, как не побоялся высказать и Тумповской мое мнение о её работе. Ибо забота о качестве переводов Шекспира для меня заслоняет всякие другие соображения.<sup>36</sup>

Дальнейшая переписка позволяет установить отдельные этапы последовавшей правки. В письме от 27 декабря 1933 года Радлова высылает Каменеву переработанную версию перевода, отмечая, что она «проделала редакторскую работу, кот<орую> <...> должен был сделать Г. Г. Шпет».<sup>37</sup> Речь идёт о предписанной редакцией проверке текста на основе «Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary» немецкого шекспиролога Николая Делиуса. Любопытно, что Радлова продолжает настаивать на ряде своих вариантов, предлагая редакции давать комментарий в тех случаях, где её трактовки «противоречат общепринятым». Ярким примером такого рода является монолог Дездемоны:

ДЕЗДЕМОНА

<...>

Душа Отелло — вот его лицо;  
И подвигам и славе его я  
Свою судьбу и сердце посвятила.  
И если здесь, как *мирный мотылек*,  
Останусь я, а он уйдёт в сраженье,<sup>38</sup> —  
Лишусь того, за что его люблю я.<sup>39</sup>

В письме Каменеву Радлова пишет:

Категорически настаиваю на «мирном мотыльке» (акт первый, сцена третья, стр. 25), несмотря на то, что Делиус, а вслед за ним, конечно, и Г. Г. Шпет хотят переводить «моль». Моль для нас вредитель, а не символ мирной беззаботности и поэтому, рассматривая перевод не как упражнение в точности, а как русское художественное произведение, мы должны взять второе значение слова *moth*, т. е. мотылек, а не моль. Так же, как в фразе «Кушанье, которое теперь кажется ему слаще саранчи, станет для него горше колоцинтов», что по-русски ровно ничего не значит, я заменяю саранчу пряником, а колоцинты полынью (акт первый, сцена третья, стр. 29). Думаю, что и Шекспир, и советский зритель и читатель только выиграют от таких «неточностей».<sup>40</sup>

На этот выпад Шпет в письме Каменеву отвечает следующим образом:

«Категорически настаиваю, — пишет Анна Радлова, — на «мирном мотыльке», несмотря на то, что Делиус, а вслед за ним, конечно, и Г. Г. Шпет хотят переводить «моль»», — Сей «мирный мотылек» порхает на странице, до которой моя правка перевода Отелло не дошла, — откуда же Анне Дмитриевне Радловой известно, как Г. Г. Шпет хочет переводить «моль»?.. (Может быть, нафталином?..) — Как я хочу перевести слово *moth* (моль), я до времени не скажу, — но только не «мирным мотыльком», как поясняет Радлова, «символом мирной беззаботности»! И это, во-первых, потому, что двумя строками ниже в том же монологе этот «символ мирной беззаботности» (Деждемона), в собственном переводе Радловой говорит о себе: «И тяжело мне будет это время»!.. А во-вторых, потому, что английское *moth* не значит «мотылек», поскольку по-русски «мотылек» есть бабочка дневная. Относительно же «следования» Шпета за Делиусом, что касается «моли», то Радлова, решив вопрос за Шпета, не досмотрела Делиуса, который пишет: «*Moth ist ein Bild winziger Kleinheit = ein in Frieden lebendes Insekt*», — так что на сей раз, пожалуй, Радлова более следует за Делиусом, чем Шпет, который отвергает оба толкования!<sup>41</sup>

Далее Шпет добавляет:

... второй пример, также забегающий вперед, ибо соответствующей страницы перевода Радловой я еще не правил! «Саранчу» она заменяет «пряником», а «колоцинты» (у нас более принято говорить колокинт) — «польню», и добавляет: «Думаю, что и Шекспир, и советский зритель и читатель только выиграют от таких «неточностей»!»! А я думаю, что от того, как будет переведена эта отдельная фраза, обе стороны ничего не потеряют и не приобретут, но, поскольку такая «неточность» возводится в принцип, обе стороны, безусловно, потеряют. И вот, фатально, что даже в этой пустяковой фразе А. Д. Радлова не доискалась смысла. Входить в подробности не буду, укажу лишь, что английское *locust* значит не только «саранча», — здесь есть игра слов, правильная передача которой по-русски возможна, и, следовательно, может «советскому зрителю и читателю» кое-что дать о Шекспире, а Шекспира освободить от «пряника», ибо, прежде чем переводчик допускает такую замену, он должен подумать, в стиле ли она Шекспира?<sup>42</sup>

Вероятно, Шпет имеет в виду, что слово *locust* может означать не только саранчу, но и плоды рожкового дерева (акриды), а значит использоваться в значении «сласть» или «лакомство» — в таком значении *locust* используется в Евангелии от Матфея (Матф. 3:4).<sup>43</sup> Мы полагаем, что это второе значение и, как следствие, возможная аллюзия, были Радловой первоначально неизвестны. Прилагательное же *luscious* означает и «сладкий» (вкус или запах), и «соблазнительный». Вероятно, с этим связано замечание Шпета об игре слов.

В целом же Шпет поднимает вопрос о границах допустимости «адаптаций» тех выражений, которые, по мнению Радловой, не допускали буквального перевода. Это замечание заслуживает особого внимания, поскольку оно оказалось, как мы увидим, продуктивным. Если абстрагироваться от приверженности Шпета к буквальному переводу, замечание сводится к следующему: уместно ли использование в переводе идиом, основанных на лексике или образах, непредставимых в шекспировскую эпоху?

К апрелю Шпет заканчивает предварительную редактуру всего перевода и отправляет текст Каменеву, предлагая тому ознакомиться с правками, обращая особенное внимание на «общий тон, русский язык, синтаксическую ясность...», т. е. на те аспекты перевода, которые Радлова не желала править.<sup>44</sup>

Поскольку разногласия Радловой и Шпета продолжали замедлять подготовку издания, Смирновым было принято решение вмешаться в это «невозможное сотрудничество»<sup>45</sup> непосредственно. Летом 1934 года он, «сидя бок-о-бок» с Радловой, правит «Отелло». В письме от 19 июня он сообщает Шпету:

Деятельно тружусь с А. Д. над «Отелло». <...> Ваших замечаний она почти не оспаривает.<sup>46</sup>

8 июля Смирнов высылает Шпету переработанный вариант, отмечая, что на работу он затратил около 200 часов.<sup>47</sup> В последующей переписке Смирнова и Шпета редакция перевода «Отелло» более не упоминается.

В марте 1935 года Шпет был арестован, и на смену ему в качестве редактора ПСС был утверждён С. С. Динамов. У нас нет оснований полагать, что перевод «Отелло» подвергался существенной правке после появления Динамова — во-первых, редактурой переводов по-

сле отстранения Шпета занимался один Смирнов, а во-вторых, усилия Смирнова были сосредоточены на поисках новых переводчиков и распределении переводов меж ними для спасения издания. Отсюда можно было бы умозаключить, что вариант, законченный летом 1934 года, и лёг в основу текста, опубликованного в собрании сочинений Шекспира («Трагедия об Отелло, венецианском Мавре», V том ПСС, 1936).

Чтобы составить хотя бы поверхностное представление о результатах многоэтапной работы редакторов над текстом перевода, уместно вновь обратиться к упоминавшимся выше спорным местам. В случае с «молью-мотыльком» исходный вариант Радловой вошёл без изменений в публикацию *Academia*, однако в примечаниях, как и предлагала переводчица, был дан следующий комментарий: «Мотылёк. В подлиннике — *the moth*, что буквально значит “моль”, “паразит”, однако не в современном значении вредоносного насекомого, а в смысле ничтожной и бесполезной твари»<sup>48</sup> Комментарий этот, несомненно, принадлежит Шпету. Что касается «колоцинтов и саранчи», то в опубликованном *Academia* тексте соответствующая фраза приняла следующий облик: «У этих мавров изменчивые желания, — наполни кошелек деньгами, — та, которая для него сейчас слаще меда, скоро будет ему горше желчи».<sup>49</sup> Это указывает на то, что стилистическая неуместность «пряника и полыни», отмеченная Шпетом, всё-таки была признана переводчицей. Более того, вместо простого разговорного стиля (пряник-полынь) фраза приобрела едва ли не библейские обертоны, как если бы Яго цинично перефразировал евангелиста. Это лишь подтверждает то, что фраза была, скорее всего, переосмыслена Радловой с учетом возможной трактовки «*locust*» как «акрид».

Любопытно, что в процитированной нами ранее заметке «Как я работаю над переводом Шекспира» Радлова упоминает оба спорных фрагмента, отстаивая свои первоначальные варианты (при этом полемике со Шпетом она впрямую не упоминает). Почти дословно повторяя высказанное зимой 1933 года в письме Каменеву, она пишет: «...если у Шекспира в «Отелло» говорится: «То, что для неё сейчас слаще саранчи, завтра будет горше колоцинтов», — я, несмотря на всех немецких комментаторов, перевожу: «То, что для неё сейчас слаще пряника, завтра будет горше полыни...».<sup>50</sup> Заметка Радловой



была опубликована в 3 номере журнала «Литературный современник» за 1934 год, то есть не ранее осени. Учитывая эту публикацию, на первый взгляд кажется особенно удивительным, что несмотря на то значение, которое Радлова придавала «пряникам и полыни», этот вариант не появился ни в одном издании перевода<sup>51</sup> — даже в том, к которому Шпет не имел никакого отношения (об этом издании речь пойдёт ниже). Вероятно, это говорит о том, что текст статьи Радловой был принят «Литературным современником» до последней капитальной переработки текста «Отелло», выполненной в июле 1934 года, в процессе которой, как мы полагаем, замечания Шпета были Радловой приняты.

Здесь можно подвести предварительный итог. Подготовленный для Academia перевод «Отелло» является результатом совместной работы Радловой, Смирнова и Шпета. В определённом смысле он должен считаться компромиссным: Радлова, отчасти против своей воли, меняла фрагменты; при этом, не все замечания Шпета учитывались. Также можно заключить, что большая часть правок была внесена в перевод на заключительном этапе работы — летом 1934 года в результате совместной работы Радловой «бок-о-бок» со Смирновым, причём правки эти сделались возможными благодаря дружеским отношениям, существовавшим между Радловой и Смирновым — правки, которые переводчица не принимала, когда те исходили непосредственно от Шпета.

Для того, чтобы оценить в полной мере число и характер изменений, внесенных в текст Радловой по настоянию редакторов, было бы необходимо иметь доступ к первоначальному варианту перевода — тому, который был отправлен в издательство Academia летом 1933 года. Знакомство с этим неопубликованным вариантом было бы полезно не столько для оценки его точности или неточности, сколько для знакомства с девственным в стилистическом плане художественным произведением — тем вариантом, где редакторская работа не нарушала творческих решений поэтессы. Возможно, в архивах сохранился использованный в театральных постановках 1932–1933 годов вариант текста. Также небезынтесным был бы анализ варианта лета 1934 года. Сравнение опубликованного Academia текста с этим вариантом позволило бы сделать выводы о существовании дальнейших правок, а также выявить фрагменты, предложенные

Смирновым. Однако автору настоящей заметки эти неопубликованные варианты текста недоступны.<sup>52</sup>

Тем не менее, определённые выводы можно сделать и на основании опубликованных вариантов перевода. Кроме варианта, появившегося в ПСС Academia (1936) и воспроизведённого в двух более поздних изданиях,<sup>53</sup> существует текст, напечатанный в 1935 году Центральным Управлением по Распространению Драматургической продукции (ЦЕДРАМом).<sup>54</sup> Издание предваряет апологетическая по отношению к Радловой статья О. Литовского под названием «Живой Шекспир». Статья заканчивается следующими словами: «... тем более велика заслуга разведчиков нового Шекспира, ведущих огромную работу для того, чтобы сделать классическое наследство действительным достоянием масс. Среди этих разведчиков Анне Дмитриевне Радловой принадлежит одно из первых мест».<sup>55</sup>

Как следует из выходных данных книги ЦЕДРАМа,<sup>56</sup> текст был сдан в набор 2 марта 1935 года,<sup>57</sup> то есть за две недели до ареста Шпета и, следовательно, до введения Динамова в состав редакции. Напрашивается вопрос: какой из вариантов перевода «Отелло» положен в основу этого издания? В краткой вступительной заметке «От переводчика» Радлова изъясляет благодарность «проф. А. А. Смирнову» за «ценные указания и советы в области трактовки текста»<sup>58</sup> — Шпет не упоминается вовсе. При этом проделанная в сотрудничестве со Смирновым и Шпетом работа позволила Радловой обнаружить и исправить явные ошибки и недочёты, поэтому представляется маловероятным, что комментарии и правки Шпета не учтены в этом издании вовсе. С другой стороны, если принять во внимание тот факт, что в «неакадемическом» издании Радлова могла позволить себе куда большую свободу, уместно предположить, что издание ЦЕДРАМ в большей степени отражает авторскую волю и предпочтения, и поэтому заслуживает особого внимания.<sup>59</sup> Ниже мы попробуем сопоставить два варианта перевода, отмечая наиболее значительные из обнаруженных различий. В таблицах следующего раздела слева приводится вариант ЦЕДРАМ, а справа — Academia. В ряде случаев приводится также английский текст по современному Оксфордскому изданию.

Для начала отметим вкратце отличия, не имеющие художественного значения. Таковы корректировка конвенционального правописания (например, «итти — идти»), устранение опечаток и лакун. Лакуны крайне редки: в двух фрагментах в ЦЕДРАМовском тексте пропущены целые строки.

Первый пример (Акт 1, сцена 3):<sup>60</sup>

ГОНЕЦ	ГОНЕЦ
Достопочтенные, флот оттоманов Соединился с новым флотом там.	Достопочтенные, флот оттоманов, <i>Что направлялся к острову Родосу,</i> Соединился с новым флотом там.

Второй пример (Акт. 2, сцена 1):<sup>61</sup>

ДЕЗДЕМОНА	ДЕЗДЕМОНА
<...>	<...>
Что знаете вы о моем супруге?	Что знаете вы о моем супруге?
КАССИО	КАССИО
Что он здоров и скоро будет здесь.	<i>Еще не прибыл он, но знаю я,</i> Что он здоров и скоро будет здесь.

Следующий тип изменений, который можно отнести к категории «технической правки», касается синтаксиса. Приведём пример (Акт 1, сцена 1):

ЯГО	ЯГО
Ну, если мне когда такое снилось, — Гнушайтесь мной.	Ну, если мне когда такое снилось, Гнушайтесь мной.

Можно привести немало примеров подобного рода. Скорее всего, эти отличия могут быть объяснены тем, что соответствующие правки были внесены уже после выхода издания ЦЕДРАМ, вероятно, в процессе подготовки текста или корректур соответствующего тома ПСС (напомним, что том был сдан в набор в начале 1936 года). Очевидно, редакторы ПСС стремились упорядочить и унифицировать пунктуацию, ориентируясь на нормативный синтаксис, а также старались нивелировать различия между пунктуационными стилями различных переводчиков.

И все же, не все изменения в синтаксисе можно отнести к исключительно «технической» чистке. В ряде случаев пунктуация в ПСС более чётко передаёт нюансировку интонации. В следующем примере помпезность обращения Родриго (*Most grave Brabantio, / In simple and pure soul I come to you.*) ясно подчёркивается восклицанием (Акт 1, сцена 1).

БРАБАНЦИО	БРАБАНЦИО
<...>	<...>
Мой дом не хутор.	Мой дом не хутор.
РОДРИГО	РОДРИГО
<i>Мой</i> синьор почтенный,	<i>О,</i> синьор почтенный!
Я с чистым сердцем нынче к вам пришел.	Я с чистым сердцем нынче к вам пришел.

Приведём ещё один пример из той же сцены:

ЯГО	ЯГО
Спокойны будьте.	Спокойны будьте,
Против него я службу обращаю.	Против него я службу обращаю.

Здесь второй вариант также кажется более удачным, так как в первом выделенное в отдельное предложение «Спокойны будьте» приобретает оттенок повелительного наклонения, выражающего призыв к спокойствию, в то время, как в оригинале это — вводная фраза типа «будьте уверены» (в оригинале: *O, sir, content you; / I follow him to serve my turn upon him*). Трудно предположить, что эти изменения были отвергнуты Радловой и что варианты ЦЕДРАМа следует расценивать как восстановленные исходные версии. Вероятно, здесь мы опять же имеем дело с различиями, обусловленными правками, которые были внесены уже после выхода издания ЦЕДРАМ.

Теперь перейдём к изменениям смыслового характера. По большей части они сводятся к исправлению смысловых неточностей или повышению степени «буквального» соответствия оригиналу в тексте Academia. Очевидно, что почти все значительные смысловые ошибки были отмечены и упразднены на более ранних этапах редактуры, и потому уже в ЦЕДРАМовском тексте их совсем немного.

Приведем пример (Акт 2, сцена 3):<sup>62</sup>

ЯГО	ЯГО
... он ещё не забавлялся с нею <i>ни одной ночи</i> , а она лакомый кусок и для Юпитера.	он ещё не забавлялся с ней <i>в эту ночь</i> , а она — лакомый кусочек, достойный Юпитера.

Ещё один пример (Акт 3, сцена 3):<sup>63</sup>

ДЕЗДЕМОНА	ДЕЗДЕМОНА
<...> Как? Тот самый Кассио, <i>Который сватал нас...</i>	<...> Как! Микеле Кассио, <i>Что так за вас стоял...</i>

Перейдем к стилистическим изменениям. Наиболее распространенное изменение такого рода — смягчение текста в варианте ПСС. Как мы уже видели, Радлова крайне негативно относилась к вмешательству редакторов в стиль перевода, однако в ряде случаев была вынуждена отредактировать текст. Поэтому, мы полагаем, что различия такого рода объясняются тем, что переводчица воспользовалась изданием ЦЕДРАМ, чтобы восстановить и опубликовать некоторые исходные варианты, категорически отвергнутые редакторами Academia.

Приведем пример (Акт 2, сцена 3):<sup>64</sup>

ЯГО	ЯГО
Когда такая взаимность прокладывает путь, <i>следует основное и главное занятие: телесное совокупление.</i>	Когда такая взаимность прокладывает путь, <i>за нею тотчас следует основное и главное дело: плотское заключение.</i>

Несмотря на то, что смягченный вариант ПСС формально точнее воспроизводит последнее словосочетание рассматриваемого фрагмента оригинала («*the incorporate conclusion*»), исходный вариант представляется в целом более удачным. Нарастающая натуралистичность речи Яго требует кульминации в конце пассажа: Яго разжигает воображение и ревность Родриго, создавая провокационно грубые образы. Завершение такого пассажа нейтральным «плотским заключением» (на слух этот эвфемизм едва ли можно воспринять) снижает ярость этой тирады.

Приведем пример (Акт 4, сцена 1):<sup>65</sup>

ЯГО	ЯГО
Заставлю рассказать его я снова, Как, где, как часто, долго и когда <i>Он крыл и будет крыть супругу вашу.</i>	Заставлю рассказать его я снова, Как, где, как часто, долго и когда <i>Встречал и встретит вновь супругу вашу.</i>

В данном случае разночтения связаны с переводом слова «*score*». Достаточно объемный монолог Яго, из которого взят вышеприведенный фрагмент, обращён к Отелло. У Шекспира «*score*» как правило употребляется в значении «встречаться», «видеться», «вступать в контакт»<sup>66</sup>. Вариант ЦЕДРАМ, несомненно, обязан своему появлению тому, что у слова «*score*» есть также значение «покрывать» (например, одеялом).<sup>67</sup> Безусловно, двусмысленностями речи Яго изобилуют, поэтому сама по себе попытка разглядеть «второй» смысл оправдана. Более того, животные аналогии и грубое слово «крыть» в отношении Дездемоны Яго действительно использует — но не в разговорах с Отелло, а с отцом Дездемоны, Бранцио: «баран овечку вашу кроет (*is tuppung*)» и «Вы, вероятно хотите, чтобы вашу дочь покрыл берберийский жеребец (*covered with a Barbary horse*)» (Акт 1, сцена 1).

Приведем еще несколько примеров различий подобного рода: «любой солдат её бы *цупал* тело» — «любой солдат её *ласкал* бы тело» (*Pioneers and all, had tasted her sweet body*, Акт 3, сцена 3), «что он с тобою спал» — «что был с тобою в связи» (*That he hath used thee*, Акт 5, сцена 2), «давай сюда платок» — «дай мне платок» (*Lend me thy handkerchief*, Акт 3, сцена 4).

К описанным выше «вольным трактовкам» примыкают те, в которых Радлова отступает от буквального перевода, предпочитая русские разговорные выражения. Приведём примеры (Акт 3, сцена 3):<sup>68</sup>

ДЕЗДЕМОНА	ДЕЗДЕМОНА
<i>Супруга болтовней</i> лишу покоя	<i>Исполню все; лишу покоя мужа</i>

Или (Акт 2, сцена 3):<sup>69</sup>

ЯГО	ЯГО
Я выучил ее в Англии, где люди не дураки выпить.	Я выучил ее в Англии, где люди в попойке бойки.

В последнем фрагменте в варианте ПСС наблюдается с одной стороны смягчение, но с другой — сделана попытка передать игру слов оригинала: «*potent in potting*» передаётся рифмованным «в попойке бойки».

Примеров изменений обратного свойства — то есть, «огрубления» или «увеличения разговорности» в тексте *Academia* по сравнению с ЦЕНДРАМом — крайне мало. Приведём пример: (Акт 2, сцена 3).<sup>70</sup>

яго	яго
Будто звезда свела людей с ума	Планета, что ли, их свела с ума.

Ещё один пример (Акт 2, сцена 3):<sup>71</sup>

яго	яго
На помощь! Кассио! Синьор! Монтано!	На помощь! Эй! — Монтано! — Лейтенат!

<...>

<...>

Кто там трезвонит? Дьявол! Дьявол! Эй!

Кто там трезвонит? Diab!o! Эй!

В случае подобных изменений трудно предположить, по какой причине, кем и когда они были внесены. Значительного влияния на окраску речи они не оказывают. Вполне вероятно, что сама переводчица могла внести эти изменения при перепроверке текста для *Academia*. Появление же *Diab!o* во втором варианте скорее всего связано с решением редакторов ПСС сохранять иностранные (неанглийские) слова в своём исходном виде.

## 6

Подытожим. Во-первых, число различий между вариантами Отелло ЦЕНДРАМа и *Academia* весьма значительно. Лишь небольшая их часть приведена выше. Однако, в большинстве своём эти различия носят «точечный» характер: переосмысленных или интерпретированных по-иному крупных фрагментов не обнаруживается. В целом, как и следовало ожидать, текст *Academia* выверен более тщательно, что скорее всего объясняется дополнительными правками, осуществлёнными уже по окончании *основного* этапа редактуры (т. е. того, в котором принимал участие Шпет). Однако текст ЦЕНДРАМа не следует считать всего лишь «недочищенной», предварительной, версией текста, опубликованного в дальнейшем издательством *Academia*. Напротив, текст ЦЕНДРАМа имеет полноценное самостоятельное значение. Не вызывает сомнений тот факт, что часть вариантов ЦЕНДРАМа разнится с вариантами *Academia* по причине намеренного отступления Радловой от текста, законченного летом 1934 года, варианта,

подытожившего длившееся более года непростое сотрудничество со Шпетом при участии Смирнова. В первую очередь это касается стиля отдельных фрагментов: текст ЦЕДРАМА в целом резче, в нём встречается больше адаптаций, в нём ощущается большая свобода в передаче эмоциональной речи: переводчица не приносит естественность и эмоциональную интенсивность реплик в жертву буквальному переводу, а иногда даже утрирует эту интенсивность. Не во всех случаях можно безусловно согласиться с решениями переводчицы, но причины, по которым они были приняты, ясны: Радлова стремится придать каждой реплике, каждому монологу максимальную яркость и поэтому избегает любых «книжных», не воспринимаемых «на слух», выражений. Итак, наличие в издании ЦЕДРАМ фрагментов, стилистически отличающихся от вариантов Academia, следует объяснить желанием переводчицы сохранить для читателей варианты, представлявшие ей более яркими и поэтически оправданными.

С другой стороны, не стоит расценивать текст ЦЕДРАМ как «аутентичный» текст Радловой, не носящий следов постороннего вмешательства, а текст Academia — как вариант, в котором редакторская рука существенно исказила радловский текст против её воли. Во-первых, большая часть комментариев Шпета, как минимум, заслуживала внимания, а во-вторых — ряд его комментариев всё-таки был учтён и в тексте издания ЦЕДРАМ. Ярким примером является отсутствие «полыни и «пряников», которые Радлова исходно отстаивала. Нам представляется, что благодаря многоэтапному редактированию и деликатному посредничеству Смирнова, Радлова постепенно меняла своё отношение к предложениям Шпета. Отсюда — минимум отличий между текстами Academia и ЦЕДРАМ в отношении интерпретации.

Мы не ставили перед собой цели сделать вывод о том, какой из двух вариантов «Отелло» является лучшим в целом. Знакомство с любым из них позволит читателю обнаружить в пьесе силу и жизненность и, особенно, комедийную составляющую, не столь заметную в иных переводах. Хочется надеяться, что настоящая заметка способствует тому, чтобы замечательно яркий и высокохудожественный перевод знаменитой шекспировской трагедии, выполненный Анной Радловой почти столетие назад и с тех пор не переиздававшийся, стал заново открыт российским читателем.



<sup>1</sup> Чуковский К. Высокое искусство. М., 2022. С. 257.

<sup>2</sup> См. подробнее Приложение к статье, с. 509–511 наст. изд.

<sup>3</sup> Из планировавшихся 8 томов по разным причинам (в том числе, из-за дефицита бумаги) был напечатан лишь один — и тот в дореволюционных переводах.

<sup>4</sup> Четвертым новым переводом был «Макбет», выполненный С. М. Соловьевым. Переводчик был арестован в 1931, и в дальнейшем переработкой его перевода занимался Г. Г. Шпет.

<sup>5</sup> Шекспир В. Трагедия о короле Лире / Пер. М. Кузмина; под ред. С. Динамова и А. Смирнова. М.; Л.: Academia, 1936. С. VII–VIII.

<sup>6</sup> Радлова А. Как я работаю над переводами Шекспира // Литературный современник. 1934. № 3. С. 138–145.

<sup>7</sup> Там же. С. 138.

<sup>8</sup> Цит. по: Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. В 8 т. / Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.; Л.: Academia, 1936–1949. Т. 5. С. 203.

<sup>9</sup> Отметим также, что у Шекспира (и в переводе Радловой это отчетливо отражено) Яго — профессиональный военный, а не абстрактный злодей в солдатских одеждах. Войну он называет «ремеслом», его речь изобилует флотскими метафорами и выражениями.

<sup>10</sup> Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 185.

<sup>11</sup> Подобные, граничащие с безграмотностью, построения обильно используются Кузминым в «Виндзорских кумушках» (речи Слендера).

<sup>12</sup> Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 205.

<sup>13</sup> Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 303.

<sup>14</sup> Кузмин М. Дневник 1934 года / Под ред., со вступ. ст. и примеч. Г. Морева. СПб., 2007. С. 45.

<sup>15</sup> См. напр. Чуковский К. Искалеченный Шекспир // Правда. 1939. 25 ноября. С. 4; Чуковский К. Астма у Дездемоны // Театр. 1940. № 2. С. 98–109. См. также Чекалов И. Переводы «Гамлета» М. Лозинским, А. Радловой и Б. Пастернаком в оценке советской критики 30-х годов // Шекспировские чтения / Под ред. А. А. Аникста. М., 1990. С. 177–200.

<sup>16</sup> По воспоминаниям О. Н. Арбениной-Гильдебрандт о переводе «Ромео и Джульетты» Кузмин, находивший его грубым, высказался следующим образом: «будто бабочке содрали пыль!...» (Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 182). Вероятно, это отчасти связано с тем, что в переводе Радловой комический элемент пьесы заострён: до определённого момента пьеса читается, как типичная шекспировская комедия вроде «Много шума попусту», и даже её главные герои обретают фарсовые черты. Лишь в последнем акте пьеса превращается в трагедию.

<sup>17</sup> Радлова А. Стиль спектакля // Искусство и жизнь. 1940. № 9. С. 9.

<sup>18</sup> Радловой были переведены «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Гамлет» и «Антоний и Клеопатра».

<sup>19</sup> Перевод «Отелло» стал знаком театральной публике как в Ленинграде, так и за его пределами, за несколько лет до его первой публикации. О публичном чтении перевода см. напр.: Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 242.

<sup>20</sup> В 1927 были напечатаны её переводы Мопассана «Монт-Ориоль» и «Сердце человеческое» (М.: Гослитиздат), а в 1929 — Дюма «Виконт де Бражелон» (Л.: Academia, 1929).

<sup>21</sup> Цит. по: *Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ. С. 240–241.*

<sup>22</sup> Так переведено английское «*Tush!*»

<sup>23</sup> *'Sblood* (короткая форма *Gods blood*)

<sup>24</sup> См.: *Морозов М.* Комментарии к пьесам Шекспира. М.; Л., Всероссийское театральное общество, 1941. С. 28.

<sup>25</sup> Ср.: *Tush! never tell me; I take it much unkindly / That thou, Iago, who hast had my purse / As if the strings were thine, shouldst know of this.*

<sup>26</sup> Молодой театр — театр в Ленинграде, основанный в 1928 Радловым. В 1934 был переименован в Театр-студию под рук-вом С. Радлова, а в 1939 — в Театр имени Ленинградского Совета; возглавлялся Радловым с момента основания по 1942.

<sup>27</sup> См.: Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисл., коммент., археогр. работа и реконструкция Т. Г. Щедриной. М.; СПб., 2013; *Каганович Б. С. А. А. Смирнов и русские переводы Шекспира 1930-х гг. // Laurea Logae. Сборник памяти Л. Г. Степановой. СПб., 2011.*

<sup>28</sup> Редакторский состав ПСС неоднократно менялся, однако ключевым и неизменным членом редакции оставался А. А. Смирнов, благодаря которому издание увидело свет несмотря на многочисленные перипетии: гибель двух соредакторов (Г. Г. Шпета и С. С. Динамова) и уничтожение самого издательства Academia (1937). Под маркой Academia вышли лишь 4 тома, остальные же были напечатаны с сохранением первоначального оформления ГОСЛИТИЗДАТом. О причинах, по которым философу Шпету приходилось заниматься редактурой чужих переводов см. напр.: *Тиханов Г.* Многообразие поневоле, или несхожие жизни Густава Шпета // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. С. 35–63.

<sup>29</sup> На тот момент Радловой был закончен перевод «Ромео и Джульетты», а «Макбет» находился на финальной стадии работы (См.: Густав Шпет и шекспировский круг. С. 200, записка А. А. Смирнова от 18 мая 1933).

<sup>30</sup> В 1933–1934 Л. Б. Каменев возглавлял издательство Academia.

<sup>31</sup> Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 23.

<sup>32</sup> Первоначальная редактура Шпета охватывала лишь часть перевода – «первые двадцать страниц» по словам Радловой.

<sup>33</sup> Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 28. (Письмо датируется ориентировочно концом июня – началом июля 1933).

<sup>34</sup> Цит. по: *Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ. С. 249.*

<sup>35</sup> В ПСС Шекспира вошли четыре пьесы в переводе Радловой: «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта» и «Ричард III». Отметим, что поскольку издание ПСС завершалось уже после войны, Радлова, находившаяся с 1945 в заключении и скончавшаяся в лагере в 1949, ни при каких условиях не могла быть привлечена к подготовке «послевоенных» томов (VII и VIII тома были изданы в 1949).

<sup>36</sup> Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 66.

<sup>37</sup> Там же. С. 90.

<sup>38</sup> В оригинале: *So that, dear lords, if I be left behind, / A moth of peace, and he go to the war...*

<sup>39</sup> Цит. по: *Шекспир Вильям.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 202–203.

<sup>40</sup> Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 91.

<sup>41</sup> Там же. С. 94.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> ...*his meat was locusts and wild honey* (...а пищею его <Иоанна Крестителя> были акриды и дикий мед).

<sup>44</sup> Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 119.

<sup>45</sup> На протяжении 1934 Шпет несколько раз изъявлял желание отказаться от роли редактора – в значительной степени по причине нежелания Радловой принимать его редактуру.

<sup>46</sup> Как следует из отклика Шпета, далеко не все его замечания были учтены. В письме от 29. 10. 1934 Шпет писал Каменеву: «Все переводчики за искл<ючением> А. Д. приняли почти все указания редакторов». Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 166.

<sup>47</sup> Смирнов сообщает Шпету 19. 06. 1934: ««<...> она “пресытилась” этой пьесой, и ее изобретательность ослабела, вследствие чего варианты выдумываю почти исключительно я один, а она меня “редактирует”». (Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 140).

<sup>48</sup> Отметим, что в комментариях к «Отелло» в современном Оксфордском издании (Oxford world's classics, 2008) слово *moth* трактуется именно как «моль», причём упоминается не только малость и никчемность твари, но и её вредоносность. При этом неясно, как с этим соотносится качество «of rease» («мирный»).

<sup>49</sup> Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 166.

<sup>50</sup> Цит. по: Радлова А. Как я работаю над переводом Шекспира. С. 9.

<sup>51</sup> И все же отметим, что в то время, как анахронизм «пряника» очевиден при анализе перевода с листа, при восприятии пьесы со сцены это не так — и в целом «слаще пряника – горше полыни» даёт русскому зрителю яркий образ, звучную фразу и, что самое главное, не требует ни малейшего интеллектуального усилия для восприятия. Учитывая установку Радловой на восприятие «на слух» или «со сцены», её первоначальный вариант нельзя признать неудачным.

<sup>52</sup> Приносим глубокую благодарность Е. Л. Куранде, сообщившей о существовании экземпляра издания ЦЕДРАМ, испещренного рукописными правками Радловой, который хранится в Отделе рукописей РНБ (Ф. 625).

<sup>53</sup> См.: *Шекспир Вильям*. Избранные сочинения. В 2 т. М.; Л.: Academia 1937 и *Шекспир Вильям*. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1939.

<sup>54</sup> См.: *Шекспир Вильям*. Отелло. Ромео и Джульетта. Ричард III. Макбет / Перев. А. Радловой. Предисл. О. Литовского. М.: Цедрам, 1935.

<sup>55</sup> Там же. С. 13.

<sup>56</sup> «Отелло» был выпущен ЦЕДРАМом в 1935 как внутри упомянутого сборника, так и отдельным изданием.

<sup>57</sup> Подписан к печати 25 июля 1935.

<sup>58</sup> *Шекспир Вильям*. Отелло. Ромео и Джульетта. Ричард III. Макбет. С. 15.

<sup>59</sup> В пользу того, что вариант ЦЕДРАМ не воспринимался Радловой как окончательный, свидетельствуют многочисленные рукописные правки, внесённые ею в экземпляр этого издания, см. примеч. 52.

<sup>60</sup> *The Ottomites, reverend and gracious, / Steering with due course towards the isle of Rhodes, / Have there injointed them with an after fleet.*

<sup>61</sup> Ср.: *He is not yet arrived: nor know I aught / But that he's well and will be shortly here.*

<sup>62</sup> Ср.: *...he hath not yet made wanton the night with her; and she is sport for Jove.*

<sup>63</sup> Ср.: *I prithee, name the time, but let it not / Exceed three days: in faith, he's penitent; <...> What! Michael Cassio, / That came a-wooing with you, and so many a time...*

<sup>64</sup> Ср.: *when these mutualities so marshal the way, hard at hand comes the master and main exercise, the incorporate conclusion, Pish!*

<sup>65</sup> Ср.: *For I will make him tell the tale anew, / Where, how, how oft, how long ago, and when / He hath, and is again to cope your wife.*

<sup>66</sup> См. напр.: Shakespeare's words. Glossary. URL: <https://www.shakespeareswords.com/Public/Glossary.aspx>

<sup>67</sup> При этом, нам неизвестны случаи употребления «cope» в качестве эвфемизма

<sup>68</sup> Ср.: *...I'll perform it / To the last article: my lord shall never rest; / I'll watch him tame and talk him out of patience;*

<sup>69</sup> Ср.: *I learned it in England, where, indeed, they are most potent in potting;*

<sup>70</sup> Ср.: *As if some planet had unwitted men*

<sup>71</sup> Ср.: *Nay, good lieutenant, — alas, gentlemen; — / Help, ho! — Lieutenant, — sir, — Montano, — sir; / Help, masters! — Here's a goodly watch indeed! / <...> / Who's that which rings the bell? — Diablo, ho!*

ПРИЛОЖЕНИЕ  
ИЗДАНИЯ ПЕРЕВОДОВ ШЕКСПИРА, ВЫПОЛНЕННЫХ  
А. Д. РАДЛОВОЙ

Информация о прижизненных изданиях и изданиях Советского периода почерпнута из библиографических указателей русских переводов Шекспира, выпущенных в серии «Всесоюзная Государственная библиотека иностранной литературы» издательством «Книга».<sup>1</sup> Эти библиографии охватывают период вплоть до 1987 года.

Что касается более позднего времени, то, учитывая тот факт, что в перестроечные и постсоветские годы число изданий Шекспира самого разного качества сделалось поистине огромным, а соответствующие библиографические указатели не появились (по крайней мере, нам они неизвестны), составление исчерпывающей библиографии потребовало бы скрупулёзной работы специалиста. Мы не ставили себе столь сложной задачи и лишь попытались в первом приближении обнаружить «следы» современных изданий радловских переводов Шекспира в интернете. Полезным оказался ресурс [fantlab.ru](http://fantlab.ru), предоставляющий возможность отсортировать шекспировские переводы по переводчикам.

Предварительно можно констатировать, что после кончины А. Д. Радловой и вплоть до начала перестройки переиздавался лишь её «Ричард III». В дальнейшем же, за исключением публикаций, осуществлённых И. О. Шайтановым в 1990-е годы, основательно подготовленных изданий, включающих переводы Радловой, не появлялось. В редких случаях, её переводы (преимущественно, опять же «Ричард III») попадали в популярные сборники наряду с работами других переводчиков.

*Прижизненные издания*  
*Отдельные издания*

*Антоний и Клеопатра*

*Антоний и Клеопатра.* Перев. А. Радловой. Под ред. и со вст. ст. К. Державина. Л.; М.: Искусство, 1940.

*Гамлет*

*Гамлет, принц датский.* Перев. А. Радловой. Л.; М.: Искусство, 1937.

*Гамлет, принц датский.* Перев. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1938.

*Макбет*

*Макбет.* Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

*Макбет.* Перев. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1938.

*Отелло*

*Отелло.* Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

*Ричард III*

*Король Ричард III: Трагедия в 5 актах.* Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

*Ричард III.* Перев. А. Радловой. Ред. текста и примеч. А. Смирнова. Л.; М.: Искусство, 1937.

*Ромео и Джульетта*

*Ромео и Джульетта.* Перев. А. Радловой. Театр и драматургия, 1934. № 9–10.

*Ромео и Джульетта.* Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

*Ромео и Джульетта.* Перев. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1936.

*Сборники и собрания сочинений*

*Вильям Шекспир.* Отелло. Ромео и Джульетта. Ричард III. Макбет. Перев. А. Радловой. Пред. О. Литовского. М.: Цедрам, 1935.

*Вильям Шекспир.* Полное собрание сочинений. В 8 т. Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.; Л. Academia (Т. 1–3, 5), Гослитиздат (Т. 4, 6–8), 1937–1949. Переводы А. Д. Радловой: Т. 2 (Academia, 1937), «Трагедия о Ромео и Джульетте», Т. 4. (Гослитиздат, 1941), «Трагедия о короле Ричарде III», Т. 5. (Academia, 1936), «Трагедия об Отелло, венецианском мавре», «Трагедия о Макбете».

*Вильям Шекспир.* Избранные сочинения. В 2 т. Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. Вст. статья Т. Рокотова. М.; Л.: Academia, Гослитиздат, 1937. Переводы А. Д. Радловой: Т. 1. (Academia, 1937): «Трагедия об Отелло, венецианском мавре», «Трагедия о Макбете», «Трагедия о Ромео и Джульетте».

*Уильям Шекспир.* Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1939. Переводы А. Д. Радловой: «Макбет», «Отелло» и «Ромео и Джульетта».

*Посмертные издания*

*Ричард III*

*Уильям Шекспир*. Полное собрание сочинений. В 8 т. Под ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. Т. 1. М.: Искусство, 1957.

*Уильям Шекспир*. Ричард III. М.: Искусство, 1972.

*Вильям Шекспир*. Исторические драмы. Состав. В. П. Комарова. Л.: Лениздат, 1990.

*Уильям Шекспир*. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. М.: Интербук, 1992, (второе издание: 1997).

*Вильям Шекспир*. Полное собрание сочинений. В 14 т. Под ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. Т. 3. М.: Терра, 1993.

*Уильям Шекспир*. Собрание сочинений. Книга 1. Киев: Наукова думка, 1994.

*Война Алой и Белой розы* (сборник). Состав. М. Тимофеев. М.: Вече, 1998.

*Вильям Шекспир*. Собрание сочинений. Том 2. М.: Мир книги, Литература, 2006.

*Уильям Шекспир*. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2008.

*Гамлет*

*«Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков*. Пер. Б. Пастернака, А. Кронеберга, К. Р., А. Радловой. М.: Интербук, 1994. Состав. И. О. Шайтанов.

*Уильям Шекспир*. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.: Интербук, 1994, (второе издание: 1997).

Монолог Гамлета «Быть или не быть» в переводе Радловой приведён в: *Гамлет: Избранные переводы / Сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова*. М.: Радуга, 1985.

*Макбет*

*Вильям Шекспир*. Трагедия о Макбете. (Пер. А. Радловой). Трагедия о Гамлете. Трагедия о короле Лире. Р.-н.-Д.: Феникс, 1996.

*Ненайденное издание*

В статье Энциклопедического словаря «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век», посвящённой А. Д. Радловой, указано: «В 2009 моск. изд. “Эксмо” выпустило сб. лирики Шекспира, в числе др. вкл.

и переводы Р[адловой]».<sup>2</sup> Мы отыскали издания, которые можно определить как «сборники лирики». Их два:

*Уильям Шекспир*. Драммы. Поэмы. Сонеты. М.: Эксмо, 2009.

*Уильям Шекспир*. Избранное. В лучших переводах знаменитых поэтов, М.: Эксмо, 2009.

Однако переводов Радловой в них не обнаружилось. Иных изданий Шекспира, опубликованных «Эксмо» в 2009 году и подпадающих под вышеупомянутое определение, нам найти не удалось.

<sup>1</sup> *Левидова И. М.* Уильям Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке, 1748–1962. М., ВГИБЛ, 1964; *Левидова И. М.* Уильям Шекспир: Библиогр. указ. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1963–1975. М.: Книга, 1978; *Левидова И. М., Фридриштейн Ю. Г.* Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1976–1980. М.: ВГИБЛ, 1982; *Фридриштейн Ю. Г.* Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1976–1987. М., ВГБИЛ, 1989.

<sup>2</sup> Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/>



*Т. Тишунина*

*Государственный музей А. С. Пушкина, Москва*

## **Материалы об окружении М. А. Кузмина: Н. Г. Зенгер и И. А. Лихачёв**

В статье представлены результаты архивной работы с неопубликованными эгодокументами: дневниками и письмами, в которых обнаружены новые сведения, уточнения, дополнения к биографиям людей, окружавших М. А. Кузмина.

В РГАЛИ хранится фотография, на обороте которой имеется надпись:

Слева направо: Иконников, Худяков, Юр. Юркун, я,  
М. А. Кузмин. Над диваном портрет Кузмина. Все пьяны.  
18 X 1928 г<ода>.<sup>1</sup>

«Я» — это Николай Григорьевич Зенгер, родился 19 июня 1897 года в один день со своей сестрой, выдающимся текстологом-пушкинистом Татьяной Григорьевной Зенгер — Цявловской. Их отец, Григорий Эдуардович Зенгер (1853–1919) — учёный, филолог-классик, ректор Варшавского университета, министр народного просвещения Российской империи в 1902–1904 годах. Николай Григорьевич окончил Ленинградский государственный Университет по отделению археологии и истории искусств факультета общественных наук, после чего трудился научным сотрудником Государственного Эрмитажа в Секторе Западноевропейского искусства.

Фотография была вложена в письмо Николая Григорьевича к сестре Татьяне. Из нескольких строк этого довольно длинного письма мы узнаём об авторе фотографии:

---

<sup>1</sup> РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, д. 1935, л. 1

Второе моё приложение — группа с Кузминым, которая тебе может быть любопытна. Вышли мы, правда, довольно скверно, т. к. были пьяны, а снимал нас тоже пьяный, очень неопытный фотограф-любитель. Кстати, вышел только что томик стихов Кузмина, я забыл заглавие. Сборник очень удачный, я его ещё не читал, но слышал часть вошедших туда стихов от Кузмина же. Один из циклов посвящён С. В. Демьянову, у которого и коим снята прилагаемая группа.<sup>2</sup>

Последний поэтический сборник Кузмина, заглавие которого Николай Григорьевич запомнил, был издан в 1929 году и назывался «Форель разбивает лёд», один из разделов которого действительно посвящён «С. В. Демьянову». Кроме фамилии и имени Сима, под которым он фигурирует в дневниках Кузмина и переписке Зенгеров, об этом человеке до сих пор ничего не было известно. Даже в монументальном издании Н. А. Богомолова и Дж. Малмстада «Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха» в именном указателе Демьянов числится просто как «знакомый Кузмина, которому посвящён цикл “Для Августа”».<sup>3</sup> Однако в письме Николая Григорьевича к сестре Татьяне от 24 ноября 1930 года обнаружилось некоторые факты биографии Демьянова, подробности частной жизни и обстоятельств смерти:

Ты проявила волнение по поводу смертей Симки Демьянова и Марии Александровны Кривцовой. Должен сказать, что за 2 месяца в моём entourage'е было 4 самоубийства. 1. Кривцова отравилась цианистым калием. 2. Демьянов застрелился из револьвера в висок. 3. Вася Виноградов повесился. 4. Нат<алья> Евг<еньевна> Энгельгардт (жена литературоведа Б. М. Энгельгардта, на днях изолированного) после этого бросилась в окно из 6-го этажа.

Далее идёт рассказ обо всех перечисленных случаях, но нас интересует пока один сюжет, изложенный в письме.

Что касается Симы, то здесь дело яснее. В день смерти Сима с Фейей (бывший матрос, живший с ним в комнате)

---

<sup>2</sup> Там же, д. 1237, л. 17

<sup>3</sup> Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 515.

были в гостях, причём Сима был весел, пел, играл на гитаре. Вернулся домой он с Федей и одной девицей (его товарка по университету) и нашёл письмо, которое тут же прочёл и рассказал о содержании. Сашка, бывший матрос, последняя любовь Симки (с Иконниковым Симка уж год как был разведён), писал ему с Урала, что женился, что у него с Симой всё кончено, и прислал фотографическую карточку. Сашка сидит, симметрично расставив руки на коленях, а рядом извилась в преданной позе жена. Тут же было и второе письмо, написанное на следующий день, где Сашка просит Симу выслать ему педали для велосипеда. Сима сказал, что он вполне спокоен, и что следует отправить поздравительную телеграмму. Они втроём выпили. Федя пошёл провожать девицу, Сима на телеграф. Вернувшись, Федя застал Симу за письмом, которое он сейчас же спрятал. Затем Сима пытался под разными предлогами выпроводить Федю, посылал его за водкой и т. д. Но Федя, зачуйв недоброе, не поддавался. Затем появился в комнате сосед, поспешивший на разговор о водке, услышанный через стенку. За общим разговором, где Сима проявил богатое самообладание, бдительность Феде была усыплена, и когда он через полчаса пошёл проводить соседа, то в коридоре услышал выстрел. Вернувшись в комнату, он нашёл Симу на полу хрипящим. Он, видимо, встал перед зеркалом и стрелял в висок, пуля вылетела в другой. Была вызвана скорая помощь, его отвезли в больницу, где он умер часа в 2 ночи (выстрел был около 11 часов). Была найдена записка пространная, бестолковая, с литературными цитатами (из Кузмина, Маяковского и т. д.), где говорилось о тоске по Сашке и о других жизненных противоречиях: он кончил университет, и был аспирантом при Академии Истории Материальной Культуры, к чему себя не чувствовал подготовленным, и считал себя на ложном жизненном пути, а с этой дороги его, мол, соответствующая общественная организация не отпускает. Кроме того, было найдено завещание, написанное ещё летом. Видимо, мысль о самоубийстве в связи с разными противоречиями общественного и лирического порядка возникла у него уже давно, и был нужен лишь толчок. Похороны были молчаливые, ни музыки, ни речей, ни обрядов, при полном отсутствии организаций (он был коммунист и, видимо, общественный работник по университету); были лишь Федя, Иконников и довольно много студентов и студенток, в индивидуальном

порядке; товарищи его очень любили. Девушки плакали. Я, к сожалению, не попал на похороны, т. к. секретарствовал на одном из заседаний в Эрмитаже. Жаль юношу. Надо добавить, что у Симы бывали припадки, что-то вроде падучей.<sup>4</sup>

Таким образом, год смерти С. В. Демьянова — 1930, установлен, осталось выяснить год рождения и всё-таки полное имя.

В дневниках Кузмина Николай Григорьевич Зенгер упоминается нечасто, в основном просто фиксируется его присутствие. Так, в неопубликованном дневнике 1927 года, хранящемся в РГАЛИ, отмечается: «Был Зенгер, ещё двое. На концерт все собираются» (запись от 18 февраля);<sup>5</sup> «Потом пришёл Лев. В восторге от “Кантин”, был там с Зенгером и Соколовым» (запись от 22 октября).<sup>6</sup> В записи от 6 мая Николай Григорьевич удостоился целого предложения: «Зенгер готовит “труд” “Гомосексуализм в Допетровской Руси”». <sup>7</sup> Однако в большинстве случаев имя Н. Г. Зенгера встречается рядом с именем Ивана Алексеевича Лихачёва (1902–1972).<sup>8</sup> Например, в записи от 27 октября 1927 года: «Общество, где он бывает <речь о Мухине. — Т. Т.> ограничивается Зенгером, Лихачёвым и Соллертинским».<sup>9</sup> Или в дневнике 1929 года, опубликованном С. В. Шумихиным, в записи от 8 апреля читаем: «Потом начали набегать гости. О. Н. <Гильдебранд-Арбенина>, Лихачёв, Зенгер...»<sup>10</sup>

В 1966 году Иван Алексеевич Лихачев рассказывал Г. Г. Шмакову: «С Кузминым я познакомился в 1922 году — кто меня к нему привел, не помню».<sup>11</sup> Знакомство Лихачёва с Зенгером состоялось примерно в эти же годы, во всяком случае в 1924 году они уже друг друга знали, что зафиксировано в письме Николая Григорьевича к сестре Татьяне от 19 августа 1924 года:

---

<sup>4</sup> РГБ, ф. 761, карт. 3, д. 17, л. 18.

<sup>5</sup> РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, д. 65, л. 36.

<sup>6</sup> Там же, л. 37 об.

<sup>7</sup> Там же, л. 71.

<sup>8</sup> Об И. А. Лихачеве см.: *Никольская Т. Л.* Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 249–260; Из писем И. А. Лихачева / Публ., вступ. заметка и примеч. Дмитрия Дубницкого // *Звезда*. 2006. № 6. С. 141.

<sup>9</sup> РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, д. 65, л. 55.

<sup>10</sup> *Кузмин М.* Дневник 1929 года / Публ., предисл. и коммент. С. В. Шумихина // *Наше наследие*. 2010. № 93/94. С. 99–125.

<sup>11</sup> *Лихачев Иван.* О Кузмине / Публ., вступ. заметка и примеч. Жоржа Шерона // *Звезда*. 2014. № 9. С. 160–164.

На днях ездил с Ваничкой Лихачёвым в Петергоф, где 2 раза купались (я гл<авным> образом принимал bain de soleil и лишь в завершение на 5 минут лез в воду), слушали домашний концерт (18 летний Римский-Корсаков в 4 р<уки> с биологом Соколовым — Шехерезаду, Ночь на Лысой горе и Баховский Бранденбургский концерт) и ночевали во дворце Лейхтенбергского на диванах в зале. Там теперь биологическая лаборатория университета, в коей работает кузен Ванички — Ханаев, к которому мы и поехали. Римский-Корсаков Лихачёвский college по университету.<sup>12</sup>

Дружба Лихачёва с Зенгером длилась до расстрела Николая Григорьевича в 1938 году, но продолжалась с его сёстрами: Татьяной Григорьевной Цявловской (1897–1978) и Марией Григорьевной Ашукиной (1894–1980) до самой кончины Ивана Алексеевича в 1972 году. И если о последних годах жизни Лихачёва существуют воспоминания, например, участников переводческого семинара, который он вёл с 1959 года, после своей реабилитации и возвращения в Ленинград, то о более раннем периоде сведений очень мало. В этом смысле архив семьи Зенгеров является ценным источником по восполнению биографических лакун.

В частности, из письма Николая Григорьевича к Татьяне Григорьевне от 25 июля 1925 года мы узнаём о музыкальном кружке, состоявшем из Зенгера, Лихачёва, Ивана Ивановича Соллертинского (1902–1944), Олега Петровича Римского-Корсакова (1906–1942), чей отец приходился племянником композитору Н. А. Римскому-Корсакову, Бориса Александровича Ильиша (1902–1971), Елены Александровны Рыдзевской (Лёля) (1890–1941). О репертуаре кружка, существовавшего с января 1925 по 1930 годы он пишет:

Много занимаюсь музыкой с кружком друзей (И. А. Лихачёв, О. П. Римский-Корсаков, И. И. Соллертинский, Б. А. Ильиш, Лёля, эпизодически А. П. Штаккельберг — очаровательный старик, и случайные гости). Мы проигрываем в 4 руки симфоническую музыку. Исполнителей трое: Римск<ий>-Корсаков, Ильиш и я. Они оба играют лучше меня, а потому моё участие меньшее.

---

<sup>12</sup> РГБ, ф. 761, карт. 3, д. 15, л. 15.

Систематически проигрываются: Бетховен (все 9), Шуман (лучшие симфонии), Шуберт (лучшие), Моцарт (лучшие), Брамс (все 4) [особенно рекомендую Твоему вниманию гениальные 3-ю и 4-ю симфонии], Брукнер (все 9), Малер (все 9), Скрябин и современные французы и немцы. Предположены ещё русские симфонисты (Чайковский, Глазунов и др.<угие>). В ударном порядке играют Брамс, Брукнер и Малер. Брамсом и Брукнером я покорён, Малером ещё нет, хотя его очень рекламируют Соллертинский и Римский-Корсаков.

Уже состоялось 26 концертов (с января). Я веду им анналы с указанием программы, исполнителей и присутствующих, а иногда с лирическими замечаниями, преимущественно юмористического свойства. Собираемся у Лёли и у Ильиша (только что кончил Университет по романо-германскому циклу лингвистического отделения вместе с Лихачёвым и Соллертинским. — Все трое оставлены при Университете), эпизодически у меня. В антрактах дружеская болтовня (мы все очень сошлись), — а иногда маленькие литературные развлечения: читаются мои протоколы и наброски характеристик членов кружка, по рукописи рецензии Соллертинского на балетные выступления и книги о балете (он постоянный балетный рецензент Новой <sic!> Вечерней Газеты), или удачные литературные перлы, полные как сознательного, так и бессознательного юмора.<sup>13</sup>

Дополняет сведения об окончании учёбы молодыми людьми запись Татьяны Григорьевны в неопубликованном дневнике от 1 марта 1926 года:

Да, Ваничка Лихачёв написал такую блестящую работу по строфикации испанского стиха, что Жирмунский расцеловал его, сказав, что многообещающий романский филолог. Он и Соллертинский уже магистрируются. Этот Ваничка отличается чрезвычайно странной эротической восприимчивостью лишь к ампутированным мужчинам (одна нога должна отсутствовать).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Там же, л. 37.

<sup>14</sup> РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, д. 816, л. 15.

Лихачёв владел практически всеми европейскими языками, включая голландский и португальский, в 1920-е годы подрабатывал гидом-переводчиком для приезжавших в СССР иностранцев: «Недавно приезжала экскурсия из Аргентины. Лихачёв и Соллертинский как знатоки испан<ского> языка были переводчиками и в течение 5 дней были неразлучны с ними. Они с ними в Москву ездили на 2 дня. Рассказывали нам массу курьёзов»<sup>15</sup> — сообщает дочери Татьяне Е. Н. Зенгер. Иван Алексеевич известен как блестящий переводчик Китса, Джона Донна, Эмили Дикинсон, Бодлера, Нерваля, из крупной прозы романов Вальтера Скотта «Уэверли» и «Пират», Германа Мелвилла «Белый бушлат» и др. Однако значительная часть переводов Лихачёва в книгах «Антология новой английской поэзии» (Л., 1937) и «Поэты французского Возрождения» (Л., 1938) появилась без имени переводчика (он уже был арестован).<sup>16</sup> Похожая ситуация произошла и с Зенгером, работавшим над книгой вместе со своим коллегой, заведующим отделом гравюр Эрмитажа Евгением Григорьевичем Лисенковым (также упоминающимся в дневниках Кузмина). Подробности содержатся в письме Николая Григорьевича к сестре Татьяне от 25 июля 1932 года:

Вчера я наконец сдал 2 главы англ<ийского> плана, которые делал вместе с Лисенковым. Это вышла целая диссертация — одна в 56 стр<аниц> на машинке, другая — 80. Моя доля значительно меньшая, чем у Лисенкова, я лаконичнее в своих писаниях. Трудность была в том, что надо было создать социологическую теорию истории англ<ийского> иск<ус>ства, совершенно не разработанную, в особенности, что касается прикладного иск<усст>ва.<sup>17</sup>

Книга «Английское искусство 18 века» вышла лишь 30 лет спустя, в 1964 году, как монография Лисенкова без упоминания Зенгера. Но другой книге повезло больше. Речь идёт о сборнике «Рукою Пушкина» (первое издание 1933, второе — 1935 года), составителя-

<sup>15</sup> РГБ, ф. 761, карт. 13, д. 6, л. 37.

<sup>16</sup> С именем переводчика Лихачёва в составе «Антологии новой английской поэзии» был опубликован только «Сонет» (Нет, отчаянье — души смерть, нет, не вопьюсь, скорбя...) Джерарда Мэнли Хопкинса (Л., 1937. С. 149); в антологии «Поэзия французского Возрождения» имя Лихачёва, действительно, не упоминалось.

<sup>17</sup> РГБ, ф. 761, карт. 13, д. 14, л. 36.

ми и комментаторами которого были М. А. Цявловский и Т. Г. Зенгер. Мысль привлечь в это издание Лихачёва пришла Татьяне Григорьевне ещё в 1930 году, судя по письму к брату Николаю от 12 октября 1930 года:

Передай Ванечке, что я надеюсь, что он не остыл в смысле Сервантеса Пушкина? Не только меня, но и сидевшего за одним столом с ним в рукоп<исном> отделе Оксмана поразило <sic!> быстрота, острота и тонкость ориентации его. Очень хотелось бы нам, чтобы он написал статью или заметку «Пушкин и испанский язык», а лучше ещё «Пушкин и Испания или испанская литература». Мне удалось передатировать некоторые вещи на исп<анские> мотивы у Пушкина. Я бы прислала ему материалы. А он м<ожет> б<ыть> поищет, откуда заимствования.<sup>18</sup>

В увидевшем свет издании «Рукою Пушкина» (М.; Л.: Academia, 1935) И. А. Лихачёву принадлежат транскрипция московского текста «Цыганочки» Сервантеса, комментарий переводов Пушкина с испанского и перевод фрагмента «Роман о Лисе» со старофранцузского языка на русский; Н. Г. Зенгер сделал перевод немецкой биографии А. П. Ганнибала и комментарий к ней; переводы французских текстов сделаны М. Г. Муравьёвой (во втором браке Ашукиной), которой проделана большая работа по отысканию источников выписок и цитат Пушкина и собран материал для комментариев к ряду его записей. Здесь уместно привести отрывок из письма Марии Григорьевны к матери от 29 мая 1932 года как раз об этом издании:

На днях проглядывала в целом виде машинописный экземпляр книги «Рукою Пушкина» и лишний раз убедилась, что это издание кажется мне в высшей степени блёклым, хотя появление его и оправдывается долгом по отношению к гению. Надо действительно всё наследие издать. Что же касается комментария, то с сожалением вижу, что лучшие статьи — оазисы во всей книге — это статьи Грифцова (здешний исследователь итал<ьянской> лит<ературы>) и Лихачёва, в которых авторами проявлено и историко-литер<атурное> чутьё и филологич<еская> школа и умение поставить тему

---

<sup>18</sup> Там же, карт. 6, д. 4, л. 107.



и достаточно для случая глубокий охват её. У Мст<ислава> же, к сожалению, всё (хоть оно точно и добросовестно в отношении публикации документа) носит несколько ремесленный характер, т. к. для научного обобщения у него не хватает ни нюха, ни эрудиции.<sup>19</sup>

Елена Николаевна Зенгер была очень горда тем, что трое её детей приняли участие в этом сборнике и в письме к дочери Татьяне от 25 марта 1936 сообщает:

Танюшечка, прими вместе с Мст<иславом> Ал<ександровичем> мою самую горячую благодарность за «Рукою Пушкина». Очень горжусь Вами. Лихачёв занёс мне книгу неск<олько> дней тому назад.<sup>20</sup>

С Кузминым Елена Николаевна Зенгер познакомилась в 1928 году, но обстоятельства знакомства нам пока неизвестны (возможно, через сына Николая Григорьевича). А вот Татьяна Григорьевна о факте знакомства в 1931 году с одним из своих любимых поэтов подробно рассказала в письме к брату Николаю:

Тебе м<ожет> б<ыть> рассказывал М. А. Кузмин, что будучи недавно в Москве,<sup>21</sup> он познакомился со мной и Мстиславом у Чулкова, и затем мы приглашали его к обеду, и он был у нас, играл и пел, и согласился очень мило не только надписать свою фамилию на его книге, как я просила, а «даже и Вашу» — и написал мне трогательные по ласке строки, по которым будущие его биографы скажут, что я была его очень близким другом, и выведут, что знакомство многолетнее, со времён Петербурга и т. д. Я, как ты знаешь, ужасно люблю его стихи и всегда очень любила их. И поэтому, когда Чулков вдруг позвал нас, и оказалось, что там Кузмин, я была сама не своя. Но я не решилась ему сказать. Что он для меня значит. С этой целью пригласили его к нам, и простившись уже с ним, я сконфуженно сунула ему книгу, прося его подписаться, и,

---

<sup>19</sup> Там же, карт. 4, д. 41, л. 100.

<sup>20</sup> Там же, карт. 13, д. 18, л. 23.

<sup>21</sup> Кузмин останавливался у Габричевских в Москве 21 ноября—2 декабря 1931. См.: Кузмин М. Дневник 1931 года / Вступ. статья, подгот. текста, примеч. С. В. Шумихина // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 163–204.

когда он макал перо, я шёпотом бормотала ему признание об его стихах, которые он вероятно не слышал, а м. б. услышав написал такие нежные слова. На этот вечер я назвала разных его поклонников, была Муся <Мария Григорьевна Ашуккина — Т. Т.>. Было довольно мило, но у Чулкова ему было проще, там он почти всех знал. У него есть какое-то очарование, очень своеобразное. Как он забавно вдруг сморщит нос, когда засмеётся. Чудесные стихи читал он у Чулкова. Был разговор об его драме. Я сказала, что слыхала об ней. От кого? От Зенгера и Лихачёва. Он сказал, что от Зенгера я не могла слышать, т. к. «Николая Григорьевича я никогда длинными вещами не мучаю». Я поняла, что ты не скрывал от него, что никогда особенно стихов не любил.<sup>22</sup>

В 1933 году Зенгер был арестован и осуждён по 58 статье, отправлен на Соловки, где с 1935 года, будучи заключённым, исполнял обязанности научного сотрудника музея Беломоро-Балтийского канала им. Сталина, а с 4 октября 1936 стал его директором. Помимо работы непосредственно в музее, Николаю Григорьевичу приходилось читать лекции и водить экскурсии для туристов. Елена Николаевна в июне 1936 года пишет сыну:

Читала в «Ленингр<адской> Правде», что с июня открывается навигация по каналу и что намечается 7500 экскурсантов! Т<ак> ч<то> вам предстоит большая работа.<sup>23</sup>

Надеюсь, что экскурсии не слишком тебя одолеют. Если пароход будет по-прежнему привозить 150 чел<овек>, тебе придётся одному проводить 3 экск<урсии> подряд, а в этот день могут быть и сухопутные.<sup>24</sup>

Одну из таких экскурсий Зенгер описал в письме к матери от 5 июня 1936 года:

У нас в Музее сейчас ремонт. Свеже окрашены полы в залах. Дня через 2 всё восстановим. Вчера мы не могли принять экскурсию с парохода, поэтому они настояли, чтобы музей

---

<sup>22</sup> Там же, карт. 6, д. 4, л. 127.

<sup>23</sup> Там же, карт. 2, д. 29, л. 25.

<sup>24</sup> Там же, л. 52.

выехал к ним на пароход («музей на колёсах»). Мне пришлось отправиться на пароход, забрав кое-какие картограммы и портативные экспонаты, какие оказались под руками и у них в салоне прочесть лекцию — часа 1½–2, пока пароход отходил от пристани в озеро брать нефть к нефтеналивной барже.<sup>25</sup>

Освобождён Николай Григорьевич был досрочно 26 мая 1937, но остался директором музея по вольному найму до 1938 года. Летом 1937 года друзья Зенгера предприняли довольно рискованный по тем временам шаг: решили поехать на Соловки навестить своего товарища втроём — Лихачёв, Римский-Корсаков и Соллертинский. Заранее взяли билеты, но в итоге 28 августа 1937 года выехал из Ленинграда один Иван Алексеевич, у Соллертинского заболела мать, а у Римского-Корсакова образовались срочные дела. Вернувшись, Лихачёв встретился с Еленой Николевной и рассказал ей о своём путешествии, которое она описывает дочери Татьяне:

Он находит, что Коля совсем прежний, нисколько не изменился, только у него много седых волос, т. ч. его там убеждают выкрасить их! Два маленьких шрама от его падения остались на лице, но Лихачёв думает, что путём электризации можно будет их уничтожить. Потом он вынес впечатление, что Коля в Повенце очень популярен и что все его любят. Они вместе гуляли и поминутно Колю шумно приветствуют. Коля ежедневно купается в озере. Он очень занят; при Лихачёве он обучал какого-то приезжего мальчика русскому языку, т. к. у него предстояла переэкзаменовка; затем он провёл 2 экскурсии, затем они пешком ходили в пионерский лагерь, кот<sup>орый</sup> я видела с балкона, мне казалось это недосягаемо далеко. При этом они собрали грибов, кот<sup>орые</sup> вечером зажарили. Катались ещё на лодке по озеру. Олег тоже собирался ехать, но в последнюю минуту у него что-то приключилось и ему пришлось продать билет. Коля был ужасно огорчён этой неудачей, т. ч. Лихачёв даже был несколько обижен, но Коля стал радоваться и его приезду. Лихачёв после поездки по Волге (из Горького вниз) будет несколько дней в Москве с 19 сент<sup>ября</sup>. Примите его не слишком холодно; ведь всё-таки мило с его стороны, что он урезал ради Коли свой отпуск и поехал его проведать. Соллертинский тоже намерен был при-

---

<sup>25</sup> Там же, карт. 3, д. 12, л. 31.

соединиться к нему, но у него мать доживает свои последние дни (рак почек), и он не решился уехать.<sup>26</sup>

Многие друзья и знакомые интересовались судьбой Зенгера, будучи сами в местах не столь отдалённых. В их числе известный поэт, писатель и переводчик Андрей Николаевич Егунов (1895–1968). Елена Николаевна сообщает об этом Татьяне Григорьевне 3 января 1938 года:

Сегодня получила ещё письмо от Егунова из Томска с запросом, где Коля. Я ему отвечаю и спрашиваю про Томск.<sup>27</sup>

В марте 1938 года, сдав музейные дела, и не имея права жить в крупных городах, Николай Григорьевич выбрал местом своего временного пребывания город Александров, где практически сразу был арестован повторно и в конце марта же расстрелян.

Иван Алексеевич, арестованный через месяц после поездки к Зенгеру, в октябре 1937 года, и, вернувшийся в Ленинград во второй половине 1950-х годов после многих лет пребывания в ссылках, возобновил общение с сёстрами Николая Григорьевича.

В приложении впервые публикуются письма Лихачёва к Марии Григорьевне Зенгер-Ашукиной (РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, д. 765, лл. 8–21); а также друзей Ивана Алексеевича к Татьяне Григорьевне: Юрия Александровича Македона (1905–1986) (РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, д. 1327, лл. 5–7) и Алексея Матвеевича Шадрин (1911–1983) (РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, д. 1613, лл. 1–6).

В заключении приведу слова Зенгера из письма к О. П. Римскому-Корсакову от 5 июня 1936 года — отклик на известие о смерти Кузмина: «Очень меня огорчила смерть Михаила Алексеевича. Очаровательный человек был, тончайший поэт».<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Там же, карт. 14, д. 2, л. 20.

<sup>27</sup> Там же, д. 3, л. 3.

<sup>28</sup> Там же, карт. 3, д. 18, л. 4.

ПРИЛОЖЕНИЕ  
ПИСЬМА И. А. ЛИХАЧЁВА К М. Г. ЗЕНГЕР

1

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер и Н. С. Ашукину  
15 апреля 1960 года

15 апр<еля> 1960

Дорогие Мария Григорьевна и Николай Сергеевич,

Ваш подарок меня обрадовал вдвойне. Во-первых, тем, что книга Ваша<sup>1</sup> вышла addenda,<sup>2</sup> а во-вторых, что она заменила мне первую. Её взял у меня под всякие клятвы о бережном отношении к ней один из моих опекаемых — и вдруг её у него в общежитии украли. Были в отчаянии и парень, и я. Первый даже от смущения полгода ко мне не ходил. Сердечное спасибо за внимание и за незаменимое «орудие производства».

24-го уезжаю во Фрунзе, где пробуду до 23-го мая, а потом вернусь в Л<енингра>д, возможно, с заездом в Москву или Пензу — пока не ясно. 2-го июня у меня уже занятия в Союзе Писателей. Мои дела идут в гору. Недавно был мой творческий вечер в Союзе Писат<елей>, где меня ни плю ни мוזн<sup>3</sup> объявили «мастером прозы». В ответном слове я вынужден был сказать, что я об этом столь же мало подозревал, как Mr. Jourdain говорит прозой.<sup>4</sup>

Стихотворные переводы были, однако, приняты avec réserves.<sup>5</sup> Впрочем, раздавались голоса и за, и против. Крайние полюса оценок — «дилетантская работа», «шалости пера», а с другой говорили, что я могу соперничать с Брюсовым и Гумилёвым, а Левикун<sup>6</sup> в смысле понимания стиля могу дать 100 очков вперёд.

Ещё раз спасибо за чудную книгу.

Ваш И. Лихачёв.

<sup>1</sup> См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Об-разные выражения. 2-е изд., доп. М.: Гослитиздат, 1960. 752 с.

<sup>2</sup> Материалы, которые следует добавить; здесь — переиздание (лат.).

<sup>3</sup> Ni plus ni moins (ни больше, ни меньше, фр.).

<sup>4</sup> Намек на сцену из III акта комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», где главный герой Журден утверждает, что изъясняется прозой.

<sup>5</sup> С оговорками (*фр.*).

<sup>6</sup> Речь идет о В. В. Левике (1906–1982) — поэте, переводчике, художнике.

2

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
12 октября 1960 года

12–10–<19>60  
Л<енингра>д П-22,  
Попова 26 б, кв. 18.

Дорогая Мария Григорьевна,

простите, что запоздал с ответом. Хотел послать Вам стихотворение.<sup>1</sup> Но дело в том, что я Вам читал его по чужой записи. Принялся отыскивать приятеля, а он, оказывается, отдал стихи в свою очередь другому дяде, так что Вам придётся немного подождать. Недавно смотрел амер<иканский> балет — есть хорошие вещи, но, в общем, мура. Жду с нетерпением приезда Има Сумак.<sup>2</sup> Есть у Вас её пластинка? Это продаётся за 8 целковых<sup>3</sup> в эстрадной музыке.<sup>4</sup> Здорово.

Привет Ник<олаю> С<ергеевич>у.<sup>5</sup>

Ваш И. Лихачёв.

<sup>1</sup> Речь идет о стихотворении О. Э. Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...». См. п. 3.

<sup>2</sup> Има Сумак (Сойла Аугуста) (1922–2008), американская певица, перуанского происхождения, полгода в 1961 гастролировала в СССР. Об этом см.: *Мальцев И.* Има Сумак. Загадка инков в СССР // Коммерсант. 2000. 20 августа. С. 5.

<sup>3</sup> Целковым в России назывался серебряный рубль, однако в реалиях советского времени речь идет о простом рубле.

<sup>4</sup> Вероятно, имеется в виду возможность приобретения пластинок в ЛОЖЕ (Ленинградском обществе коллекционеров), располагавшемся на пр. Римского-Корсакова 53/10.

<sup>5</sup> Н. С. Ашукин.

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
21 октября 1960 года

21 окт<ября> 1960.

Глубокоуважаемая Мария Григорьевна,

Вы, вероятно, имели ввиду эти стихи?

Дайте Тютчеву стрекóзу, —  
догадайтесь, почему?  
Веневитинову — розу,  
Ну а перстень — никому.  
    Баратынского подошвы изучали слух веков  
    У него без всякой прошвы наволочки облаков.  
А ещё над нами волен  
Лермонтов — учитель наш,  
И всегда одышкой болен  
Фета жирный карандаш.  
8 июля 1932.

Вариант последних двух стрóf:

Пятна жирно нефтяные  
Не просохли в купах лип,  
Как наряды тафтяные,  
Прячут листья шёлка скрип.  
Тихо шаркают подошвы  
Недочитанных стихов,  
И плывут без всякой прошвы  
Наволочки облаков.<sup>1</sup>

Меланхолически смотрю в окно на первый снег. Сегодня вечером иду в балет смотреть «Жизель» с Иветтой Шовире.<sup>2</sup> Предстоит перевод фармакологической статьи на английский язык (мои переводы такого рода уже вышли в Карачи, Венеции, Буэнос-Айресе и Нью-Йорке), а потом засаживаться за «Лавенгро» Борроу,<sup>3</sup> а потом проверять работы участников моего семинара...<sup>4</sup> Наступает трудовая зима...

Привет Николаю Сергеевичу.<sup>5</sup>

Ваш И. Лихачёв.

<sup>1</sup> Ср. с каноническим текстом и его вариантами в издании: *Мандельштам О. Э.* Собр. соч. В 3 т. / Сост., коммент. А. Г. Мец. Т. 1. М., 1994. С. 178, 480. Текст, зафиксированный в письме Лихачёва, содержит ранее не известное разночтение 5 строки и отличается введением новой датировки.

<sup>2</sup> Шовире Иветт (1917–2016), прима-балерина Парижской оперы.

<sup>3</sup> Речь идет об автобиографическом романе Дж. Барроу, перевод был осуществлен и издан: *Барроу Джордж.* Лавенгро мастер слов, цыган, священник / Пер. с англ. и примеч. И. Лихачёва. Вступ. ст. М. П. Алексеева. Л., 1967.

<sup>4</sup> Об этом см. с. 516 наст. изд., примеч. 8.

<sup>5</sup> Н. С. Ашукин.

4

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
23 ноября 1960 года

23 ноября 1960. Л<енингра>д.

Дорогая Мария Григ<орьевна>,

Я спросил лицо,<sup>1</sup> давшее мне копию стихотворения,<sup>2</sup> верно ли оно было списано. Оказывается, «учитель» описка, следует «мучитель», так что у Вас нет оснований разочаровываться.купаюсь в «светской жизни». Видел Кубинский балет<sup>3</sup> (способные люди, но поздно занявшиеся танцами), Иму Сумак<sup>4</sup> (очень большое впечатление, хотя она и пела больной и сипела). Вчера был на трио ГДР<sup>5</sup> (триумф), сегодня иду впервые на Андроникова.<sup>6</sup>

Привет Н<иколаю> С<ергеевичу> и Т<атьяне> Г<ригорьевне><sup>7</sup>

<sup>1</sup> Неустановленное лицо.

<sup>2</sup> Речь идет о стихотворении О. Э. Мандельштама. См. п. 3, примеч. 1.

<sup>3</sup> О феномене кубинского балета и его гастроях в СССР см.: *Сакамато де Мясников Ф. М. Т.* «Кубинское чудо»: к 70-летию создания «Балета Алисии Алонсо» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 2 (55). С. 17–33.

<sup>4</sup> См. примеч. 2 к п. 2. Концерт Имы Сумак и ее ансамбля состоялся в Большом зале Ленинградской филармонии 18 ноября 1960.

<sup>5</sup> Речь идет о посещении концерта Берлинского трио 22 ноября 1960 в Малом зале Ленинградской филармонии.



<sup>6</sup> И. Л. Андронников (1908–1990), писатель, мастер художественного слова. Лихачёв собирался посетить концерт Андронникова 23 ноября 1960 в Большом зале Ленинградской Филармонии.

<sup>7</sup> Н. С. Ашукин, Т. Г. Цявловская (урожд. Зенгер).

5

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
10 апреля 1963 года

Пр-т Вернадского, 22  
кв. 41.<sup>1</sup>

10 апр<еля> 1963.  
Переделкино, комн<ата> 47.<sup>2</sup>

Дорогая Мария Гр<игорьевна>,

Получил Ваше письмо за день до отъезда в Дом Творчества.<sup>3</sup> 8-го забегал в Эрмитаж. Спасский ещё не вышел, хотя сигнальные экземпляры уже есть.<sup>4</sup> Поручил одной своей знакомой, сотруднице Эрмитажа, забронировать один экземпляр в киоске и выслать в Москву, как только он, Спасский, выйдет. Только будет он послан Татьяне Григорьевне,<sup>5</sup> т. к. Вашего адреса у меня тогда при себе не было.

Хотя я приехал сюда работать, постараюсь вырваться и повидать как Вас, так и Тат<ьяну> Гр<игорьевну>. Низайший поклон Николаю Серг<еевичу>.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Новый адрес М. Г. и Н. С. Ашукиных.

<sup>2</sup> Адрес отправления письма.

<sup>3</sup> Речь идет о Доме творчества писателей в п. Комарово Ленинградской обл., основанном в 1956.

<sup>4</sup> Речь идет об издании: *Спасский И. Г.* Иностранцы и русские ордена до 1917 года. Л.: Гос. Эрмитаж, 1963.

<sup>5</sup> Т. Г. Цявловская.

<sup>6</sup> Н. С. Ашукин.

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
23 мая 1963 года

23 мая 1963.

Дорогая Мария Гр<игорьевна>,

Рад, что смог Вам доставить удовольствие «Орденами».<sup>1</sup> Но книга оказалась не редкая — её сейчас продают у нас даже на улицах.

Сейчас дико тружусь над редакцией Сент-Бёва.<sup>2</sup> Дьявольский писатель. Quand on le lit, ça n'a l'air de rien,<sup>3</sup> но попробуйте его переводить! Даже опытные ленингр<адские> переводчики сломали на нём зубы, и теперь мне приходится заниматься зубным протезированием. Невесело и неаппетитно. Предвижу также, что будут des auteurs recalcitrantes,<sup>4</sup> которые станут доказывать, что правы они, а не вы, а поди докажи им, когда смысл фразы порой приходится улавливать я уже не говорю шестым, а седьмым, восьмым и т. д. чувством.

Сегодня приглашён на открытие выставки англ<ийской> детской книги в Публичке.<sup>5</sup> Думаю, будет любопытно. Недавно зашёл в Этнографический музей Акад<емии> наук и попал на негритянскую выставку. Изумительные Бенинские бронзы, которые я до сих пор знал только по фотографиям. И всё это никак не рекламируется, а там de pure chef d'oeuvres,<sup>6</sup> что твоя Мексика.

Большой привет Ник<олаю> Серг<еевичу>.<sup>7</sup>

Написал сегодня Татьяне Григорьевне.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> См. п. 5, примеч. 4.

<sup>2</sup> См.: *Сент-Бёв Шарль*. Литературные портреты: критические очерки / Перевод с фр.; сост., вступ. ст., коммент. М. Трескунова; редакция перевода А. Андрес, И. Лихачёва. М., 1970. (Памятники мировой эстетической и критической мысли).

<sup>3</sup> Когда его читаешь, это ни на что не похоже (*фр.*)

<sup>4</sup> Упрямые авторы (*фр.*)

<sup>5</sup> Речь идет о Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, в наст. время — Российская национальная библиотека (РНБ).

<sup>6</sup> Чистые шедевры (*фр.*)

<sup>7</sup> Н. С. Ашукин.

<sup>8</sup> Т. Г. Цявловская.

7

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
25 мая 1963 года

25 мая 1963.

Дорогая Мар<ия> Гр<игорьевна>

Ну зачем эта монета? Вы и так мне дали Andre Gide,<sup>1</sup> и я считал себя более чем Вашим должником *present et à venir*.<sup>2</sup> В прошлом письме я забыл Вам сказать, что с большим удовольствием прочёл бы Maurois,<sup>3</sup> которого с пунктуальностью бы вернул. Я все силы трачу в редактировании плохих переводов, но, кажется, к началу июня кончу и переключусь на перевод португальских новелл. На след<ующей> неделе возобновляю свои концертные походы. По совету Т<атьяны> Г<ригорьевны><sup>4</sup> пойду на франц<узского> пианистика, а там на хорошие камерные. У нас стоит солнеч<ная> погода, и все ленинградцы устремились загорать. В трамваях и автобусах отроки и <нрзб> арборируют<sup>5</sup> свекольные оттенки кожи.

Ещё раз спасибо.

Располагайте мной.

<sup>1</sup> Андре Поль Гийом Жид (1869–1951) — французский писатель, драматург, эссеист.

<sup>2</sup> В настоящем и будущем (*фр.*)

<sup>3</sup> Андре Моруа (Эмиль Саломон Вильгельм Эрзог) (1885–1967) — французский писатель, член Французской академии. Возможно речь идет о книге: *Maurois André. De Proust à Camus. Published by Perrin, 1963.*

<sup>4</sup> Т. Г. Цявловская.

<sup>5</sup> Водружать знамя на древко, здесь: демонстрируют (*фр.*).

8

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
18 февраля 1964 года

18 февр<аля> 1964.

Дорогая Мар<ия> Гр<игорьевна>,

Tous les torts de mon côté.<sup>1</sup> Я хотел бы ответить Вам pour accuser reception de livre,<sup>2</sup> потом решил её сначала прочесть. Пришёл в восторг. Дочитал. У меня попросили её одни близкие друзья. Они её читали. Тем временем меня затюкали издательства. Тому составляй список лирических стихов Quevedo,<sup>3</sup> рекомендуемых к переводу, этому правь корректуры книжки о «Шестёрке» (Honneger, Milhaud, Poulenc и т. д.),<sup>4</sup> тут семинар, там бесплатная (общественная) редактура «Lettres sur le Danse» Новеppа<sup>5</sup> (как никак 250 страниц). А тут необходимость переводить в день по половине печатного листа «Лавенгро» Джорджа Борроу<sup>6</sup> (срок 1 июня — переведено 3/5); 3 человека на 10 метрах; посетители днём и ночью (хуже, когда пьяные приходят высыпаться ко мне), а хоз<яйст>во! (сейчас 10–15 только кончил мыть посуду; сейчас нужно бежать на почту посылать Вам Maugois;<sup>7</sup> получать перевод на Геннадия<sup>8</sup> (завтра ему будет 27 лет), искать лекарство для подопечного (без 2-х рук и одной ноги),<sup>9</sup> страдающего камнями в почках, брать у сапожника mes souliers ressemelés<sup>10</sup> и покупать постное масло, сахар и котлет, — вот я вам и не написал, проявив недюжинное хамство...

Книга Maugois прелесть, она даёт, по-моему, очень верную картину Пруста. Et les details<sup>11</sup> <...> Чего стоит вата, вылезаящая из-под крахмального воротничка!

Никогда ещё не был так занят. В кино не хожу с лета. Месяцами не попадаю к друзьям, которых хочу повидать. И непрерывные посетители! Учинил деподонкизацию своей квартиры, исторгнув из неё битников. Сии молодые люди нигде не работают или работают кочегарами, кормителями зверей в зоопарке, механиками лифтов, мыловарами в прачешных или учётчиками отбитых носов на кладбищенских памятниках; за ними гоняется милиция, поэтому они ночуют не дома, питаются они (годами!) по знакомым. У них хорошая память, воображение, хорошо подвешенный язык. Они забегают к вам, прочитывают последние ваши книжки, вытягивают из вас сведения из последних иностранных ж<урна>лов, подсовывают чьи-либо неизданные стихи или пересказывают фильм, увиденный в Доме кино, сообщают, что виднейший ленинградский абстракционист живёт одновременно с мужем и женой couple'a<sup>12</sup> <sic!> и бегут дальше рассказывать, что застал вас на кухне en conversation criminelle<sup>13</sup> с козой, привезённой из деревни вашей соседкой.<sup>14</sup>

Но свято место не бывает пусто. Как кишечник, из которого изгнали гнилостные бактерии, немедленно инвадируется молочно-кислым<и>, на меня нагрязнули все мои <нрзб.>. Если даже их удаётся загонять на кухню, то всё же мыть посуду после них приходится. Вечером они опаздывают на метро и во втором часу ночи возвращаются ночевать (уже 4 чел<овека> на 10 метров). Ночью они меня толкают и прерывают мой сон. (Сегодня вследствие этого я опять видел, что меня арестовывают из-за того, что в руке у меня был столярный нож с костяной ручкой — происходило это на углу Невского против Городской Думы). И все недовольны. Они бы долго хохотали, читая Ваше письмо, ибо считают, что я воплощённая чёрствость и прожжённый эгоист! <...> Всё это не мешает мне чувствовать бодрость и быть, в общем, в форме.

Мой нижайший поклон Ник<олаю> Сер<геевичу> и Т<атьяне> Гр<игорьевне>.<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Кругом перед Вами виноват (*фр.*)

<sup>2</sup> Чтобы подтвердить получение книги (*фр.*)

<sup>3</sup> Речь идет об испанском поэте периода барокко Франсиско Гомес де Кеведо (1580–1645).

<sup>4</sup> Речь идет о группе французских композиторов, которая называлась «Шестерка» (1910–1920-х), в которую входили Луи Дюрей (1888–1979), Дариюс Мийо (1892–1974), Артур Онеггер (1892–1955), Жорж Орик (1899–1983), Франсис Пуленк (1899–1963), Жермен Тайфер (1892–1983) и подготовке к изданию книги: *Дюмениль Рене*. Современные французские композиторы группы «Шести» / Пер. с фр. И. Зубкова; ред. и вступ. ст. М. Друскина. Л.: Музыка, 1964.

<sup>5</sup> Речь идет об издании: *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах / Пер., ред. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского. Л.; М.: «Искусство», 1965.

<sup>6</sup> См. примеч. 3 к п. 3.

<sup>7</sup> См. п. 7, примеч. 3.

<sup>8</sup> Речь идет о приемном сыне Лихачёва Геннадии Ивановиче Глазко (1937–1996), инвалиде, протезисте. О нем см.: Из писем И. А. Лихачёва. С. 162.

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 257.

<sup>10</sup> Мои туфли с новыми подметками (*фр.*)

<sup>11</sup> А каковы детали!.. (*фр.*)

<sup>12</sup> Возможно: en couple — в отношениях (*фр.*).

<sup>13</sup> За преступным общением (*фр.*)

<sup>14</sup> Об образе жизни Лихачёва и круге его общения см.: *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 256.

<sup>15</sup> Н. С. Ашукин, Т. Г. Цявловская.

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
23 ноября 1964 года

23 ноября 1964.

<...> Я сейчас действительно занят, но не слишком. Перевожу своего португальского пирата<sup>1</sup> с некоторым сумлением, выйдет ли книга или нет, так как в ней не только ругают китайцев. А, оказывается, китайцы должны были быть бьяками уже в XVI веке. Mon pauvre portugais ne l'avais pas prévu<sup>2</sup> и изобразил бьяками своих соотечественников.

Хожу до самозабвения на концерты (не реже 2-х раз в неделю). Слушал недавно потрясающую запись. Полную мистерию XIII века об Ироде—царе. Оказывается, эти мистерии были частными операми, в которых только пелось на церковные лады. Но последние очень тонко дифференцированы и позволяют прекрасно охарактеризовать действующих лиц. Пластинка эта выдана <sic!> у американцев из ансамбля «Pro musica».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Фернан Мендеш Пинту (Fernão Mendes Pinto, 1509–1583) — португальский писатель и путешественник. См.: *Пинто Фернан Мендес*. Странствия / Пер. с португал. И. А. Лихачёва. Предисл. и комм. Д. В. Деопика, Я. М. Света. М.: Художественная литература, 1972.

<sup>2</sup> Мой бедный португалец этого не предвидел (*фр.*).

<sup>3</sup> Речь идет об ансамбле старинной музыки «Pro musica New York», основанным в 1952 Ноа Гринбергом; 6 и 7 октября 1964 ансамбль выступал на сцене Большого зала Московской государственной консерватории. 9, 10 и 11 ноября ансамбль выступил в Большом зале Ленинградской Филармонии.

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
9 марта 1972 года

9 марта 1972.

Дорогая Мария Григорьевна,

Письмо из Москвы принесло мне печальную весть о смерти Николая Сергеевича.<sup>1</sup> Конечно, я знал, что Николай Сергеевич тяжело болен, но никак не мог подумать, что конец может наступить так быстро. Ещё в ноябре, помните, мы все вместе сидели у вас за праздничным столом, веселились и шутили. Как горько подумать, что этому уж больше не бывать. Крепко, крепко жму Вашу руку.

В такие времена обычно предаёшься филос<офским> размышлениям, кот<орые> у меня выливаются в максимы на фр<анцузском> языке. Одна из них гласит: *la perte de nos amis, les malheurs et les maladies nous rendent nous cruels les adieux à la vie.*<sup>2</sup> Накопление всяческих невзгод к старости как-то уравнивает чашу благополучий. Я всегда вспоминаю об этом, когда серьёзно заболеваю и нахожу в этом даже какую-то целесообразность. Но жить-то всякому хочется, и жить подольше, а за удовольствие — плати. Так вот, *le prix de la longue vie est la douleur qu'on è prouve à voir mourir ses proches.*<sup>3</sup> Всё это входит в правила игры.

Эх, Мария Гр<игорьевна>, теперь, когда у Вас отпали заботы по уходу за Ник<олаем> Серг<еевичем>, занялись бы Вы писанием своих воспоминаний. Грех будет, если всё это пропадёт. А в этом Вы нашли бы утешение в некой *Flucht in das Gewesene.*<sup>4</sup> Я говорю очень и очень серьёзно.

И ещё раз будьте уверены в моей самой горячей дружбе, особенно в такое тяжёлое для Вас время.

<sup>1</sup> Н. С. Ашукин умер 9 февраля 1972. См.: *Едошина И. А.* «Человек, влюбленный в литературу»: Николай Сергеевич Ашукин // *Литературоведческий журнал.* 2021. № 2 (52). С. 123–156.

<sup>2</sup> Потеря друзей, несчастья и болезни заставляют нас жестоко прощаться с жизнью (*фр.*)

<sup>3</sup> Цена долгой жизни — это боль, которую мы испытываем, наблюдая, как умирают наши близкие (*фр.*).

<sup>4</sup> Побег в прошлое (*нем.*).

Дорогая Мария Григорьевна

Огромное спасибо за Ваше сердечное милое письмо. Кое-что в нём устарело: документов мне никто не вернул: значит, как мне объяснили, крал их *честный* человек; *воры*, как правило, их возвращают. Но теперь уже всё восстановлено: паспорт, пенсионная и сберегательная книжка, погибли только адреса и телефоны. Первые восстанавливаю по конвертам корреспондентов, а вторые — при свидании.

Я успел уже заболеть по новой и обратно выздороветь. По последним данным у меня был поликистоз правого лёгкого в средней и нижней долях. Лечился, вливал медикаменты в бронхи, отчего мой голос приобретал сепюлькральный<sup>1</sup> оттенок. Было противно, но помогло.

В новую квартиру<sup>2</sup> наконец прибыла часть полок, отчего она приобрела приятный вид. Книги кое-как порастыканы, и уже нет безобразных коробок из-под порошка «Ладога», в которых они *changeaient de domicile*.<sup>3</sup> Уже и словари найти можно.

Из окон на меня смотрят жёлтые клёны Лесотехнического парка. Живу я на необыкновенно шикарной улице, по которой возили Никсона<sup>4</sup> (*c'est tout dire*<sup>5</sup>). Кстати, за неделю до его визита скрыты до основания почерневшие деревянные дачи, включая дачу С. Ю. Витте.<sup>6</sup> Плохо только то, что по ней ходит 3 маршрута троллейбусов и неисчислимые легковые машины, а так как я живу на втором этаже, окнами на улицу, то шум меня рано будит. Приходится прибегать к демидолу,<sup>7</sup> который я почему-то называю дормидонтом...

Письмо пришлось прервать из-за блохоморения. Как-то мой Геннадий<sup>8</sup> осчастливил меня тремя чёрными котятками (с ними пришлось потом расстаться), кои наградили мою квартиру неисчислимым количеством блох, от которых, правда, страдал один Геннадий, меня они не трогали, говорят, они не ценят стариков и больных. После блох на меня навалилось издательство «Наука», для которого я должен был перечесть том эссе Charles Lamb<sup>9</sup> и изложить свои взгляды по поводу того, лучше ли его переводить целиком или частично. Сейчас я это срочное письмо опустил и могу закончить Ваше.

Сейчас должен приложить последние усилия, приводя в порядок рукопись «Белого бушлата» Мелвилла,<sup>10</sup> а затем мне предстоит переводить текст *Histoire de Soldat* Рамюза-Стравинского.<sup>11</sup> Сей последний сноб поручил Рамюзу переделать афанасьевскую сказку на швейцарский лад и пересыпать её анахронизмами. При всём при том



произведение это написано стихами с нарочито плохими рифмами и на крестьянском швейцарском языке. Вот и переведите это по-народному, но, чтобы не звучало слишком по-русски. Думаю, переводить силлабическим стихом Шевченка.<sup>12</sup>

Рок преследует это письмо. Пришлось срочно перечитывать все essays of Elia Чарльза Лэма для того, чтобы выяснить, следует ли переводить их целиком или только некоторые из них. Таким образом я заканчиваю это письмо 21-го числа, через 9 дней!

Добавлю несколько слов о себе. Чувствую я себя сейчас хорошо. Одиночеством не страдаю. Теперь, когда моя квартира стала уютной, её охотно посещают друзья. Правда, сейчас после моих многочисленных болезней, они проявляют ко мне сугубое внимание, моют полы и посуду, готовят обеды и т. д. Мне приходится лишь изредка ходить за провизией.

Позвоните Татьяне Григорьевне<sup>13</sup> и скажите ей, что с ноября я в Москву не приеду, а вероятно, соединю приятное с полезным и побываю там, когда это потребуют издательские дела — передайте ей mille chires <sic!> de ma part.<sup>14</sup>

<sup>1</sup> Sépulcres (гробницы, *фр.*)

<sup>2</sup> Т. Л. Никольская вспоминала: «В последние годы жизни Иван Алексеевич получил кооперативную квартиру на Новороссийской улице. Он просил двухкомнатную, мотивируя тем, что у него часто бывают иностранцы, но Союз писателей предоставил ему однокомнатную. Квартиру эту Иван Алексеевич так толком и не обжил. Того уюта, который был в комнатке на улице Попова, в новом жилище не создалось» (*Никольская Т. Л. Указ. соч. С. 259.*)

<sup>3</sup> Меняли место жительства (*фр.*), т. е. перевозились.

<sup>4</sup> Речь идет о посещении Ленинграда вице-президентом Р. Никсоном с женой Патрицией в июне 1959.

<sup>5</sup> Этим все сказано (*фр.*)

<sup>6</sup> Вероятно, речь идет о даче австрийца Роберт (Романа Ивановича) Пенля, основателя страхового общества «Россия», которая располагалась на Новосильцевской ул. (ныне Новороссийская ул.). После смерти Р. Пенля в 1909 в 1912 была приобретена у наследников Эрнестом Карловичем фон Витте.

<sup>7</sup> Имеется в виду снотворное димедрол.

<sup>8</sup> См. примеч. 8 к п. 8.

<sup>9</sup> Чарльз Лэмб (1775–1834), английский писатель эссеист. См.: *Лэм Чарльз. Очерки Элии / Статья Н. Я. Дьяконовой, примеч. К. А. Афанасьева. Л.: Наука, 1979.* (Литературные памятники). В этом издании был опубликован перевод Лихачёва эссе «Слово о жареном поросенке» (С. 125–131).

<sup>10</sup> См.: *Мелвилл Г. Белый бушлат / Пер. с англ. и примеч. И. А. Лихачёва. Л.: Наука, 1973.* (Литературные памятники).

<sup>11</sup> Речь идет о балете-опере, созданном на основе сказок из сборника А. Н. Афанасьева, И. Ф. Стравинским «История солдата» («L'Histoire du soldat»), авторское название «Сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая», либретто на французском языке — Ш. Ф. Рамо.

<sup>12</sup> Т. Г. Шевченко (1814–1861) — украинский поэт, мыслитель, художник, общественный деятель.

<sup>13</sup> Т. Г. Цявловская.

<sup>14</sup> Тысячу голосов от меня (*фр.*).

12

И. А. Лихачёв — М. Г. Зенгер  
12 ноября 1972 года

12 ноября 1972.

Дорогая Мария Гр<игорьевна>,

Когда человек s'achemine vers la fin de sa carrière,<sup>1</sup> ему следует обдумать, что он преимущественно должен делать дабы максимально осчастливить человечество и обеспечить себе бессмертие хотя бы на десять лет. Я пришёл к выводу, что мне нужно заниматься переводами и только тех авторов, которых я люблю, а в качестве passé temps<sup>2</sup> делать переводы либретто опер и текстов мадригалов и м<ожет> б<ыть> заниматься балетными текстами qui ont toujours en de l'attrait pour moi.<sup>3</sup> Лексикография — прекрасное занятие, но... предложение Ваше пришло слишком поздно — trop tard, docteur, je suis mort!<sup>4</sup> К тому же я, верно, на днях подпишу обязательство на перевод «Очерков Элии» великого эссеиста Чарлза Лэма.<sup>5</sup> А за спиной у меня 1) доделка «Белого бушлата»,<sup>6</sup> 2) комментарии к Вилла-Лобосу,<sup>7</sup> 3) перевод «Истории солдата» Стравинского-Рамоюза (автор текста)<sup>8</sup> и «Анжелика» Жерара де Нерваля,<sup>9</sup> так что сами понимаете.

А Вам надо в первую голову писать воспоминания. В конце концов почти всё (кроме м<ожет> б<ыть> разборки архива) мог бы сделать кто-либо другой. А за Вас никто ничего вспоминать не будет. Назовите свои записки Souvenirs d'une octogenaire.<sup>10</sup> Я думаю назвать свои Воспоминания септуагенария<sup>11</sup> и засесть за них как только мне стукнет 9 января la date fatale.<sup>12</sup>

Большое спасибо за то, что вспомнили и написали милое и длинное письмо. Приветус Тат<ьяне> Григорьевне.<sup>13</sup>

Ваш верный И. Лихачёв.

<sup>1</sup> Приближается к концу трудовой деятельности (*фр.*).

<sup>2</sup> Времяпрепровождение, хобби (*фр.*)

<sup>3</sup> Которые для меня всегда привлекательны (*фр.*)

<sup>4</sup> Слишком поздно, доктор, я умер! (*фр.*)

<sup>5</sup> См. п. 11, примеч. 8.

<sup>6</sup> См. примеч. 9 к п. 11.

<sup>7</sup> Возможно, речь идет о подготовке издания: *Васко Мариз*. Эйтор Вила Лобос. Жизнь и творчество / Пер. с франц. Л.: Музыка, 1977.

<sup>8</sup> См. п. 11, примеч. 10.

<sup>9</sup> Замысел не реализовался.

<sup>10</sup> Воспоминания восьмидесятилетней (*фр.*)

<sup>11</sup> От *лат.* septuagenarius, семидесятилетний.

<sup>12</sup> Роковая дата (*фр.*).

<sup>13</sup> Т. Г. Цявловская.

ПИСЬМА Ю. А. МАКЕДОНА И А. М. ШАДРИНА  
К Т. Г. ЦЯВЛОВСКОЙ (УРОЖД. ЗЕНГЕР)

13

Ю. А. Македон — Т. Г. Цявловской  
26 июня 1970 года

26. VI. <19>70.

Дорогая Татьяна Григорьевна,

Иван Алексеевич<sup>1</sup> после благополучной операции «по поводу грыжи», как выражаются врачи, выписался из больницы в субботу 20. VI.

Лёг он в больницу с некоторым опозданием против предполагаемого срока. То не было хирурга, которому он мог бы доверить свою брюшину, то не было племянницы, которая могла бы за ним ухаживать.

Но всё, как всё и как всегда, кончалось и кончилось вполне благополучно.

В субботу завтра я к нему зайду и передам Ваше беспокойство, высказанное, и негодование, не высказанное.

Привет!

Ю. Македон.

<sup>1</sup>И. А. Лихачёв.

14

Ю. А. Македон — Т. Г. Цявловской  
1 января 1973 года

01. 1973.

Дорогая Татьяна Григорьевна,

Задержался с ответом — тяжело было. У Ивана Алексеевича<sup>1</sup> не только лёгкие, но и сердце было не в порядке. Как всегда, в субботу он ожидал молодёжь, но пришло человека два. Почувствовал боль в сердце — принял валидол.

В воскресенье пошёл в институт протезирования навестить знакомых, к вечеру, захватив хозяйственную сетку, вышел из дому. Зашёл в аптеку и там упал. Врач скорой помощи уже помочь не мог.

По-моему, у него был повторный инфаркт,<sup>2</sup> перенесённый на ногах. Вскрытия не было, поэтому точно сказать нельзя.

Гражданская панихида 14. XII в Доме Писателей. Искреннее горе было у всех собравшихся. Наиболее спокойно говорил только Аничков.<sup>3</sup>

Похоронен Ваня в Комарове.

9 января — день рождения. В Доме Писателей будет отмечен друзьями, учёными и знакомыми в 7 часов вечера.

Ваня не дожил месяца — умер 9. XII. Смерть практически мгновенная, если увы помирать, то так. Так же умер мой двоюродный брат А. А. Губер<sup>4</sup> за рулём машины, такой же смерти быстрой желаю и себе.

Ваня жизнерадостный не думал о смерти. Полон был планов. Только успел сдать перевод «Белого бушлата» Мелвилла,<sup>5</sup> которого очень любил.

Печальное — и при воспоминании грустно. Может быть Вы к 9. I. приедете?

Если нет — до свидания, если разрешите, — в Москве.

Ю. Македон.

<sup>1</sup> И. А. Лихачёв.

<sup>2</sup> О первом инфаркте см.: *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 256.

<sup>3</sup> И. Е. Аничков (1897–1978) — советский лингвист, философ.

<sup>4</sup> А. А. Губер (1902–1971) — советский историк.

<sup>5</sup> См. п. 11, примеч. 9.

15

А. М. Шадрин — Т. Г. Цявловской  
27 декабря 1974 года

27. XII. <19>74 Звёздная, 22, кв. 35.

Дорогая Татьяна Григорьевна,

Поздравляю Вас с наступающим Новым годом и желаю здоровья, сил и новых творческих радостей.

Ваш А. Шадрин.

P. S. Если Вы увидите Елизавету Львовну Деттель,<sup>1</sup> передайте ей, пожалуйста, мою благодарность за письмо и поздравления с Новым годом (у меня не оказалось её адреса).

В январе–феврале я рассчитываю быть в Москве и поговорить с ней о делах Ив<ана> Ал<ексеевича>.<sup>2</sup> Знаете ли Вы, что его переводы вышли в новой антологии «Западно-Европейская поэзия»? (Лениздат).<sup>3</sup> К сожалению, её не достать.

<sup>1</sup> Е. Л. Деттель (1897–1981) — музыковед.

<sup>2</sup> И. А. Лихачёв.

<sup>3</sup> Речь идёт об издании: *Западноевропейская лирика. Антология* / Сост. Н. Я. Рыкова. Л.: Лениздат, 1974. В переводе И. С. Лихачёва в антологии были опубликованы стихотворения: У. Вордсворда «Желтые нарциссы», Л. Камозэна «Высокая душа, что дольный прах...», Т. Готье «Призрак розы», Ш. Бодлера «Коты», «Гэаунттимуруменос» («Самоистязание»).

А. М. Шадрин — Т. Г. Цявловской  
22 января 1976 года

22. I. <19>76.

Дорогая Татьяна Григорьевна,

Поздравляю Вас с днём ангела<sup>1</sup> и желаю всего самого доброго и радостного.

Главное, не хворать.

Спасибо за письмо. Собирались в половине января приехать в Москву и поэтому не ответил Вам сразу. А сейчас заболел и всё откладывается на февраль. Хочется повидать Вас и обо всём поговорить. Переводы Ив<ана> Ал<ексеевича> стихов Эмили Дикинсон<sup>2</sup> я сам посылал в Госиздат и дважды встречался с редактором тома (читал вёрстку и сверку). Жду с нетерпением выхода их в свет. Архив Ив<ана> Ал<ексеевича> пока у меня. Кое-что из его стихотворных переводов было напечатано в Ленинградской антологии зарубежной поэзии.<sup>3</sup>

Сейчас готовлю его переводы для двуязычной антологии английской поэзии<sup>4</sup> (к сожалению, берут немного) с друзьями Ив<ана> Ал<ексеевича>.

Вся беда в том, что почти невозможно достать книги.

Будьте здоровы.

Ваш А. Шадрин.

<sup>1</sup> 25 января — день памяти св. мученицы Татьяны.

<sup>2</sup> Переводы Лихачёва вошли в антологию: Песнь о Гайавате. Стихотворения и поэмы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1976. См.: Указ. изд. С. 495–502.

<sup>3</sup> См. примеч. 3 к п. 15.

<sup>4</sup> О каком издании идет речь установить не удалось.

**Т. Кащеева**

*Научно-исследовательский институт акушерства, гинекологии  
и репродуктологии им. Д. О. Отта, Санкт-Петербург*

### **Из окружения М. А. Кузмина 1920–1930-х годов: К биографии Наталии Владимировны Султановой, жены Льва Львовича Ракова**

В метрической книге Благовещенской церкви, что на Васильевском острове в г. Петербурге, показано (под № 165 о родившихся) — у служащего в Государственном Банке младшего инспектора Владимира Васильевича Шумкова и законной жены его Софьи Ивановны, обоих православного вероисповедания и состоящих в первом браке, дочь Наталия родилась 21 марта и крещена 7 мая 1895 года. Восприемниками были губернский секретарь Иван Васильевич Шумков и дочь коллежского советника Любовь Николаевна Пескова.<sup>1</sup>

Владимир Васильевич Шумков (1863–1917) после окончания Новочеркасской гимназии поступил на юридический факультет Харьковского университета, который закончил со степенью кандидата прав. Много и успешно работал: в 1910 году — Действительный Статский Советник, к 1916 — старший инспектор Государственного Банка в Петрограде.<sup>2</sup> В 1917 году скоропостижно скончался на рабочем месте.

Софья Ивановна происходила из старинной дворянской семьи Сахновских, закончила дополнительный восьмой класс Полтавской женской гимназии, что давало право преподавания ряда предметов, и как вольнослушательница обучалась на Фребелевских курсах в Петербурге (1894–1895). В начале 1900-х годов она работала в мужской воскресной школе для рабочих за Невской заставой вместе с Любовью Николаевной Песковой и сестрами Менжинскими, а рядом

в женской школе преподавала Надежда Константиновна Крупская. Квартира Шумковых на Литейном, 15 считалась благонадежной и еще в годы первой русской революции предоставлялась для партийных собраний РСДРП.<sup>3</sup>

У Наташи Шумковой был старший брат Владимир (1892–1918?). В. М. Жирмунский, закончивший Тенишевское училище в 1908 году в своих дневниках упоминает, что в школьной постановке «Недоросля» Скотинина удачно играл Шумков.<sup>4</sup> Владимир получил аттестат в 1911 году и поступил в Горный институт. После начала Первой мировой войны Володя как студент получал отсрочки, но в 1916 году был призван отбывать воинскую повинность и отправлен по месту приписки в Новочеркасское казачье училище. Последние сведения о нем относятся к маю 1918 года, ротмистр Владимир Шумков демобилизовался из Армии Юга России.<sup>5</sup> Никаких сведений о его дальнейшей судьбе в семье не было, по-видимому, он не выжил в обстановке гражданской войны.

В семейном архиве Наталии Владимировны сохранилось несколько открыток, адресованных Наташе и Володе, среди них открытка, посланная 24 декабря 1905 года, где Вера Гвоздева просит Наташу сообщить, какой номер задачи им задали в гимназии: «Милая Наташа! Пожалуйста напиши мне какую задачу нам задали. Тетрадь, в которую я записала уроки оставила в школе и не знаю какой № задачи. Твоя Вера Гвоздева. Мой адрес Николаевская д. № 32, кв. 7» (на открытке указан адрес: Литейный пр., д. 15, кв. 23).

Вера с Наташей учились в одном классе в гимназии М. Н. Стоюниной, сохранили дружеские чувства, общались и переписывались до конца своих дней. С квартирой на Литейном, 15 связан еще один любопытный эпизод. Осип Мандельштам жил в этом доме в квартире 21. Ольга Николаевна Арбенина-Гильдебрандт тоже родилась и жила в доме № 15 по Литейной, «против Кирочной», как говорилось извозчиком. О. Н. Арбенина вспоминала: «Семья Мандельштама поселилась в этой квартире после того, как мы переехали в другую квартиру (налево). Моя приятельница, жившая над этой квартирой этажом выше, говорила, что она и ее брат очень жалели об этой перемене, потому что от нас не было протестов на их катанья на велосипеде по коридору, а мать Мандельштама протестовала. Сама она часто кричала через окно какие-то повеления сыновьям».<sup>6</sup>



Лето дети Шумковы обычно проводили у дедушки Ивана Павловича Сахновского (1837–1907) в имении в Полтавской губернии.

В 1912 году Наташа окончила курс с золотой медалью и поступила в VIII дополнительный класс гимназии, окончание которого давало право преподавания в начальной школе. Наталия Владимировна прекрасно знала французский и немецкий языки.

Наташа Шумкова и Вера Гвоздева организовали в гимназии литературный кружок, лекции в котором читал двоюродный брат Веры — Алексей Александрович Гвоздев и его друзья — романо-германисты.

Воспоминания Наталии Владимировны о событиях 1911–1917 годов были записаны в начале 1970-х годов Е. Б. Белодубровским и в начале 1990-х опубликованы.<sup>7</sup> Наталия Владимировна рассказывает: «... с Марией Исидоровной Ливеровской я познакомилась в июне 1911 года в Мюнхене, в пансионате Ламперта. <...> В мае 1911 года группа студентов Петербургского университета в составе Виктора Жирмунского, Константина Мочульского, Василия Гиппиуса, Алексея Гвоздева и еще некоторых дам во главе с Марией Исидоровной Ливеровской жила в этом пансионате. Они приехали слушать лекции немецких профессоров».<sup>8</sup> Молодые люди продолжали активно общаться, подтверждение этому находим в письмах К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому: «...Барышень, которыми ты интересуешься, я не видел. Вера звала к себе в четверг, но я не пошел, преподавал историю литературы на Бестужевских курсах».<sup>9</sup> Далее описано вручение аттестатов: «...Как-то раз Алекс<ей> Алекс<андрович> путем очень сложных хитростей завлек меня на акт Стоюнинской гимназии, где я видел барышень в голубом, с цветами — картина довольно живописная. Наташа и Вера получали свои медали — все было очень торжественно».<sup>10</sup>

28 ноября 1912 года Константин пишет Виктору: «На Стоюнинском балу я, к сожалению моему, не был, т<ак> к<ак> за месяц был приглашен на именинный бал у одних знакомых...Тедди и Алексей Алекс<андрович> были на Стоюнинском вечере и остались в восторге. Барышни были очаровательны; Наташа, как всегда, загадочно-обаятельна. Ал<ексей> Ал<ександрович>, придя ко мне на следующий день утром, проявил такую жовиальность (*passez moi le mot*<sup>11</sup>) и легкомысленную жизнерадостность, что я пришел в вос-

хищение от полного перерождения его, происшедшего под лучами Ewig-Weibliches<sup>12</sup>».<sup>13</sup>

О встречах у Ливеровской со студентами романо-германского отделения рассказывает впоследствии и сама Наталия Владимировна: «...в 19 лет я вышла замуж за одного из “мюнхенцев” А. Гвоздева и бывала у Марии Исидоровны в Морском корпусе, где продолжали встречаться романо-германисты: говорили о книгах, о стихах, Мария Исидоровна пела под рояль старофранцузские песенки. Квартира была казенная, небогатая, ничего особенно светского, не салон, а встречи за чаем. <...> Кроме “мюнхенцев” там бывали А. А. Смирнов, Б. М. Эйхенбаум, Б. А. Кржевский...».<sup>14</sup>

В личном деле слушательницы Высших женских курсов Гвоздевой-Шумковой находится выпись из метрической книги (часть вторая — о бракосочетающихся) за 1914 год, выданная причтом церкви Преподобной Ксении при доме Призрения вдов и сирот Придворного духовенства в Петрограде. Запись № 3 от 9 ноября:

Мещанин гор. Царского Села Алексей Александрович Гвоздев, православного вероисповедания, 27 лет, первым браком и дочь Действительного Статского Советника девица Наталия Владимировна Шумкова, православного вероисповедания, 23 лет\*, первым браком.

Поручители по женихе: потомственный дворянин Константин Васильевич Мочульский, студент Петроградского Императорского Университета Юрий Валентинович Молоч и воспитанник Гатчинского реального училища Николай Валентинович Молоч.

По невесте: потомственный дворянин лекарь Глеб Александрович Ивашенцов, потомственный дворянин Михаил Михайлович Рындин и артист Императорской оперы Михаил Николаевич Каракаш.<sup>15</sup>

Обращают на себя внимание яркие незаурядные личности поручителей по невесте. Глеб Александрович Ивашенцов (1883–1933) был выпускником Военно-медицинской академии, владел свободно несколькими языками, в 1901 году с серебряной медалью окончил Царскосельскую Николаевскую мужскую гимназию, где наставни-

---

\* В документе возраст Н. В. Шумковой указан ошибочно, на самом деле ей было 19 лет.

ком его класса был И. Ф. Анненский.<sup>16</sup> Глеб Александрович стал выдающимся врачом-инфекционистом, профессором 1 Медицинского Института. Улица профессора Ивашенцова приводит нас прямо в больницу им. С. П. Боткина, реконструкция и расцвет которой связаны с именем Глеба Александровича.

Михаил Михайлович Рындин (1882–1941) — из потомственных дворян Полтавской губернии (того же Кобелякского уезда, что и Сахновские), закончил романо-германское отделение, впоследствии профессор Петербургского университета, был человеком большой эрудиции и высокой культуры, владел двенадцатью языками.<sup>17</sup>

Михаил Николаевич Каракаш (1887–1937) родился в Крыму в семье потомственного дворянина, геолога Николая Ивановича Каракаша, окончил Санкт-Петербургскую 8-ю гимназию и четыре курса историко-филологического факультета, в 1910 году — Петербургскую консерваторию; солист Мариинского театра с 1911 до 1918 года.<sup>18</sup> Каракаш выступал в 1918–1919 в Москве в Большом театре. С 1919 года жил в имении отца под Симферополем, выступал в Крыму, в 1921 году уехал на гастроли в Рим, потом в Белград. В 1923–1927 годах учился на техническом факультете Белградского университета, построил Панчевский мост в Белграде. В 1931 году — профессор Русской консерватории в Париже.

Рассказывают, что учениц Смольного института водили в Мариинский театр на Каракаша и его жену, певицу Е. И. Попову, в «Евгении Онегине», чтобы показать им настоящие светские манеры.<sup>19</sup>

Свадьба Наталии и Алексея Александровича Гвоздевых состоялась в ноябре 1914 года, а в декабре Наташа вместе с двоюродной сестрой Ольгой Афанасьевой и Верой Гвоздевой поступили в госпиталь имени Короля Бельгийского Альберта, находившийся в доме 24 по Загородному проспекту. Подруги ухаживали за ранеными до июня 1915 года. Об этом упоминает в письме от 1 марта 1915 года К. В. Мочульский: «Семья Гвоздевых, кажется, благоденствует. Наташа с утра до вечера работает в госпитале, а дома высыпается».<sup>20</sup>

Отец Ольги Афанасьевой, Константин Петрович (1869–1932), ушедший со второго курса медицинского факультета Киевского Университета, узнав о ее работе сестрой милосердия, в письмах просит дочь серьезно подумать, сможет ли она выбрать медицину своей профессией.<sup>21</sup>

Не сохранилось сведений о сроке работы в госпитале Наташи и Веры. Известно только, что Ольга летом 1915 года работала репе-

титором в имении около Ромен и готовила к поступлению на Бестужевские курсы дочь хозяев Лидию Васильевну Полунину. Девушки подружились, сохранились письма Лиды к Ольге, в которых уже в 1960-е годы они вспоминают яркое лето 1917 года.<sup>22</sup>

В Крыму недалеко от Алушты в 1915–1917 годах находился так называемый «Профессорский уголок» — дачный пансион, принадлежащий Елизавете Петровне Магденко, первой жене Александра Александровича Смирнова, профессора Петербургского Университета. Летом 1917 года в Алуште отдыхали героини шуточной пьесы в стихах «Кофейня разбитых сердец», написанной к 3 августа — дню именин Саломеи Андрониковой. Авторами, по-видимому, являлись К. В. Мочульский, В. М. Жирмунский, С. Э. Радлов и О. Э. Мандельштам. Подробные комментарии и расшифровки персонажей были восстановлены по памяти Верой Федоровной Шухаевой и Наталией Владимировной Султановой в 1960-е годы. Текст пьесы с комментариями опубликован в 1997 году.<sup>23</sup>

На основании писем из домашнего архива нам удалось предположить, что Оля Афанасьева и Лида Полунина тоже находились в это время в Алуште (возможно, снимали жилье рядом с пансионом). Догадка оказалась подтверждена сохранившимися фотографиями, на обороте одной из которых есть надпись: «Котя, Витя и Оля с Наташей у дворца Гагариных. Авг<уст> 1917». Фотографий этого периода несколько, на одной предположительно зафиксирована Ольга, сидящая на камнях на берегу моря. На обороте — посвящённые ей строки фотографа.

В письмах Лиды Полуниной в 1960-е годы упоминается некто, ухаживавший за Ольгой летом 1917 года, его фамилия обозначена буквой «К». В дневниках Жирмунского упоминается Сергей Павлович Костычев, уезжавший в одном купе со Смирновым и Мочульским осенью 1917 года из Алушты. «Доехали мы до Петрограда частью в отдельном купе первого класса, в котором Костычев и Саша резались 24 часа непрерывно в шахматы... частью в коридоре на чемоданах», — пишет Жирмунскому 16 октября 1917 года Константин Васильевич.<sup>24</sup> Напомним, что среди персонажей «Кофейни разбитых сердец» присутствует Костогы, вероятно, прообразом этого героя послужил будущий академик — биохимик С. П. Костычев (1888–1932). Любопытно, что в восьмилетнем возрасте Сережа Костычев

(сын соседа Репина по даче) позировал Илье Ефимовичу для образа гимназиста на картине «Не ждали».<sup>25</sup>

Мы не знаем, смог ли приехать Гвоздев (судя по письмам Мочульского — его ждали в Крыму), но осенью вместе с Наташей он уехал в Томский университет, куда был назначен профессором. В 1920 году ему предложили стать профессором в Саратовском университете или в Педагогическом институте в Петрограде, Алексей Александрович выбрал Педагогический институт им. А. И. Герцена, в котором проработал до своей кончины в 1939 году.

В Петрограде Гвоздевы поселились в квартире Саломеи Андрониковой, которая после 1917 года в неё уже не вернулась, уехав сначала в Грузию, а потом во Францию. Недалеко от Малого проспекта в доме 62 по 5-й линии Васильевского Острова в квартире № 5 с голодной и холодной зимы 1918 / 1919 года до середины 1921 года нашли приют и жили «коммуной» друзья хозяйки: Юрий Андреевич Каменский, студент Политехнического института, (при устройстве на работу в 1919 году он указал адрес: 5 линия, д. 62, кв. 5<sup>26</sup>), Василий Иванович и Вера Федоровна Шухаевы, Ольга Константиновна и Валентин Венедиктович Васильевы. У Наталии Владимировны и Алексея Александровича 1 марта 1921 года родилась дочь Наташа (домашнее прозвище — Муня) Гвоздева, а у Васильевых спустя месяц родилась дочь Таня (16 апреля 1921), девочки стали и молочными сестрами: у Наталии Владимировны не хватало молока, и Ольга Константиновна кормила обеих девочек. В конце 1921 года они разъехались: Валентину Венедиктовичу, работавшему в службе связи Балтфлота в Адмиралтействе, дали квартиру на Галерной улице, 19, а Алексею Александровичу — на ул. Герцена, 14, кв. 4, где Наталия Владимировна и прожила всю жизнь.

Семейная жизнь членов «коммуны» в это бурное во всех отношениях время претерпела ряд изменений: Юрий Андреевич Каменский (1888–1956) женился на Юлии Германовне Климовой (урожденной Ключе; 1899–1981). Валентин Венедиктович Васильев (1895–1928) ушел к жене Николая Авдеевича Оцуца, Полине (Паулине) Ароновне (урожденной Уфлянд) (1895–1928). Гвоздевы тоже расстались, и в 1923 году Наталия Владимировна вышла замуж за Георгия Николаевича Султанова (1892–1937) — сына архитектора Н. В. Султанова и писательницы Е. П. Летковой-Султановой.

Юрик, как называли друзья Г. Н. Султанова, с детства имел слабые легкие, часто и подолгу лечился: до 1917 — в Швейцарии, позже — в санаториях Крыма и Грузии. В Петрограде он был одним из учредителей общества «Старый Петербург» и в 1925 году работал хранителем в музее Старого Петербурга. Круг общения в 1920-е годы университетской и творческой молодежи Петербурга-Петрограда описан в ряде мемуаров.<sup>27</sup> Встречи происходили в трех основных местах: в Доме искусств на углу Невского и Герцена, в Зубовском Институте истории искусств на Исаакиевской пл., 5 и в Доме Ученых на Дворцовой наб., 26.

Вероятно, знакомство Наталии Владимировны с поэтом М. А. Кузминым шло ещё от старшего поколения — от Е. П. Летковой-Султановой. В дневниках Кузмина встречаются часто записи типа: были Султановы, приходила Наташа Султанова и др. Так в записи от 28 мая 1934 года читаем: «Нашел только Наташу, она едет в Омск, у неё там оказалась мать».<sup>28</sup> Это упоминание позволяет датировать и подтвердить высылку из Ленинграда внука декабриста Штейнгеля Германа Андреевича Баронова, за которого вышла замуж мать Наташи Софья Ивановна Шумкова после смерти мужа. Баронов был сослан в Омск, потом арестован, Софья Ивановна осталась одна, болела, к ней в сентябре 1941 года из Ленинграда приехала её младшая сестра Елена Ивановна Афанасьева (мать Ольги). Софья Ивановна скончалась зимой 1943 года. Ольга Афанасьева, находящаяся в эвакуации в Самарканде, съездила в Омск летом 1943 года и забрала мать к себе, после чего они смогли вместе вернуться в Ленинград.

От тридцатых годов в семье сохранилась фотография, где Наталия Владимировна сидит на диване в квартире Арбениных среди друзей: О. Н. Гильдебрант-Арбениной, Ю. И. Юркуна, Л. Л. Ракова, Г. В. Пановой (матери О. Н. Гильдебрант), О. А. Черемшановой и Михаила Кузмина.

В дневниках Кузмина Султановы упоминаются постоянно: например, только в 1925–1927 годах — 21 раз. В марте 1926 года Кузмин записывает: «...пришли более знакомые и приятн<ые> гости: Султановы, Ник<олай> Радлов, Смирнов...»; в мае 1926: «...все набежали. Н<иколай> Эрн<естович>, Шведе, Султановы, Головинская».<sup>29</sup>

Трудно установить, когда дружеские отношения Наталии Владимировны и Льва Львовича Ракова (1902–1972) перешли в более

близкие, но в январе 1927 г. Кузмин отмечает, что у Левушки роман с Султановой, а 21 сентября 1928 года Раков в документах указывает домашний адрес: ул. Герцена, 14, кв. 4,<sup>30</sup> совпадающий с адресом проживания Наталии Владимировны.

Дружеские отношения с Львом Львовичем Раковым Наталия Владимировна поддерживала всю жизнь. В воспоминаниях его дочери Н. В. Султанова упоминается в тёплых тонах, именно она уговорила его закончить образование и получить университетский диплом.<sup>31</sup> Сама Наталия Владимировна закончила историко-филологический факультет Высших женских курсов по группе романской филологии, работала в Книжной палате, библиотеке РИИИ, затем в БАН СССР и с 1937 года — в Публичной библиотеке, где вела работу по определению коллекции иностранных портретов Д. А. Ровинского, составила инструкцию по описанию и каталогизации эстампов. Уволилась из библиотеки 28 февраля 1942 года в связи с отъездом в эвакуацию.<sup>32</sup>

В архиве Наталии Владимировны находится много фотографий близких друзей. Возможно, она была дальней родственницей будущего композитора и музыковеда Пантелеймона Владимировича Грачева (1889–1966) и его двоюродного брата Андрея Андреевича Каченовского (1894–?). Кроме уже упомянутой подруги — О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, тесные отношения связывали Наталию Владимировну с Анной и Сергеем Радловыми, чьи портреты работы Николая Радлова, также находятся в семейном архиве.

Ольга Николаевна Гильдебрандт-Арбенина вспоминает, что у Кузмина бывали: «...“Паня” Грачев, тогда очень худой (потом превратился в очень полного, Пантелеймона). Мы <...> бывали у Радловых — на Васильевском острове, тогда — ходили всюду пешком. У них часто бывал Смирнов и Н. Султанова.<sup>33</sup> В начале 1920-х годов А. Д. и С. Э. Радловы жили по адресу: Васильевский остров, 1-я линия, 40. В 1927 году Радловы переехали к К. П. Покровскому, на Сергиевскую (с 1923 года — Чайковского) ул., 16, кв. 7.<sup>34</sup>

Судьба свела Наталию Владимировну с Радловыми и в годы войны. В своей автобиографии она пишет: «В конце марта 1942 эвакуировалась с Институтом им. Герцена в г. Пятигорск, где 16 мая 1942 поступила на работу в театр им. Ленсовета в должности пом<ощника> бухгалтера, в августе 1942 при исполнении служебных обязанностей внезапно была захвачена немцами. Во время оккупации про-



должала заниматься счетной работой при театре до 15 сентября 1943, когда вместе с театром насильственно была увезена немцами сначала в Германию и затем во Францию. 13 августа 1944 года на берегу Средиземного моря мне удалось вместе с группой актеров убежать от немцев в горы, где мы скрывались до освобождения Юга Франции. После освобождения работала в группе ленинградских актеров при Советской военной миссии по репатриации советских граждан в Париже по обслуживанию сборных пунктов советских граждан во Франции в качестве пом<ощника> режиссера. 22 июня 1945 г<ода> вернулась на родину, прошла государственную проверку в Москве. С 16 сентября 1945 по 4 апреля 1946 г<ода> работала в Научной библиотеке при Саратовском университете в должности библиографа. Написала работу “Книжная коллекция А. Д. Нессельроде в фондах Научной библиотеки при СГУ”, прочитанную на Научной сессии Саратовского Государственного Университета 18 марта 1946 г<ода>». <sup>35</sup>

Коллекция, о которой идет речь, состояла из 1380 названий исключительно на иностранных языках, <sup>36</sup> а в дипломе выпускницы Бестужевских курсов Н. В. Султановой значилось сразу несколько языков, в том числе, латинский, французский, немецкий, испанский, итальянский, готский, старофранцузский и провансальский.

Надо сказать, что условия жизни в Саратове были тяжелыми, это следует из писем к дочери, которая только в 1945 году узнала о том, что Наталия Владимировна жива. Наталия Алексеевна Гвоздева — архитектор и её муж инженер Б. С. Черняк приложили много усилий, чтобы добиться разрешения на возвращение матери в Ленинград в конце 1946 года. Возможно, помогал в этом и Лев Львович Раков. Когда он был назначен директором Научной библиотеки Академии художеств, то Наталия Владимировна поступила туда работать.

Художник Владимир Александрович Милашевский (1893–1976) в письме к Ольге Николаевне Гильдебрандт пишет: «Очень соскучился о Ленинграде прямо физически как о человеке. А ты и Наташа входите в комплекс “Петроград”. Больше ничего и никого у меня там нет. Ни по внутренней, ни по внешней линии...». <sup>37</sup> В архиве Султановой сохранилась их обширная переписка. Наталия Владимировна и Милашевский были знакомы еще по ДИСКУ в 1920-е годы, вместе находились летом 1921 года в Холомках, поэтому во время работы над своими воспоминаниями в 1960-е он часто обращался к ней за



уточнениями. Все его письма украшены виньетками и снабжены шутивными подписями. Следует упомянуть, что в своих дневниках, достаточно едко характеризую многих персонажей, о Наталии Владимировне художник пишет мало, но очень тепло.

Племянница Летковой-Султановой, артистка Ольга Ивановна Пыжова (1894–1972) в письмах из Москвы шутивно называла Наталию Владимировну единственной родственницей и «нашей козочкой», поскольку она из-за небольшого роста носила высокие каблочки и «цокала» ими.

Наталия Владимировна поддерживала отношения с Тамарой Вреден-Кобецкой (соученицей Ольги Афанасьевой по гимназии Левицкой и знакомой по РИИИ), гимназическими подругами — Еленой Новожиловой (по первому мужу Измestьевой, урожденной Шлейфер) и Татьяной Дамир (урожденной Зерновой), у которой последние годы часто виделась с Верой и Василием Шухаевыми, приезжавшими летом из Тбилиси на дачу Дамир на Николину Гору.

С двоюродной сестрой Ольгой Афанасьевой (профессором Ленинградского университета Васильевой-Шведе) они виделись постоянно в городе зимой и летом на отдыхе. Наталия Владимировна часто приезжала в Комарово, всегда рассказывала много интересного про Льва Львовича, Ольгу Николаевну, Владимира Дмитриевича Метальникова и других своих друзей, в сумерках вечером на веранде обычно раскладывала пасьянсы и читала со мной французские книжки. Всегда изящно одетая, стройная, выдержанная, доброжелательная и деликатная Наталия Владимировна была дорога всем, кто её знал.

<sup>1</sup> ЦГИА СПб, ф. 113, оп. 7, д. 193, л. 6.

<sup>2</sup> Высшие чины Российской империи: (22. 10. 1721–2. 03. 1917): биографический словарь. В 4 т. / Сост. Е. Л. Потемкин. М., 2019. Т. 4. С. 572.

<sup>3</sup> ЦГАИПД СПб, ф. Р–4000, оп. 5–2, ед. хр. 3268, л. 1–2.

<sup>4</sup> См.: Жирмунский В. М. Начальная пора: Дневники. Переписка / Публ., вступ. ст., коммент. В. В. Жирмунской-Аствацатуровой. М., 2013. С. 235.

<sup>5</sup> Волков С. В. База данных № 2: «Участники Белого движения в России». URL: [http://swolkov.org/2\\_baza\\_beloe\\_dvizhenie/pdf/Uchastniki\\_Belogo\\_dvizhenia\\_v\\_Rossii\\_24-Sh.pdf](http://swolkov.org/2_baza_beloe_dvizhenie/pdf/Uchastniki_Belogo_dvizhenia_v_Rossii_24-Sh.pdf)

<sup>6</sup> Гильдебрандт-Арбенина Ольга. Девочка, катящая серсо... Мемуарные записи. Дневники. М., 2007. С. 159.

<sup>7</sup> <Б. п.> В Петербурге мы сойдемся снова...// Вечерний Ленинград. 1991. № 10. 14 января. С. 3.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому / Вступ. ст., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 145 (письмо от 22 октября 1912).

<sup>10</sup> Там же. С. 150 (письмо от 1 ноября 1912).

<sup>11</sup> Извините за выражение (*фр.*)

<sup>12</sup> Вечная женственность (*нем.*). Образ, использованный И. В. Гёте в завершающих строчках второй части «Фауста», обозначающий «трансцендентную силу».

<sup>13</sup> Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому. С. 153–154 (письмо от 29 ноября 1912).

<sup>14</sup> <Б. п.> В Петербурге мы сойдемся снова... С. 3.

<sup>15</sup> ЦГИА СПб, ф. 113, оп. 7, д. 193, л. 2.

<sup>16</sup> Глеб Александрович Ивашенцов (1883–1933) – врач-инфекционист, выпускник Царскосельской Николаевской гимназии 1901 года. (Серебряная медаль). URL: [https://kfindelshsteyn.narod.ru/Tzarskoye\\_Selo/Uch\\_zav/Nik\\_Gimn/NGU\\_Ivashentsov.htm](https://kfindelshsteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NGU_Ivashentsov.htm)

<sup>17</sup> ЦГИА СПб, ф. 14, оп. 3, д. 56456; ЦГАЛИ СПб, ф. Р–288, оп. 2, д. 130.

<sup>18</sup> ЦГИА СПб, ф. 14, оп. 3, д. 56456.

<sup>19</sup> См.: URL: [https://журнальныймир.pdf/sites/zhurmir/files/pdf/030-036\\_pamyat\\_serdsa\\_-\\_vladimir\\_varnek.pdf](https://журнальныймир.pdf/sites/zhurmir/files/pdf/030-036_pamyat_serdsa_-_vladimir_varnek.pdf)

<sup>20</sup> Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому. С. 171 (письмо от 1 марта 1915).

<sup>21</sup> Письмо К. П. Афанасьева к О. К. Афанасьевой от 18 ноября 1914. (Домашний архив).

<sup>22</sup> Письмо Л. В. Полуниной к О. К. Васильевой-Шведе от 1976. (Домашний архив).

<sup>23</sup> «Кофейня разбитых сердец». Коллективная шуточная пьеса при участии О. Э. Мандельштама / Публ. [и комм.] Т. Л. Никольской, Р. Д. Тименчика и А. Г. Меца, под общей ред. Р. Д. Тименчика. Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures Stanford University, 1997. (Stanford Slavic Studies. Volume 12).

<sup>24</sup> Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому. С. 185 (письмо от 16 октября 1917).

<sup>25</sup> *Мартынов С.* Новое лицо оппозиции: 11 примечательных деталей картины «Не ждали» Ильи Репина // Вокруг света. 2016. № 3. Март. С. 36–37.

<sup>26</sup> ЦГА СПб, ф. Р–1578, оп. 1, д. 2364.

<sup>27</sup> См. напр.: *Берберова Н. Н.* Курсив мой. М., 2022.

<sup>28</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1934 года. / Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. СПб., 1998. С. 44.

<sup>29</sup> Благодарим К. В. Яковлеву за предоставление материалов дневниковых записей Кузмина за 1925–1927.

<sup>30</sup> ЦГА СПб, ф. Р–7240, оп. 6, д. 1831, л. 10.

<sup>31</sup> Лев Львович Раков. Творческое наследие. Жизненный путь / Авт.-сост. А. Л. Ракова. СПб., 2007. С. 34–35.

<sup>32</sup> Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: Биографический словарь. Т. 3. СПб., 2003. С. 534–535.

<sup>33</sup> *Гильдебрандт-Арбенина Ольга.* Указ. соч. С. 167.

<sup>34</sup> Там же. С. 286.

<sup>35</sup> *Султанова Н. В.* Автобиография. (Домашний архив).

<sup>36</sup> См.: *Султанова Н. В.* Книжная коллекция А. Д. Нессельроде в фондах научной библиотеки при СГУ//Труды научной библиотеки при СГУ. 1947. Вып. 1. С. 49–61.

<sup>37</sup> ЦГАЛИ, ф. 436, оп. 1, д. 39, л. 6.

*Л. Хачева*

*Независимый исследователь, Санкт-Петербург*

**М. А. Кузмин в дневниках  
О. Н. Арбениной-Гильдебрандт**

*Я знала его так много лет, что  
«прошлое» как-то подернулось  
туманом – годы слились в одно,  
и внешний облик в памяти –  
почти без изменений.<sup>1</sup>*

Ольга Николаевна Арбенина-Гильдебрандт<sup>2</sup> (1897/8–1980) – актриса, художница, мемуарист, адресат стихов О. Э. Мандельштама, Н. С. Гумилева, М. А. Кузмина, Б. К. Лившица и др. Ольга Николаевна вела дневник всю жизнь, но, к сожалению, часть записей (дневники за 1910–1930 годы) утрачена в годы блокады. Сохранилась пятнадцатая тетрадь (август–декабрь 1916), а также записи с 12 октября 1940 года до конца 1947 года и с 21 мая 1949 года до конца 1978 года.

Дневники хранятся в ЦГАЛИ СПб (Ф. 436, оп. 1, ед. хр. 5–25)<sup>3</sup> (передал А. М. Шадрин<sup>4</sup>) и в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (Ф. 2, оп. 3, ед. хр. 28)<sup>5</sup> (передал Р. Б. Попов<sup>6</sup>).

Дневники ленинградского периода (1940–1941 и 1949–1978) представляют собой тонкие и толстые тетради, их сохранность удовлетворительная и записи хорошо читаются. Некоторые дневники Уральского периода<sup>7</sup> — это сшитые в тетрадь листы, или отдельные листы, собранные в дневник. Часть текстов написана плохими чернилами или карандашом, что порой делает затруднительным точную их расшифровку. Иногда листы в дневниках перепутаны. Так, например, в записях 1942 года обнаружены листы из дневника 1965

года. В некоторых тетрадах между страницами вложены листочки со стихами, трамвайный билетик, билет в Филармонию. Объем сохранившихся записей — около 1200 листов.

Дневник О. Н. Арбениной-Гильдебрандт не издан полностью. На сегодняшний день самая большая подборка ее дневниковых записей опубликована в книге «Девочка, катящая серсо».<sup>8</sup>

Мне удалось прочесть и расшифровать все известные сохранившиеся рукописные дневники Ольги Арбениной-Гильдебрандт. Читателю предлагается подборка выбранных мест.<sup>9</sup> Учитывая то, что объем дневниковых записей очень велик, а упоминания о М. А. Кузмине часто краткие, по своему характеру напоминающие эмоциональный всплеск, и разнесены во времени, публикация всех записей о Кузмине в хронологическом порядке была бы очень громоздка, поэтому был избран тематический принцип изложения материала (с пониманием всех изъяснов с ним сопряженных).

Отметим, что дневниковые записи иногда перекликаются с воспоминаниями о Кузмине,<sup>10</sup> написанными Ольгой Гильдебрандт в 1970-е годы. Однако они представляют для нас интерес, не столько как источник информации, хотя и в этом плане встречаются неожиданные и любопытные «находки», а прежде всего, как свидетельство подлинно эмоционального, человеческого отношения Ольги Гильдебрандт к Кузмину, как доказательство той крепкой связи, которая была при жизни поэта и не прекратилась после его смерти.

Отрывки из дневниковых записей Ольги Арбениной-Гильдебрандт публикуются в соответствии с современной орфографией и пунктуацией, однако в нескольких местах оставлено специфическое авторское написание.

Ольга Николаевна всегда считала Кузмина одним из лучших русских поэтов и с юности любила его стихи за «мажорную певучесть и мажорную эстетичность».<sup>11</sup> В 1916 году юная Олечка Арбенина, очевидно под воздействием поэтических образов Кузмина, записала в дневнике:

Кузмин — эхо. О, льются пасторальные, свирельные напевы, стих легкий, прозрачный, подобный стиху Дельвига или юного Пушкина; золотой песок сквозит через стекло речки. Сценки шаловливые и сладко-печальные, игривые и томно-волнующие 18-го века... Ватто и Моцарт... Потом —

русская деревня, золотое сено, деревенск<ие> Вани в розовых рубахах, загорелые. И надо всем — юный отрок в поле ржи, золотой, смелый и требовательный, со стрелами — Амур. Возлюбленный — жестокий и нежный, — подобный древнему Антиною. Его глаза — темные фиалки. Он берет стрелу и пронзает сердце поэта. И тот падает к его ногам, и напевает покорно — то акафист Богоматери, то песенку египетской черной женщины. (ЦГАЛИ СПб, 5, 41 об.-42).

Ольга Арбенина была натурой творческой, писала стихи и прозу, много читала, в том числе, журнал «Аполлон».<sup>12</sup> Поступив в 1916 году на Императорские театральные курсы, она мечтала познакомиться с Кузминым.

30 ноября 1916:

В «М<едном> Вс<аднике>» вечер Кузмина<sup>13</sup>. Опять будут поэты — и без меня. (ЦГАЛИ СПб, 5, 32 об.).

Через четыре года актриса Ольга Арбенина, связав свою судьбу с Ю. И. Юркуном,<sup>14</sup> войдет в ближний круг Кузмина и станет фактически членом его семьи. Пятнадцать лет дружбы, а потом долгая память о поэте. Несомненно, М. А. Кузмин оказал огромное влияние на становление О. Н. Арбениной-Гильдебрандт как человека и творческой личности, художника. В дневниках, написанных после смерти поэта, мы встречаем сотни упоминаний его имени. Но в этих записях Кузмин уже *эхо*, воспоминание. Поэт остался для Ольги Николаевны ориентиром в творчестве, человеком, дружбой с которым она гордилась.

Кузмин посвящал Ольге Арбениной чудесные стихи,<sup>15</sup> называл ее «Симонеттой — Душой Возрождения, и Тюхе — Вестницей Жизни».<sup>16</sup>

13 ноября 1945:

А М<ихаил> Ал<ексеевич> Кузмин говорил, что это буд-то про меня сказал он «и щеки, что розы — *gloire de Dijon*...»<sup>17</sup> (ЦГАЛИ СПб, 11, 14).

5 апреля 1946:

Мих<аил> Ал<ексеевич> говорил, что у меня цвет кожи — как у роз «*gloire de Dijon*». Я всегда мечтала, чтобы

моим именем называли сорта роз и корабли... (ЦГАЛИ СПб, 12, 11).

17 декабря 1945:

Первым подарком мне от Мих<аила> Ал<ексеевича> была книга «Гетевский календарь», со всеми его возлюбленными, книжка, которую я берегла всю жизнь. После он подарил мне духи и картину Боттичелли «Венера и Марс», которая всегда у меня висела. (ЦГАЛИ СПб, 11, 20).

18 марта 1946:

Мне надо было умереть в 1934 г<оду> Как много народу плакало бы обо мне! Кузмин написал бы трогательные строчки обо мне. А Юрочка, как Данте после смерти Беатриче, вырос бы до настоящей своей вершины. <...> И мне не надо было бы самой оплакивать всех, кого я люблю — и саму себя, которую я совсем не люблю больше. (ЦГАЛИ СПб, 11, 43 об.).

29 сентября 1955:

...я чувствую, что зря не умерла несколько лет назад — лучше всего бы при жизни Мих<аила> Ал<ексеевича>, когда меня оплакивали бы и стихами, и слезами. (ЦГАЛИ СПб, 20, 7).

О. Н. Гильдебранд вспоминала, что рисовать она начала именно в доме Кузмина и часто ее акварели рождались под музыку Россини, Моцарта, Дебюсси.

29 мая 1946:

Сейчас «Лакмэ» из Москвы <трансляция по радио>... Вспоминаю Михаила Алексеевича, свои акварели, круглый стол, разных гостей... (ЦГАЛИ СПб, 12, 30).

16 июля 1946:

Сейчас был прекрасный концерт из Москвы, какой-то француз, по имени Жак, а фамилию не поняла, играл Дебюсси. Сколько картинок я нарисовала, когда М<ихаил> Ал<ексеевич> играл эти прелюды! (ЦГАЛИ СПб, 13, 4).

Октябрь 1946:

По радио как-то были Итал<ьянские> картинки Россини, которые так часто играл Мих<аил> Алекс<еевич>. (ЦГАЛИ СПб, 13, 17).

12 декабря 1946 <в дневнике ошибочно 12 ноября — Л. Х.>:

...по радио шла передача Моцарта, очень хорошая. Вспомнила Мих<аила> Ал<ексеевич>. Моцарт — его Боже-ство. (ЦГАЛИ СПб, 12, 29).

18 апреля 1947:

Сейчас передача Россини. Сколько раз Мих<аил> Ал<ексеевич> играл «Итальянку в Алжире», «Сороку-воровку», «Моисея»... а я рисовала. (ЦГАЛИ СПб, 14, 2).

8 декабря 1952:

Вечером была в балете, на моей обожаемой «Коппелии». Вот где я вспоминала Мих<аила> А<лексеевича>, который так часто играл эту музыку, а я — рисовала — и Юрочку, сказавшего, что я внешне Коппелия. (ЦГАЛИ СПб, 18, 20).

14 февраля 1953:

Вчера смотрели чудную картину «Моцарт»,<sup>18</sup> вспоминая Мих<аила> Ал<ексеевича>, боготворившего Моцарта, и моего Юру. Не только музыка, но и игра прекрасны, даже пудель играет. <...> в облике Моцарта даже много общего с папой<sup>19</sup>, хотя папа был громадный, а исполнитель М<оцарта> небольшой. Я даже плакала. (ЦГАЛИ СПб, 18, 27).

22 апреля 1953:

...чудная музыка — память о Мих<аиле> Ал<ексеевиче>, и аккомпанемент моих картинок. (ЦГАЛИ СПб, 18, 34 об.).

9 октября 1955:

Эти дни были хорошие передачи; тр<етьего> дня увертюра к «Осаде Коринфа» <Россини>, Мих<аил> Ал<ексеевич> ее играл, а я рисовала — я обожаю ее... (ЦГАЛИ СПб, 20, 8 об.).

Из дневников О. Н. Гильдебрандт мы узнаем, что Кузмин, заражаясь творчеством своих друзей, иногда тоже рисовал:

23 августа 1956:

Сег<одня> во сне был Лев Льв<ович> <Раков><sup>20</sup>, мы с ним танцевали <...> нос в профиль был не его — столько рисовал его милый профиль М<ихаил> Ал<ексеевич> (да и я)... (ЦГАЛИ СПб, 20, 27).

Читая некоторые записи, понимаешь какие уважительные отношения связывали Кузмина и Ольгу Николаевну, как деликатно, бережно, участливо относились они друг к другу. В ее дневниках Кузмин — родной человек, который и поплачет, и пошутит, и даст совет мудреца.

4 марта 1946:

Вспоминаю прекрасное письмо Мих<аила> Ал<ексеевича>, старавшегося меня утешить из-за моего трагического гороскопа. Он стеснялся дать его сам и передал через Юру. Все дурное случилось — хорошего — ничего... (ЦГАЛИ СПб, 11, 38 об.).

30 марта 1947:

М<ихаил> Ал<ексеевич> заплакал, когда я прочла ему записанный сон; и Всеволод Петров<sup>21</sup> тоже. (ЦГАЛИ СПб, 14, 110).

13 июня 1946:

А на днях по радио говорил Тихонов<sup>22</sup>. Как я когда-то влюбилась в него (по портрету!) Мих<аил> Ал<ексеевич> дразнил меня им. «Ваш Тишка красный, как свекла...» (Это когда мы встретились на улице.) У него была репутация самого настоящего Дон-Жуана. (ЦГАЛИ СПб, 13, 1 об.).

25 марта 1946:

Мих<аил> Ал<ексеевич> говорил, что мечтать вредно. Мечты сгоняют с жизненного пути счастливые реальные события. (ЦГАЛИ СПб, 12, 6 об.).

30 апреля 1966:

...говорили, что кто-то разбирает дневники К<узмина>, и он очень зло расправляется с современниками. Он и учил смотреть на всех как на сволочей — по крайней мере будут хорошие неожиданности. (Дневник, 3).



Из дневников О. Н. Гильдебрандт мы узнаем некоторые милые подробности:

19 мая 1945:

А к<а> к прыгали воробьи в Ботаническом Саду? Их любил Михаил Ал<ексеевич>. Птички Афродиты. Я научила Юру прелести запаха белых пионов. (ЦГАЛИ СПб, 10, 19 об.).

13 сентября 1950:

В больнице, очень грустно. <...> Читаю Толстого, кормлю воробьев. Они такие миленькие и М<ихаил> Ал<ексеевич> их любил. (ЦГАЛИ СПб, 15, 26).

9 августа 1953:

Сег<одня> вечером ходила в Михайл<овский> сад. Дама кормила воробьев. (Птички Афродиты — любимцы Мих<аила> Алексеевича). (ЦГАЛИ СПб, 18, 48 об.).

1 сентября 1955:

...еще была в Павловске. Я чуть не плакала, сколько погибло деревьев! Разглядела статуи (спасенные) <...> Вспоминала дороною Юрочку (Сколько мы тут гуляли! И под дождем спасались под деревьями Сильвии, которых нет!) — Я потрогала смешных львов на парадной лестнице — к ним при-трагивались не только Юра, но и Мих<аил> Алекс<еевич>. (ЦГАЛИ СПб, 20, 2 об–3).

10 января 1958:

Как в жизни нашей противно, что помимо смерти, болезни, тюрьмы, разорения, измены действуют еще мелкие злые силы («тесноты» как говорил М<ихаил> Ал<ексеевич>), которых вполне можно было избежать. (ЦГАЛИ СПб, 21, 11).

18 июня 1963:

Да, еще крики по радио о летчице <В. Терешковой>. Мет<альников><sup>23</sup> слышал, как пьяный говорил: «Да, уж если сучки летают в космос...» Я не люблю всего этого, и эта девка, конечно, рекламистка. Одно хорошо — что она ярославка, как Мих<аил> Ал<ексеевич>. (ЦГАЛИ СПб, 24, 6–6 об.).

21 марта 1976:

Стало холодно. Опять — зимнее солнце, которого я терпеть не могу, — и которое любил М<ихаил> Ал<ексеевич>. (ЦГАЛИ СПб, 25, 51 об.).

В дневниковых записях Ольги Гильдебрандт большое место занимает описание снов. К гороскопам, гаданиям и снам она относилась серьезно, считая их знаками судьбы, подсказками. Иногда создается впечатление, что сны для Ольги Николаевны были более реальны и желанны, чем повседневность; в снах она была не одна, любимые люди были живы.

1 марта 1942:

Сегодня день смерти Мих<аила> Алекс<еевича>. Идти в церковь было трудно. <...> Во сне был и Мих<аил> Ал<ексеевич>, но помню смутно. Потом в журнале статья, где неблагоприятно о «Шведских перчатках»<sup>24</sup>. Мне это было неприятно; очень. Но зато после... дом в Лондоне. Я выбираю для Юры дивную комнату: <...> 4 окна: из одного вид на Лондонскую улицу, не очень широкую, из другого — на туманный канал; из двух — вид — на прелестный парк — в одном — пруд, в другом — зеленая роща и лужайки...

Мы свободны, богаты, счастливы, кажется. Неужели это только сон, и этого никогда не будет?.. (ЦГАЛИ СПб, 7, 77).

10 мая 1942:

Во сне Мих<аил> Алекс<еевич> говорил, что Юрочка, наверное, жив. (ЦГАЛИ СПб, 7, 67 об.).

28 мая 1943:

Во сне (под средю) видала моего дорогого Юрочку. Сперва мы ходили с Мих<аилом> Алекс<еевичем> долго его искали, и нашли, наконец, под утро, в номере какой-то гостиницы, капризного, но милого. (ЦГАЛИ СПб, 8, 32).

29 апреля 1944:

(Михаил Ал<ексеевич> снился тоже — его черные, блестящие, горячие глаза — живой!..). (ЦГАЛИ СПб, 9, 14 об.).

14 сентября 1944:

Как-то был сон про М<ихаила> Ал<ексеевича>. Он обвинял Юру в плохом «ведении хозяйства». Впадал в истерику. (ЦГАЛИ СПб, 9, 29).

17 августа 1946:

Во сне видала Юрочку. У него был сыр, он лежал почему-то на полу, но на стеклянных досочках. Я ела этот сыр. Юра был молоденький. М<ихаила> Ал<ексеевич> был жив. (ЦГАЛИ СПб, 13, 11 об.).

9 февраля 1947:

Под пятницу видела во сне Мих<аила> Ал<ексеевича> и Юру. Они переезжали на другую квартиру. Балконообразные комнаты. Цветы. На земле раскиданы пестрые картинки. Они превращаются потом в реальных людей и события. (ЦГАЛИ СПб, 13, 39).

21 февраля 1947:

Под понед<ельник> во сне мы сидели трое, обнявшись — М<ихаил> Ал<ексеевич>, Юра и я — чего, конечно, никогда в жизни не было. (ЦГАЛИ СПб, 13, 40 об.).

11 декабря 1947:

Видала во сне Антона Шварца<sup>25</sup>. Сегодня — Мих<аила> Ал<ексеевича> <нрзб.> — я у него быстро спросила: жив ли Юра? Здесь он, или на том свете? В глазах М<ихаила> Ал<ексеевича> был ужас. (ЦГАЛИ СПб, 14, 101 об.).

13 июля 1949:

Сегодня во сне Мих<аил> Ал<ексеевич> и Юрочка. Я лежу где-то в районе, (езжу за самодеятельностью), но М<ихаил> Ал<ексеевич> недоволен, что я тут улеглась. Я кротко ухожу в другое место. <...> Юра входит. Я полураздетая и мне дурно. Он берет меня на руки и несет, как бывало так часто в дни моей молодости... (ЦГАЛИ СПб, 15, 15 об.).

20 сентября 1950:

Сег<одня> во сне телефонные разговоры... — Потом Юра и Мих<аил> Ал<ексеевич> — живые; мемудрама со страстями Господними... <...> Моя ли смерть, или Юрочкина? У М<ихаила> Ал<ексеевича> были блестящие черные глаза, к<a>к в жизни, — молодые. (ЦГАЛИ СПб, 15, 27 об.–28).

22 апреля 1953:

Сны забываю, и только под пятницу — (?) танец на проволочке — чей-то... <...> Мы с Юрой торопимся через пре-

грады — почти историческая обстановка, «римские» заграждения. Мих<аил> Ал<ексеевич> с кошечкой на руках. И еще мальчик, без родителей. У М<ихаила> Ал<ексеевича> блестят его черные глаза. Обстановка театральная: род балдахина, хотя зал не театральный, но очень большой, как площадь. (ЦГАЛИ СПБ, 18, 35).

18 сентября 1954:

Часто снится М<ихаил> Ал<ексеевич>. (ЦГАЛИ СПБ, 19, 11 об.).

18 ноября 1959:

А во сне был Мих<аил> Ал<ексеевич> с *petits-jeux* <маленькие игры (*фр.*) — Л. Х.> и Юрочка мой — в автомобиле. (ЦГАЛИ СПБ, 23, 7 об.).

10 сентября 1954:

Я почти не спала, но в мимолетном сне видала и поцеловала Мих<аила> Ал<ексеевича>. (ЦГАЛИ СПБ, 19, 10 об.).

22 марта 1963:

Сны... В день именин Юры (или после сразу) он был сам, веселый и молодой. Но все было как в подв<одном> царстве или в безв<оздушном> пространстве — какая-то пирушка, неустойчиво двигались люди — в воздухе. Был и М<ихаил> Ал<ексеевич>. Тоже улыбался. (ЦГАЛИ СПБ, 24, 3).

22 апреля 1965:

Снились мама<sup>26</sup> и Маруся<sup>27</sup>, Мандельштам<sup>28</sup> и Мих<аил> Ал<ексеевич> и Юрочка — и аллеи мокроватые — я всегда боюсь — не за себя — а за чужую смерть. (ЦГАЛИ СПБ, 7, 3).

17 марта 1978:

Во сне (как-то) был Мих<аил> Ал<ексеевич> с веселыми черными глазами... (ЦГАЛИ СПБ, 25, 85 об.).

Ольга Николаевна чувствовала себя виноватой перед Кузминым и воспринимала удары судьбы как наказание за то, что разрушила «дом» поэта, который ему почти получилось построить с Юркуном. Она писала о том, что Юркун также чувствовал вину перед Кузминым, и, конечно, был виноват.

17 июня 1949:

Юрочка дорогой разрушил дом Кузмина, уйдя от него ко мне, — и не построил своего — для меня. Как-то он один?.. Может быть, я тоже скитаюсь бездомной только за то, что отняла покой другого человека — хоть и помимо своей воли? И за то, что не послушалась голоса первой своей любви — Гумилева<sup>29</sup> — и встала добровольно на такие *шаткие* мостки?.. Как во сне: все провалилось в бездну!.. (ЦГАЛИ СПб, 15, 10).

Ознакомившись с мнением о себе в дневнике Кузмина Ольга Николаевна очень удивилась:

17 июня 1949:

...Вс<еволод> <Петров> принес дневник и пьесы, бывшие у него. Как много неправды в чужих мнениях!.. Я являюсь в дневнике М<ихаила> А<лексеевича> какой-то капризной и властной женщиной; а между тем, я всегда «убегающая», и при малейшем недовольстве мной готовая отойти чуть не навсегда. Юрочке доставало меня ежечасно, и он требовал моего присутствия вечно при себе. (ЦГАЛИ СПб, 15, 9 об.).

Много размышляла О. Н. Гильдебрандт о том сложном положении, в котором оказалась...

28 марта 1946:

Дружба Мих<аила> Ал<ексеевича> и Юры всегда была понимаема и ценима мной очень высоко; мучила и терзала меня материальная зависимость моего Юрочки, — злая его судьба, поставившая его в подневольность — хотя бы и одного из лучших людей... (ЦГАЛИ СПб, 12, 7–7 об.).

12 сентября 1953:

Ведь с Юрочкой, которого я любила очень, конечно, все было печально — даже замуж выйти было нельзя! (Я не говорю о фате и флер д'оранже, где уж!) — Меня угнетало его прошлое, и будущее... всего менее хотела я смерти человека, к которому по-человечеству <так! — Л. Х.> была привязана как к родителям и к Лине Ивановне<sup>30</sup>; и которого, как поэта, сильно любила — и теперь люблю, как наилучшего из самых любимых... (ЦГАЛИ СПб, 18, 53 об.).

19 августа 1944:

Но сон про Юрочку был так неприятен. М<ожет> б<ыть>, я зря жду его верой и правдой? Или он давно погиб?.. Я его всегда любила больше всех, но у нас так грустно сложилась

жизнь — то материальная зависимость от М<ихаила> Ал<ексеевича> и невозможность уехать вдвоем куда-нибудь хоть ненадолго, — то другие заботы, — но всегда что-нибудь!.. Я рвалась к независимости и радости. (ЦГАЛИ СПб, 9, 24 об.).

9 марта 1963:

М<ихаил> А<лексеевич> предупреждал, чтоб он меня, хорошую девушку не трогал — и с Гумилевым, с которым мне было лучше, пришлось расстаться... (ЦГАЛИ СПб, 24, 2).

13 ноября 1947:

Господи!.. Вся моя жизнь была отравлена моим позором. Я верила в любовь Юрочки, он меня понимал, и я стала рисовать — и все восхищались мной. Но его прошлое и его положение не давали мне покою. Никогда я не была счастливой... По-настоящему! Ни на лужайках Павловска полных цветов, ни в наших комнатах, усеянных фанерками и листками, — несмотря на настоящее Искусство — и настоящую Любовь... <...> Я сама виновата. Я не так выбрала, не так поступила, не так поняла. Но — где? И — когда?.. Где и когда был этот заколдованный камень, где разбегались в разные стороны многие дороги? Где и когда надо было решать? И почему я ошиблась? Что было бы истиной? Правильным решением? Чистым по духу, и мудрым — по земному. Или это — разное? (ЦГАЛИ СПб, 14, 90–91 об.).

25 марта 1946:

Я все думаю: может быть я зря не уехала с Бахрушиным<sup>31</sup>? Юра заклинал меня моей молодостью — которая пропала бы скорее от союза с Б<ахрушиным>, — и жалостью и любовью к Кузмину. Юра сказал, что без меня он бы не выдержал — слишком трудно было ему в ту пору... (ЦГАЛИ СПб, 12, 5 об.).

Невозможность оставить дорогих людей, предать любовь и дружбу не позволили Ольге Николаевне изменить судьбу.

Дневниковые записи О. Н. Гильдебрандт проникнуты личной интонацией. В них она жалуется на свою неудачную жизнь, называет себя «плакальщицей»,<sup>32</sup> просит помощи у Бога, у любимых ушедших уже людей, и надеется на встречу «там».

18 февраля 1945:

Жизнь как не жизнь... Будто замурована... Мама! Помогите! Лина Ивановна, Кулинька, помогите!! Помогите, Михаил

Алексеевич, и Вы, Николай Гумилев, мой любимый друг, и Вы, Алексей Алексеевич,<sup>33</sup> так рано ушедший из этой жизни... Куда? — в ту, другую?.. Какую?.. Куда? Только к мертвым и могу обращаться за помощью. (ЦГАЛИ СПб, 10, 2 об.).

30 ноября 1947:

А думать о смерти — страшно! Все-таки страшно. Если бы знать, что там я встречу своих милых — маму и Лину, бедного Алешу<sup>34</sup>, Гумилева, Никса<sup>35</sup> и Лёничку,<sup>36</sup> Михаила Алексеевича. И главное — юность мою!.. (ЦГАЛИ СПб, 14, 98 об.).

28 декабря 1950:

Ходишь по свету и мерзнешь, — душа уже не тут, <ото-му> <то> на том свете все те милые, кого я люблю, а здесь почти никого не осталось. Жалко саму себя до слез. Где Юрочка? Есть ли Бог?.. (ЦГАЛИ СПб, 15, 87).

17 февраля 1951:

Ведь грустно, если папа и мама, Лина Ивановна и Михаил Алексеевич, Лёничка и Алек<сей> Ал<ексеевич>, Г<умилев> и Юрочка (Юрочка?..) «там» будут чужими, не обрадуются моему приходу, не поговорят об интересных вещах, не простят в чем была виновата?.. (ЦГАЛИ СПб, 15, 95).

24 октября 1954:

Если бы я сумела поверить в «жизнь вечную», не в Нирвану, — а в толпу отошедших родных и любимых друзей, — которые меня встретят... (ЦГАЛИ СПб, 19, 16 об.).

О. Н. Гильдебрандт молилась за своих ушедших родных, часто посещала храм.

30 ноября 1954:

Я не так религиозна, чтоб мне было интересно ходить в церковь. Я не люблю кладбищ и не очень люблю ходить в церковь. Я делаю это в память любимых моих людей, из почтения к их посмертной судьбе, из почтения к Богу. Я считаю это долгом; но я не веселюсь душевно, и даже редко — успокаиваюсь — от церкви. Но если я не иду долго, я мучаюсь. (ЦГАЛИ СПб, 19, 21 об.).

9 марта 1963:

В церкви на куполе один из летящих ангелов — в туманно-розовом и светло-синем — очень красивое ангельское создание. Я в детстве любила образ Ангела... Как у Михаила Ал<ексеевича> в «Крыльях» «на щемящих крыльях любви...».<sup>37</sup> (ЦГАЛИ СПб, 24, 2 об.).

30 апреля 1951:

Под Пасху ходила одна к Спасской церкви<sup>38</sup>; <...> — Те же деревья, что когда-то, — и будто выросшие мальчишки на ограде — не воробьями, а дроздами, что-ли, или галками... Бедный Мих<аил> Ал<ексеевич>, бедная моя мама, Кулинька и Алеша, — и самый бедный Юрочка... Где он?.. (ЦГАЛИ СПб, 16, 4).

В предпасхальные дни Ольга Николаевна всегда вспоминала Михаила Алексеевича: как вместе они стояли на Пасху в церкви на 6-й Советской (Рождественской), ходили в Спасскую («Юрочкину») церковь. Строку Кузмина «Алым ударит в ставни»,<sup>39</sup> в память о дорогом друге, она каждый год записывала в дневнике, как будто отчитывалась за прожитый год. (...1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960...)

15 апреля 1946:

Скоро Пасха. Бедной мамочки любимый праздник! Ландыши и гиацинты моего детства... Чудные куличи, светлые платья... А после — Юрочкина любовь и дружба Мих<аила> Ал<ексеевича> сколько лет подряд освящавшие этот праздник. (ЦГАЛИ СПб, 12, 20 об.).

5 мая 1945:

Канун Пасхи... «Волною морскою...»<sup>40</sup> Вторая Пасха без мамы. Сколько лет мы ходили троим: Михаил Ал<ексеевич>, Юра и я. Потом ходили «стоять у церкви» с Ек <атериной> Ник<олаевной> <Шадринной — Л. Х.>,<sup>41</sup> и я сберегала на память для Юрочки трамв<айные> билеты (которые были, когда я ехала в Юрочкину Спасскую церковь) <...> Юрочка мой!.. Только бы он был жив и прочел когда-нибудь эти строчки, и узнал, как я любила его. (ЦГАЛИ СПб, 10, 11 об.–12).

10 апреля 1944:

Взяли Одессу, Джанкой, Керчь. <...> Я пропустила Вербную Неделю, Лазареву Субботу. Всегда бывала в церкви — скорее в честь «Лазаря» Мих<аила> Ал<ексеевича>. — Писем нет. (ЦГАЛИ СПб, 9, 10 об.).

13 апреля 1944:

«Алым ударит в ставни...» Сегодня — Феодосию, Евпаторию, Симферополь. Ходила в церковь на 12 Евангелий. Дождь, град. (ЦГАЛИ СПб, 9, 12).

13 апреля 1947:

Пасха. ...В четверг «Алым ударит в ставни» было тепло — тепло, весеннее солнце. (ЦГАЛИ СПб, 14, 112 об.).



1 апреля 1950:

Сегодня Лазарева суббота — День Мих<аила> Ал<ексеевича>... (ЦГАЛИ СПБ, 15, 52).

26 апреля 1951:

«Алым ударит в ставни...» Очень устаю. Это основное! Весна... мое любимое время года. (ЦГАЛИ СПБ, 16, 3 об.).

14 апреля 1952:

Да, в субботу попала в церковь. Оч<ень> много народу. Я люблю Лазареву субботу — «Лазарь» Мих<аила> Ал<ексеевича>, — Юрочка мой бедный! (а у него — Пасха) — почти все с вербами и бумажными цветами. Вчера днем было празднично, солнечно, и толпа на Невском, как раньше на Вербе. (ЦГАЛИ СПБ, 17, 7).

17 апреля 1952:

«Алым ударит в ставни...» и М<ихаил> Ал<ексеевич> тоже приснился. (ЦГАЛИ СПБ, 17, 7 об.).

28 марта 1953:

Лазарева суббота!.. <...> (Я видала во сне на днях Мих<аила> Ал<ексеевича> и Юру, детьми; М<ихаил> Ал<ексеевич> был как на детской карточке 3 лет, черноглазым цыганёнком!) (ЦГАЛИ СПБ, 18, 32 об.).

4 апреля 1953:

В «алым ударит в ставни Св<ятой> Четверг» поздно вечером зашла в церковь, а вчера тоже к Плащанице. <...> Я еще забыла написать, что во сне видала и М<ихаила> Ал<ексеевича>, что неудивительно, т<ак> к<ак> я вспоминаю его всегда особенно в связи с его любимыми днями — Лазаревой субботой и Великим Четвергом. (ЦГАЛИ СПБ, 18, 32 об.—33).

11 апреля 1955:

В Лаз<ареву> Суб<боту> заехала в церковь в честь Мих<аила> Ал<ексеевича> и Юрочки моего. (ЦГАЛИ СПБ, 19, 43 об.).

16 апреля 1955:

Страстная суббота. День. Причащалась в Св<ятой> Четверг. Был день пасмурный, ходила к Ранней. «Разве зима — смерть?.. Алым ударит...» Нет, алого луча не было. (ЦГАЛИ СПБ, 19, 43 об.).

28 апреля 1956:

Лазарева Суббота. Сег<одня> причащалась за Ранней обедней. Сейчас день (около 4-х), лучи стали освещать слегка и небо заголубело, но с утра было туманно и дождливо. Зато вчера вечером небо над Михайл<овским> сквером сквозь ветки деревьев — апрельское, вечернее, самое лучшее в году — золотисто розовело и сиренево серело — туманным сиянием. «Алым ударит в ставни...» Нет, что я. Я помню о Мих<ихаиле> Ал<ексеевиче>, — его стихи — но ведь сегодня Лазарь. (ЦГАЛИ СПб, 20, 18 об.).

30 апреля 1959:

«Алым ударит...» да, дорогой Михаил Алексеевич! (ЦГАЛИ СПб, 22, 16 об.).

16 апреля 1960:

Завтра Пасха. Забываю многое, но не забываю стихов М<ихаила> Ал<ексеевича>, «Лазаря» и «Алым ударит в ставни...» (ЦГАЛИ СПб, 23, 13).

22 апреля 1965:

И «Алым ударит в ставни» (сегодня) и «Лазарь» («дождик, дождик маленький»<sup>42</sup>)... новая Весна! (ЦГАЛИ СПб, 7, 3).

18 апреля 1970:

Лазарева суббота. Милый Михаил Алексеевич, Ваша Суббота. Утром на минуту зашла в церковь. Нет сил стоять. (Дневник, 39 об.).

11 апреля 1974:

«Алым» — нет, снег, мокрый снег, скользко, печальная картина. Во сне — будто похороны Мих<аила> Ал<ексеевича>. (Дневник, 99).

2 мая 1975:

Стр<астная> Пятница. «Алым ударит» — (вчера — наверное, последний раз вписала я эти строки М<ихаила> Ал<ексеевича>)!.. (ЦГАЛИ СПб, 25, 25).

День именин Кузмина, 21 ноября, Ольга Николаевна тоже не забывала, что не удивительно...

21 ноября 1942:

День именин Мих<аила> Алекс<еевича>. Падает снег. А во сне мне Юрочка приснился — хорошо так. (ЦГАЛИ СПб, 7, 37).

20 ноября 1944:

Сегодня сон про Юрочку. Ведь завтра именины Мих<аила> Ал<ексеевича>!.. и... с 20 года? — 24 года — как Юра меня начал любить...Сегодня вечером... Ах, этот вечер! Козни Мандельштама и бурная сцена с Гумилевым<sup>43</sup>... (ЦГАЛИ СПб, 9, 42 об.).

20 ноября 1945:

Сегодня тоже памятный день. 25 лет тому назад Юрочка в меня по-настоящему влюбилась. <...> Завтра именины Мих<аила> Алекс<еевича>. (ЦГАЛИ СПб, 11, 14 об.).

23 ноября 1946:

В день именин М<ихаила> А<лексеевича> выпал чудный снег... (ЦГАЛИ СПб, 13, 25).

29 ноября 1950:

...я пропустила и день смерти Лины Ив<ановны>, и день рождения М<ихаила> Ал<ексеевича>, и даже его именины — ведь этот день был днем, когда Юрочка в меня влюбилась, а Г<умилев> приревновал к Мандельштаму... (ЦГАЛИ СПб, 15, 84).

25 ноября 1951:

Под день именин М<ихаила> А<лексеевича> была в церкви; потеряла варежку и перчатку с пр<авой> руки. (ЦГАЛИ СПб, 16, 26).

20 ноября 1954:

Сегодня — в субботу, — (канун именин М<ихаила> А<лексеевича>) — будет годовщина моего зарождающегося романа с Юрочкой. Все в жизни страшновато. (ЦГАЛИ СПб, 19, 19).

22 ноября 1954:

Сегодня пошла в церковь (Юрину Спасскую) утром, так как вчера я захала ненадолго слишком после службы; в честь Мих<аила> Алекс<еевича>. (ЦГАЛИ СПб, 19, 19 об.).

3 декабря 1955:

В день именин М<ихаила> Ал<ексеевича> была в церкви, хоть на минуту. Нарисовала хорошую картинку — Бодлэровскую красавицу. (ЦГАЛИ СПб, 20, 9).

20 ноября 1956:

А сегодня канун именин М<ихаила> А<лексеевича> и моя первая «встреча» с Юрочкой. (ЦГАЛИ СПб, 20, 34 об.).

22 ноября 1965:

Вчера ходила в церковь к Спасу — именины Мих<аила> Ал<ексеевича>. Было очень много народа в церкви. (ЦГАЛИ СПб, 7, 5).

21 ноября 1947:

День именин Михаила Алексеевича. Погиб ли бесспоротно его дневник? Исчезла ли с лица земли его могила? (ЦГАЛИ СПб, 14, 94 об.).

Долгие годы могила Кузмина была заботой Ольги Николаевны.

1 марта 1941: Суббота. (ночь — с пятницы на субботу).

...ездила на кладбище, завтра в ночь умер М<ихаил> А<лексеевич>. Сугробы, снега; мальчики предложили мне расчистить снег, что и сделали очень ловко и весело; даже лезили на крышу. (ЦГАЛИ СПб, 6, 11).

17 апреля 1941: (ночь с Вел<икой> Среды на Великий Четверг).

В понедельник ездила на Волково, отвезти вербу Мих<аилу> Ал<ексеевичу>. У него чисто, спасибо мальчикам. (ЦГАЛИ СПб, 6, 20).

С мая 1941 по декабрь 1948 года О. Н. Гильдебрандт жила на Урале в семье сестры. После возвращения в Ленинград она продолжила ухаживать за могилой Кузмина. Из ее записей мы узнаем, когда была «упразднена» могила и сколько лет на Литераторских мостках не было обозначено место захоронения поэта.

17 июня 1949:

В Духов День съездила к папе на Охту. <...> На другой день съездила к М<ихаилу> Ал<ексеевичу>. Долго чистила могилу; мне парни предложили свои услуги, и за 5 р<ублей> посыпали песком и вырвали сорную траву. Купила гирлянду из ёлки. Парни предложили сделать крест задешево — из-за... моей молодости. (ЦГАЛИ СПб, 15, 9).

18 июля 1950:

...навестила могилу Вер<оники> Кар<ловны><sup>44</sup>, вырывала траву. Мих<аил> Алекс<еевич> оказался в музейной черте — я была поздно и не попала к нему. После прошла в Михайловский сад, где больше от его души, чем на кладбище. (ЦГАЛИ СПб, 15, 70 об.).

10 июля 1951:

...сидела дома, только к вечеру пошла в церковь, к своей Небесной Красавице.<sup>45</sup> Хотела отнести М<ихаилу> Ал<ексеевичу> жасмину, но там ремонт. Издали поклонилась ему, спящему под кокетливым куполом беседки. (ЦГАЛИ СПб, 16, 11 об.).

6 октября 1951:

Этот месяц — месяц рождения М<ихаила> Ал<ексеевича>. Я его, бедного, не навещаю — подступа к его могиле нету. (ЦГАЛИ СПб, 16, 21).

6 октября 1952:

Вчера было так тяжело: была я на кладбище, наконец-то; ни могилы М<ихаила> Ал<ексеевича> уже нет — нет ни беседки, ни памятника Ульяновскому, все упразднено.<sup>46</sup> (ЦГАЛИ СПб, 18, 12 об.).

7 октября 1952:

Все мои мысли поглотились могилой М<ихаила> Ал<ексеевича>. Я когда-то хотела бросить ему вслед в землю свои модные листы — как цветы... Теперь нет ни любимых листов, ни его могилы. Как у Моцарта?!... Вот время! Нет могил Гумилева, Мандельштама, Кузмина... (ЦГАЛИ СПб, 18, 13).

31 августа 1953:

...могилы Вер<оники> К<арловны> и Мих<аила> Ал<ексеевича> у меня на совести. (ЦГАЛИ СПб, 18, 52).

14 сентября 1953:

Вчера была на 3-х кладбищах. У папы, после у Мих<аила> Ал<ексеевича> и у Вер<оники> Карл<овны>. Слава Богу удалось зарегистрировать ее могилу. Хоть чем-то удружить Юрочке. У Мих<аила> Ал<ексеевича> зеленая травка. (ЦГАЛИ СПб, 18, 54).

22 декабря 1953:

Я подумала, конечно, о себе — ведь и я от бедности не могу рисовать, — занята Бог знает чем; а у Мих<аила> Ал<ексеевича> даже нет могилы — и не смотря на мою печаль, я не могу ничего сделать. (ЦГАЛИ СПб, 18, 66).

28 февраля 1954:

А завтра в ночь — годовщина (18-я) смерти Мих<аила> Ал<ексеевича>. (ЦГАЛИ СПб, 18, 79 об.).

27 августа 1954:

Не знаю, что будет со мной; и кладбище меня волнует — папина могила, могила бедного Михаила Алексеевича... (ЦГАЛИ СПб, 19, 9).

6 сентября 1954:

А все остальное плохо тоже. Вчера ездила на кладбище к Вер<онике>. Карл<овне>. Там все в порядке, а у бедного Мих<аила> Ал<ексеевича> так и нет могилы как у Моцарта было!.. Но все же это так грустно. (ЦГАЛИ СПб, 19, 10).

20 ноября 1954:

В прошлое воскресенье была на кладбище у папы. И там плохо: я боюсь очень, что около папы захоронят чужого. И даже нет на ограду... А у бедного М<ихаила> Ал<ексеевича> нет и могилы! Какая дурная наша жизнь!.. (ЦГАЛИ СПб, 19, 19).

22 ноября 1954:

Сегодня была лекция-концерт о Моцарте — похороненном в общей могиле — как у бедного Мих<аила> Ал<ексеевича> нет могилы!.. (ЦГАЛИ СПб, 19, 20).

1 марта 1955:

Сегодня день смерти М<ихаила> Ал<ексеевича> (в ночь). На буд<ущий> год будет 20 лет со дня его смерти. И такое забвение!.. Такого поэта!.. (ЦГАЛИ СПб, 19, 37).

7 мая 1955:

А М<ихаил> А<лексеевич> лежит в безымянной земле — без креста и без холмика... И я ничего не могу... (ЦГАЛИ СПб, 19, 47 об.).

9 марта 1956:

В день смерти М<ихаила> Ал<ексеевича> заходила в церковь. Продают мимозу. (ЦГАЛИ СПб, 20, 13 об.).

2 марта 1957:

Сегодня в ночь годовщина смерти Мих<аила> Алексеевича. 21 год!.. (ЦГАЛИ СПб, 20, 42 об.).

28 сентября 1957:

По счастью, была на кладбище у Вер<оники> Карл<овны> (а бедного М<ихаила> А<лексеевича> могилу опять не нашла)... (ЦГАЛИ СПб, 21, 4 об.).

31 октября 1958:

День рожд<ения> М<ихаила> Ал<ексеевича> я не помню. Но в несчастный день Юриной гибели<sup>47</sup> ездила на Волково, к Вер<онике> Карловне — и побродила по месту бывшей могилы Мих<аила> Ал<ексеевича>, недалеко от Лескова. Во сне летала... (ЦГАЛИ СПб, 22, 10 об.).

2 марта 1959:

Вот и день смерти Мих<аила> Алекс<еевича>. Не дни бегут — а годы. (ЦГАЛИ СПб, 22, 15).

29 апреля 1959: <в дневнике ошибочно 29 мая — Л. Х.>

Какая-то знакомая Нат<алии> Вл<адимировны><sup>48</sup> говорит, что могила Мих<аила> Ал<ексеевича> существует — но я не там ищу, м<ожет> б<ыть> потому, что ограда перенесена иначе. (ЦГАЛИ СПб, 22, 16).

20 сентября 1961:

...могилы Мих<аила> Ал<ексеевича> найти не могу. (ЦГАЛИ СПб, 23, 26).

1 марта 1962:

День смерти Мих<аила> Алексеевича... 26 лет!.. (ЦГАЛИ СПб, 23, 29 об.).

25 сентября 1963:

В воскр<есенье> съездила на Волково. Нет могилы Мих<аила> Ал<ексеевича>... одно утешение, что у Моцарта, которого он ставил выше всех на свете после Христа, тоже пропала могила... (ЦГАЛИ СПб, 24, 14).

12 октября 1965:

В первый раз была чудная погода — а 10-го пошел снег — легкие снежинки. На месте где была могила М<ихаила> А<лексеевича> рос одинокий красный цветок шиповника... (ЦГАЛИ СПб, 7, 2 об.).

Спустя годы, недалеко от места, где ранее находилась ажурная беседка, украшавшая могилу Кузмина, появилась скромная плита с именем поэта. Пока ей позволяло здоровье, Ольга Николаевна приходила на Литераторские мостки.

5 октября 1966:

Бедного М<ихаила> Ал<ексеевича> могила без всего! У Вер<оники> Карл<ловны> ничего еще; я боюсь так далеко ходить, и оч<ень> скользко — но было солнце, и я покрыла желтыми листьями могилу... (Дневник, 8).

17 августа 1970:

В воскр<есенье> ездила на Волково кладбище. У Мих<аила>Алекс<еевича> плита как-то плохо налажена. (Дневник, 43).

О. Н. Гильдебрандт часто вспоминала похороны Кузмина, людей, которые поддерживали ее и Юркуна в тот тяжелый период. Вспоминала она и другое... размышляла о многом...

28 августа 1946:

Узнала о смерти (в дни блокады) — Гибшмана.<sup>49</sup> Он очень трогательно-грустно пришел первым на похороны М<ихаила> Ал<ексеевича>. Долго сидел в покойницкой, глядя на труп Кузмина — потом ушел. Талантливый был очень. Мир его праху. (ЦГАЛИ СПб, 13, 13 об.).

2 марта 1947:

Вчера был день смерти М<ихаила> Ал<ексеевича>. Был ветреный день — снежная метель; я ездила навестить Осмеркина,<sup>50</sup> который лежал в другой больнице. Мне хотелось порвать и бросить в могилу М<ихаила> Ал<ексеевича> самые лучшие, самые любимые моды. Мне казалось, что они мне противили навсегда. (ЦГАЛИ СПб, 13, 42).

15 ноября 1944:

Сег<одня> письмо от Мавриной<sup>51</sup> <...> пишет про Мих<аила> Ал<ексеевича> и Лескова. Как порадовало бы Юру это письмо!.. Какая она дорогая!.. (ЦГАЛИ СПб, 9, 42).

7 января 1950:

После шла <нрзб.> Куйбышевской больницей,<sup>52</sup> где лежали мертвыми дорогие мои Михаил Алексеевич, оплакиваемый друзьями, в скромных цветах, — и одинокая Лина Ивановна. — Громадная Луна. Деревья в инее... (ЦГАЛИ СПб, 15, 39–39 об.).

31 августа 1956:

И еще смерть: бедного Сергея Спасского.<sup>53</sup> Верно, это следствие войны. Он был на похоронах М<ихаила> Ал<ексе-



вича> и говорил речь — правда, не так хорошо, как мог бы, — гораздо хуже Саянова.<sup>54</sup> (ЦГАЛИ СПб, 20, 28).

31 октября 1958:

Умер С. Радлов.<sup>55</sup> Несчастье с Бор<исом> Пастернаком.<sup>56</sup> <...> Юрочка обиделся на них обоих — на С<ергея> Э<рнестовича>, за то, что он на похоронах М<ихаила> Ал<ексеевича> рано удрал и ничего не сказал (он был трусоват), и на П<аастернака>, что тот ничего не написал. (ЦГАЛИ СПб, 22, 10).

28 января 1959:

Умер Саянов. <...> за ту прекрасную речь, которую он произнес на похоронах М<ихаила> Ал<ексеевича>, я его навеки полюбила. И как он хорошо утешал меня на кладбище!.. А я так и не повидалась с ним, и не попросила его помочь в смысле <?> могилы М<ихаила> Ал<ексеевича>, исчезнувшей, как у Моцарта... (ЦГАЛИ СПб, 22, 14).

26 декабря 1972:

Умер еще Мих<аил> Слонимский.<sup>57</sup> Он как-то тепло отнесся к нам после смерти Мих<аила> Ал<ексеевича>. (Дневник, 70)

9 июля 1959:

Сег<одня> Гриша<sup>58</sup> <Левитин> едет в город по «художественным» делам. Я рада, что есть с кем поговорить на эти темы, и особенно с человеком, бывшем в дружеских отношениях с Юрой и на похоронах М<ихаила> Ал<ексеевича>. — Даже Константиновский<sup>59</sup> (сделавший зарисовки с покойного) умер, так мало осталось людей того времени. (ЦГАЛИ СПб, 23, 4).

9 марта 1966:

Умерла Анна Ахматова<sup>60</sup> — 5 марта — когда Прокофьев и С<талин>, близко от смертных дней Мих<аила> Ал<ексеевича>. <...> Бог пусть простит покойную Анну! Она обо мне даже писала в дневнике, но Юрочка очень обиделся на нее за то, что она не была на похоронах М<ихаила> Ал<ексеевича> (Пунин<sup>61</sup> был, и очень трогательно проявил себя), — (и Лозинский<sup>62</sup> был), — и вообще Юрочка обижался на нее и за то, что она всегда говорила о влиянии на нее Анненского<sup>63</sup> и умалчивала о влиянии Кузмина — которое было явно! (ЦГАЛИ СПб, 24, 30–30 об.).

13 апреля 1977:

...«Правлю» дневник М<ихаила> А<лексеевича>. Какая странная физиологическая жизнь! У меня гораздо все «спи-

ритуальнее». И потом такая ненависть к женскому полу! Даже смешно. Неудивительно, что Гумилев назвал его <нрзб.>. Поэтому и фрейдизм. Меня, как Ахматову, тянуло «чужое небо». А у К<узмина> родная Земля. Может быть, я не права. Я не была ласковым ребенком. У меня «любовь» — это любовь. А душа не тактильна <?>. Потому к детям нет умиления. Да и восхищают меня, пожалуй, взрослые кошки больше, чем котята. И жаль мне старую собаку больше, чем щенка. (ЦГАЛИ СПб, 25, 66).

2 марта 1978:

Как глупы женщины! Разве можно верить в светлое начало и ум этой злой бабы — Анны Ахм<атовой>. Кузмину можно прощать за его трагическую неполноценность. А ей?.. Что же тогда мне делать?! (ЦГАЛИ СПб, 25, 84 об.).

28 мая 1978:

Так меня огорчает смерть К<арсавиной>, <sup>64</sup> а я ей не написала — ей было бы приятно, и М<ихаил> Ал<ексеевич> был бы доволен!.. Но я ленилась и медлила! (ЦГАЛИ СПб, 25, 92).

19 января 1955:

...Л<ев> <Раков> говорил, что он чувствовал себя перед М<ихаилом> Ал<ексеевичем> всегда идиотом, и что после Сомова<sup>65</sup>, Бенуа<sup>66</sup> и т. д., — все собеседники, даже Анна<sup>67</sup> <Радлова>, были много ниже его; но что у М<ихаила> Ал<ексеевича> был всегда в запасе яд. Но один Юрочка был всегда во всем достойным его партнером, равного гения и великого диапазона мыслей и чувств, — и что все это клокотало неиссякаемо, хотя м<ожет> б<ыть>, несколько бесформенно и хаотично (я не так точно записываю, не теми словами). (ЦГАЛИ СПб, 19, 28).

Ольга Николаевна переживала, что уходит из мира «прекрасное, бывшие в прошлом — последние лучи Эллинизма 20 века»,<sup>68</sup> что Кузмина забывают:

22 сентября 1971:

Мне и Кузмина жалко. Ведь так его хвалили и любили при жизни! А теперь выпихивают на задний план. (Дневник, 56 об.).

8 мая 1976:

А бедного Мих<аила> Ал<ексеевича> совсем забыли. Я так и не узнала толком, из-за чего у К<узмина> с Ахм<ато-

вой> произошел разрыв. Князев?<sup>69</sup> Тамара Персиц?<sup>70</sup> — Но сколько вранья во всех слухах! (ЦГАЛИ СПб, 25, 53).

О. Н. Гильдебрандт старалась не пропускать ни одной публикации, в которой хотя бы упоминалось имя Кузмина; и это находило отражение в ее дневниковых записях.

1 сентября 1943:

Сег<одня> в библиотеке<sup>71</sup> (здесь всего книг 20!..) книжка С. Спасского о Маяк<овском>.<sup>72</sup> Упоминается Михаил Алекс<еевич>. (ЦГАЛИ СПб, 8, 49).

13 сентября 1951:

Вчера брала Ан<дрея> Белого<sup>73</sup> — отвратительная писанина и мерзко про Г<умилева>, а про М<ихаила> А<лексеевича> еще хуже; да и о Блоке — дружке не очень-то! (ЦГАЛИ СПб, 16, 17).

4 сентября 1960:

...Н<аталия> В<ладимировна> дала мне книжку Шилова,<sup>74</sup> где мило о Мих<аиле> Ал<ексеевиче>, а также есть о ряде знакомых... (ЦГАЛИ СПб, 23, 19).

18 марта 1969:

Плохая статья Гены Ш<макова>.<sup>75</sup> о Мих<аиле> Ал<ексеевиче> — так пишется история. (Дневник, 33 об.).

25 октября 1974:

...Гена Ш<маков><sup>76</sup> забавно рассказывал, у него чудный <нрзб.>. Подарил свою книгу,<sup>77</sup> где хорошо говорит о Мих<аиле> Ал<ексеевиче>. (ЦГАЛИ СПб, 25, 3 об.)

О. Н. Гильдебрандт была недовольна публикациями некоторых известных мемуаристов, остро реагировала на искажение фактов или недоброжелательный тон, но особенно ревностно следила она за тем, что пишут о Кузмине друзья — люди, хорошо знавшие поэта.

18 октября 1970:

Я обиделась на Всеволода <Петрова>: он читал <...> свой очерк <Калиостро> о Кузмине,<sup>78</sup> и отнял у него патент на гениальность. А ведь мне он всегда говорил, что считает его гениальным и лучшим поэтом эпохи, лучше Блока и Ман-

д<ельштама>, — и за ним — будущее. Гена <Шмаков> считает лучшим — Манд<ельштама>, — а К<узмина> — самым обаятельным. (Дневник, 43 об.).

13 февраля 1971:

Но какая мерзость<sup>79</sup> — статья Мил<ашевского>!..<sup>80</sup> Вот тебе и друзья. Одно бахвальство! Как можно было так неделикатно написать о Кузмине? Он, между прочим, не очень любил Блока, как поэта, а тот, наоборот, любил К<узмина> и на том вечере было много народу, было что-то вроде юбилея К<узмина>. — Зато Мил<ашевский><sup>81</sup> восхваляет Анну <Ахматову> и Ираиду<sup>82</sup> <Ирину Одоевцеву>, как мемуаристок! Вторая, «отплатила»! Поделом! (Дневник, 50).

16 октября 1971:

Письмо от Володи М<илашевского>. Мне жаль его, но его скверная и злая книга восстанавливают против него. Как можно было так пакостно отзываться о Мих<аиле> Алекс<севиче> — и пламенно восхвалять милую Анну <Ахматову> и поганую врунью Раду <Ирину Одоевцеву>. В чем дело? (Дневник, 57).

7 января 1972:

Мил<ашевский> окончил книгу<sup>83</sup> и «печатает». Рад. Юля<sup>84</sup> гов<орит>, надо радоваться — он мой друг. Он хуже врага мне. Так наврать про М<ихаила> Ал<ексеевича>! Не лучше Леонида Борисова.<sup>85</sup> Только злее. Впрочем, Вс<еволод> Петров тоже навирает — думает, что талантлив. Это все такое мелкое, недостойное. (Дневник, 59).

19 января 1972:

У меня волнение: выходит новая книга Мил<ашевского> — каких еще гадостей не прочтешь? (Дневник, 59 об.).

29 апреля 1972:

Не отослала нужного письма Мил<ашевскому> — вдруг ему плохо и станет хуже? Правда может убить. Как не обидно, фальшиво молчу. Это не по мне! Всегда найдутся причины необходимости молчать — то трусость, то жалость, то просто знание, что все не так поймут. (Дневник, 63).

9 сентября 1972:

Я продолжаю сердиться на Милаш<евского> за его жестокосердную бестактность... (Дневник, 67).

31 января 1973:

...Юрочка на него <Милашевского> рассердился бы сильнее меня. Но тот Юрочку бы боялся. Не посмел пустить в свет такие выражения. (Дневник, 70 об.).

19 апреля 1978:

Такая я. — Непреклонная. <...> Правды не хочет никто. Только — легенду. Вся страна — про Л., и Голого Короля. Люди — про кого-то, кого-то..! (ЦГАЛИ СПб, 25, 88).

В 1960–1970-е годы творчеством поэта стали интересоваться советские и зарубежные исследователи. Это радовало и вселяло надежду, что придет еще время Кузмина.

17 марта 1966:

...звонил Савинов.<sup>86</sup> Я даже рада была его голосу. Спрашивал про людей в стихах К<узмина>. Говорил, что дал мой телефон (извинялся) студенту из Тарту<sup>87</sup> — хорошему человеку. У меня в память папы, Лины Ив<ановны> и Alte Frau<sup>88</sup> самое хорошее отношение к Тарту<sup>89</sup> — и желание там побывать. (ЦГАЛИ СПб, 24, 31 об.).

20 мая 1972:

Вчера веч<ером> неожиданно явился Савинов и сказал о «фон-Гюнтере»<sup>90</sup> из Зап<адной> Герм<ании> и французженке<sup>91</sup> <Чимишкьян>, кот<орая> пишет о Кузмине. Ему я велела кланяться, и ее буду ждать не без волнения. (Дневник, 63 об.).

28 мая 1972:

Но еще о французженке. Очень хорошенькая черноглазая девушка в модном темно-синем костюме, с сереб<ряными> браслетами и черными локонами. Мих<аил> Ал<ексеевич> был бы рад такой прелестной поклоннице. Но я не понимаю, что ее привело брать тему для диссертации о Кузмине? <...> Деликатная «Sophie» не говорила ни о Г<умилеве>, ни о Юрочке. (Дневник, 64).

3 июля 1967:

Меня угнетает еще больше, что поднимают на щит Ахматову, жалеют Пастернака — стали вспоминать Мандельштама — (это хорошо!..) — зовут гением Булгакова — и совер-

шенно забыли про Юру. Если умрут Милаш<евский> и Раков, которые после смерти Юры называли его гениальным — что будет?.. Он мало печатался, и все — в обрывках, в листках — бывшее у меня в квартире — погребло во время войны. Я не спасла. Я ничего не смогла сделать. Я не мучаюсь за К<узмина> (я мучаюсь за его могилу — но если Саянов, Левушка, Петров ничего сделать не могли и не захотели) — что могу я?.. Я ухаживала за ней, пока ее не уничтожили... Но он печатался, и когда-нибудь, конечно, воскреснет его имя. (Дневник, 21).

18 октября 1970:

...К<узмин> останется пусть «не в гениях», но хотя бы такой прелестью, как Верлен<sup>92</sup> во Франции. (Дневник, 43 об.).

Однажды Кузмин сказал не любившей хитрить Ольге: «Вы были бы лучше, если бы больше врали. Что у Вас за немецкая черта — прямота? Лотта<sup>93!</sup>»<sup>94</sup> Совету друга Ольга Николаевна не последовала. Всю жизнь оставаясь собой, она считала, что «говорить (или писать) надо или правду, или молчать».<sup>95</sup> Однако в 1970-е годы из любви к Кузмину, понимая и оправдывая его, она написала: «Возраст М<ихаил> А<лексеевич> сбавил, но очень мало. Не надо, по-моему, “разоблачать” эту его тайну!»<sup>96</sup>

Дневники Ольги Николаевны Арбениной-Гильдебрандт ценны своим личным, интимным, непосредственным чувством. Они рождались не для печати, а как свидетельство, вызванное желанием автора сохранить «остатки конкретных памяток»<sup>97</sup> о времени и о любимых людях, в число которых входил и Кузмин. Публикацией выдержек из дневников я хотела дать представление о восприятии Ольгой Николаевной Кузмина — человека. Отрывки из дневников — это и автохарактеристика самой Ольги Николаевны Арбениной-Гильдебрандт — восхитительной женщины, талантливой художницы, человека верного, достойного Великой Дружбы и Великой Любви.

<sup>1</sup> Гильдебрандт О. Н. М. А. Кузмин / Предисл. и коммент. Г. А. Морева, публ. и подгот. текста М. В. Толмачева // Лица. Биографический альманах. М.; СПб., 1992. С. 264.

<sup>2</sup> В некоторых публикациях фамилия Арбенина указывается как сценический псевдоним Ольги Николаевны. Однако в метрической книге Сергиевского всей артил-

лерии собора (Сергиевский собор находился на углу Сергиевской ул. и Литейного пр. Здание разрушено в начале 1930-х) есть запись, что 26 декабря 1897 в семье артиста Императорских театров Николая Федоровича Арбенина и законной жены его Глафиры Викторовны родилась дочь Ольга. Крещена 16 января 1898 (ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 127, ед. хр. 776, л. 3 об.-4). Многочисленные документы педагогических курсов новых языков (ЦГИА СПб, ф. 51, оп. 8, ед. хр. 24, 26, 28, 29, 30, 33, 35, 38, 43, 66; ф. 139. оп. 1, ед. хр. 14408), документы Императорского петроградского театрального училища (ЦГАЛИ СПб, ф. 259, оп. 1, ед. хр. 1), государственной школы драматического искусства (ЦГАЛИ СПб, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 3, 6) подтверждают, что Ольга носила фамилию Арбенина. Вероятно, фамилию Арбенина на первую фамилию отца Гильдебрандт она поменяла в 1920-е по настоянию Ю. И. Юркуна: «Я вспоминаю “вины” Юры передо мной: то, что он дрался, то, что уговорил отречься от “русской” фамилии, считая ее искусственной, не пустил в Москву делать карьеру...» (ЦГАЛИ СПб, ф. 436, оп. 1, ед. хр. 18, л. 38, запись от 14 мая 1953).

<sup>3</sup> Далее по тексту ссылки на эти архивные материалы (ЦГАЛИ СПб), с указанием единицы хранения и листа.

<sup>4</sup> Шадрин Алексей Матвеевич (1911–1983) — переводчик, литературовед, поэт. По просьбе Шадрина О. Н. Гильдебрандт в 1970-е написала воспоминания о Кузмине (см. примеч. 1).

<sup>5</sup> Далее по тексту (Дневник), с указанием листа.

<sup>6</sup> Попов Рюрик Борисович (1928–2019) — художник, писатель, друг и душеприказчик О. Н. Гильдебрандт.

<sup>7</sup> С мая 1941 по декабрь 1948 Ольга Гильдебрандт жила на Урале в семье сестры. (Нижний Тагил, Каменск, Тавда, Ирбит, Свердловск).

<sup>8</sup> См.: *Гильдебрандт-Арбенина О. Н.* «Девочка, катящая серсо...». Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Л. Дмитренко, автор вступ. статьи Н. В. Плунгян. М., 2007.

<sup>9</sup> В подборке есть и ранее опубликованные отрывки.

<sup>10</sup> *Гильдебрандт О. Н.* М. А. Кузмин. С. 262–290.

<sup>11</sup> *Гильдебрандт-Арбенина О. Н.* «Девочка, катящая серсо...». Мемуарные записи. Дневники. С. 173.

<sup>12</sup> «Я сейчас “работаю” над Аполлоном — перечитываю остроумные рецензии Г<умилева> и М<ихаила>. Ал<ексеевича>, — ведь этот журнал “сформировал” меня, так сказать». (ЦГАЛИ СПб, 22, 6, запись от 9 августа 1958).

Н. С. Гумилев и М. А. Кузмин были сотрудниками журнала «Аполлон», вели параллельно две рубрики: «Письма о русской поэзии» и «Заметки о русской беллетристике».

<sup>13</sup> На этом вечере был прочтен доклад Е. А. Зноско-Боровского, опубликованный затем в виде статьи «О творчестве М. Кузмина» (Аполлон. 1917. № 4–5. С. 25–44).

<sup>14</sup> Юркун Юрий Иванович (Осип Юркунас, литературный псевдоним — Юр. Юркун, 1895–1938, расстрелян) — писатель, художник, коллекционер, друг и партнер Кузмина; гражданский муж О. Н. Арбениной-Гильдебрандт в 1921–1938, автор многочисленных ее портретов; арестован 4 февраля 1938, расстрелян 21 сентября 1938. Ольга Николаевна всю жизнь ждала «любимого Юрочку», не веря в его гибель. Ср.: «Я должна (и не смею) сказать: Ю. мне больше чем муж или любовник — святой долг и любовь — это смысл моего существования, и что бы со мной ни было, пока я жива (даже, если не жив — он), я с ним неразрывно связана, и если порвать эту связь — я умру» (ЦГАЛИ СПб, 7, 68, запись от 8 мая 1942); «Господи! Пошли ему жизнь — жизнь на *этом* свете — еще на несколько лет, — и чтобы могли *узнать* друг о друге!..

Я готова умереть, но я буду говорить ему — через великие пространства этого мира: живи! живи! живи!..» (ЦГАЛИ СПб, 15, 99 об., запись от 24 марта 1951).

<sup>15</sup> «Любовь чужая зацвела...» (1921), «Сколько лет тебе, скажи, Психея» (1930).

<sup>16</sup> ЦГАЛИ СПб, 12, 14, запись от 5 апреля 1946.

<sup>17</sup> Отметим здесь прямую цитату из романа Кузмина «Дитя и роза» («Дитя, не тянися весною за розой...»), откуда идет это сравнение с сортом роз «Слава Дижона».

<sup>18</sup> «Моцарт. Кого любят боги» — фильм 1942 (Австрия), режиссер Карл Хартль, в главной роли Ханс Хольт.

<sup>19</sup> Арбенин (Гильдебрандт) Николай Федорович (1863–1906) — артист московского Малого театра (1885–1895), Александринского театра (с 1895), переводчик, автор книги «Западный театр» (СПб., 1906), один из создателей Союза музыкальных и драматических писателей.

<sup>20</sup> Раков Лев Львович (1904–1970) — историк, музейный работник, писатель.

<sup>21</sup> Петров Всеволод Николаевич (1912–1978) — искусствовед, музейный работник, автор воспоминаний о Кузмине «Калиостро». (Впервые: Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публ. Г. Шмакова // Новый журнал. Нью-Йорк, 1986. Кн. 163).

<sup>22</sup> Тихонов Николай Семенович (1896–1979) — поэт, публицист, общественный деятель.

<sup>23</sup> Метальников Владимир Дмитриевич (1901–1968) — переводчик, драматург.

<sup>24</sup> «Шведские перчатки» (1914) — роман в 3 частях, дебют Юр. Юркуна-прозаика.

<sup>25</sup> Шварц Антон Исаакович (1896–1954) — артист эстрады, мастер художественно-го слова, двоюродный брат драматурга Евгения Шварца.

<sup>26</sup> Глафира Викторовна Панова (1869–1944) — актриса московского Малого театра (1887–1895), Александринского театра (с 1895). Умерла и похоронена в Ирбите. В публикациях часто указывают неверный год смерти (1943).

«Сегодня мы похоронили маму — что же мне делать теперь? Хотя она почти оглохла и лежала большая и с трудом говорила, когда я стала плакать, она стала утешать меня. И вот теперь... кто меня будет утешать? Что я буду делать?.. В простом белом гробу. Дроги, сено, покрытое ковром. Маруся сделала рюшку из марли. Фиса принесла венки и ветку пихтовые <так>, и бумажные цветочки. Похоронили в белом костюме (пальто — посмертный подарок Мих<аила> Алексеевича). Мама не дождалась вести о Юрочке. (Дождусь ли я?) <...> Мама умерла через 8 лет и 2 недели после Мих<аила> Ал<ексеевича> — Завтра “Грачи”. Бедная мама не дожила до весны...» (ЦГАЛИ СПб, 9, 8 об.–9, 9 об., запись от 16 марта 1944).

<sup>27</sup> Мария Николаевна Арбенина (Саламатина) (1891–1959) — актриса и режиссер провинциальных театров, сестра О. Н. Арбениной-Гильдебрандт. Последние годы жила в Доме ветеранов сцены в Ленинграде. Похоронена на Серафимовском кладбище.

<sup>28</sup> Мандельштам Осип Эмилевич (1891–1938) — поэт, осенью–зимой 1920 года — поклонник Ольги Николаевны. Посвятил ей ряд стихотворений: «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», «Возьми на радость из моих ладоней...», «За то, что я руки твои не сумел удержать...», «Мне жалко, что теперь зима...», «Я наравне с другими...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» и др.

<sup>29</sup> Гумилев Николай Степанович (1886–1921, расстрелян) — поэт, драматург, критик, сотрудник журнала «Аполлон». В 1920 возлюбленный О. Арбениной, которая



всю жизнь вспоминала Гумилева и “незабываемый”, счастливый 1920 год!..» (ЦГАЛИ СПб, 18, 30 об., запись от 14 марта 1953). Во время празднования в Доме литераторов Нового 1921 произошел разрыв, «побег» Ольги к Юр. Юркуну (см.: *Гильдебрандт-Арбенина О. Н.* Девочка, катящая серсо.... Мемуарные записи. Дневники. С. 143).

<sup>30</sup> Лина Ивановна Тамм (Кулинька) (1875–1941) — няня и воспитательница Ольги Арбениной, жила в семье Арбениных-Гильдебрандт, умерла в блокадном Ленинграде.

<sup>31</sup> Бахрушин Юрий Алексеевич (1896–1973) — историк балета, педагог, сын основателя Театрального музея в Москве А. Бахрушина. Юрий Алексеевич был влюблен в Ольгу Арбенину-Гильдебрандт, но она, увлеченная Бахрушиным и мечтавшая о своем доме, поездках за границу и красивых нарядах (все это мог дать Ю. Б.), не ответила согласием на его предложение. Последний раз Ольга Николаевна и Бахрушин встретились в декабре 1948, когда она через Москву возвращалась в Ленинград (после уральского «семилетия»).

«...появление в моей жизни Ю. Б. началось с музыки... еще до первого его письма ко мне, даже до первого письма к М<ихаилу> Ал<ексеевич>у, где он спрашивал об очаровательной “полу-кузине...” чуть ли не с первого взгляда... <...> а после — это была буйная симфония, оперная увертюра — и от белых гиацинтов (которые я не видела много, много лет, и о которых думала, как о счастье) — исходил запах любви, — я нюхала эти цветы, не как символ, но как талисман самой любви... Поэтому я верила в его любовь, п. ч. все вокруг кричало, пело, шептало про нее. Все вещи были насыщены ею. Да, это была “симфония счастья” — и длилась почти год. <...> Страдал Юрочка, хотя я всегда любила его. Музыка прекратилась в конце лета 34 г<ода>. Одна открытка от него была уже не такая, т. е., она была такая — а что-то в ней, невещественное, было не то. “Жизнь” излечила его от детской страсти, ненужной ему. Ведь он не поэт, не композитор, не художник» (ЦГАЛИ СПб, 18, 69, запись от 29 ноября 1953).

«...20 лет назад я мучилась, мучила Юрочку, но как я была счастлива!.. Это были из счастливейших дней моей жизни. М<ожет> б<ыть>, п<отому> ч<то> я ощущала свою жизнь, конкретную — пение в крови, — а не гадательно, не через стекло» (ЦГАЛИ СПб, 18, 75, запись от 23 января 1954).

«Он, посылая корзину розовых гиацинтов, написал: “Спасибо за счастье”. — Какое же это счастье для мужчины? Я не была его любовницей. Но в моей памяти всегда розовел розовый цвет счастья — цвет гиацинтов...» (Дневник, 87, запись от 30 декабря 1973).

<sup>32</sup> Не обязательная, но возможна ассоциация — стихотворение Кузмина «О, плакальщицы дней минувших...» из цикла «Мудрая встреча» («Сети», 1908).

<sup>33</sup> Алексей Алексеевич Степанов (1903–1943) — музейный работник, историк театра.

<sup>34</sup> Алексей Иванович Саламатин (1925–1947) — племянник Ольги Николаевны, сын Марии Николаевны Арбениной (Саламатиной), в детстве заболел эпилепсией, с 1943 имел инвалидность, погиб (утонул) в 1947 в Свердловске при невыясненных обстоятельствах (самоубийство или приступ).

<sup>35</sup> Николай Константинович Бальмонт (1891–1926) — поэт, пианист, сын К. Д. Бальмонта.

<sup>36</sup> Каннегисер Леонид Иоакимович (1895–1918) — поэт, поклонник Ольги Арбениной, убийца М. С. Урицкого, расстрелян.

<sup>37</sup> Словосочетание «крылья любви» отсутствует в романе Кузмина «Крылья».

<sup>38</sup> Спасо-Преображенский собор в Ленинграде. В дневниковых записях Ольга Николаевна часто называет его «Юрочкина церковь». Собор находится недалеко от дома, где жили Кузмин и Юр. Юркун.

<sup>39</sup> Строчка из стихотворения Кузмина «Разбукетилось небо к вечеру...» (1917).

<sup>40</sup> «Волною морскою...» — ирмос канона Великой Субботы. Канон читается на богослужении утрени Великой Субботы.

<sup>41</sup> Екатерина Николаевна Шадрина (1887–1970) — мать А. М. Шадрина, до войны — близкая подруга О. Н. Гильдебрандт. Уезжая на Урал в мае 1941, Ольга Николаевна оставила ей на хранение вещи. В феврале 1942, спасая умирающего сына, Екатерина Николаевна эвакуировалась из блокадного Ленинграда. Квартира Шадриных была разграблена, все вещи пропали. Ольга Николаевна тяжело переживала потерю, после войны женщины не общались.

<sup>42</sup> Парафраз строчки из стихотворения «Домик» («Лазарь») («Форель разбивает лед», 1929).

<sup>43</sup> *Гильдебрандт-Арбенина О. Н.* Девочка, катящая серсо.... Мемуарные записи. Дневники. С. 138. В комментариях к тексту указывается, что вечер, после которого произошла бурная сцена между Гумилевым и Мандельштамом состоялся 21 октября 1920, однако Ольга Гильдебрандт много раз, вспоминая ссору поэтов и «начало любви» Ю. И. Юркуна, указывает другую дату — 20 ноября.

<sup>44</sup> Вероника Карловна Амбразевич (Амброзевич) (1868–1938) — мать Ю. И. Юркуна.

<sup>45</sup> Икона Божией Матери «Невская Скоропослушница» в Князь-Владимирском соборе Ленинграда.

«...зашла в Князь-Владимирский собор, — моя Небесная Красавица ласково глядит на народ...». (ЦГАЛИ СПб, 16, 10 об., запись от 2 июля 1951).

<sup>46</sup> Могилы Кузмина и А. Г. Ульяновского располагались рядом. При строительстве мемориала Ульяновым на Литераторских мостках в 1950-е годы для разбивки партера десятки могил были «упразднены», памятники сняты. По завершении работ памятник литератору А. Г. Ульяновскому (1887–1935) установили снова. Беседка, украшавшая могилу Кузмина, утрачена. В 1966 году рядом с надгробием Ульяновскому была установлена мраморная могильная плита поэту М. А. Кузмину.

<sup>47</sup> 20 сентября 1938 Ю. И. Юркуну был вынесен приговор — 10 лет без права переписки, что означало расстрел. Ольга Николаевна не знала о гибели Юркуна, но 20 сентября вспоминала как «Юрочкин страшный день» (ЦГАЛИ СПб, 15, 29 об., запись от 21 сентября 1949), «день его страшного отъезда» (ЦГАЛИ СПб, 16, 18, запись от 21 сентября 1951).

<sup>48</sup> Наталия Владимировна Султанова (1895–1976) — библиотековед, библиограф, близкая подруга О. Н. Гильдебрандт.

<sup>49</sup> Гибишман Константин Эдуардович (1884–1942?) — артист эстрады и кино, конферансье.

<sup>50</sup> Осьмеркин Александр Александрович (1892–1953) — художник.

<sup>51</sup> Маврина Татьяна Алексеевна (1902–1996) — живописец, график, иллюстратор книг, театральный художник.

<sup>52</sup> Сегодня вновь Мариинская больница (Литейный пр., 56). 1 марта 1936 в Куйбышевской больнице умер Кузмин.

<sup>53</sup> Спасский Сергей Дмитриевич (1898–1956) — поэт, прозаик.

<sup>54</sup> Саянов (наст. фам. Махлин) Виссарион Михайлович (1903–1959) — советский писатель, поэт, редактор.

<sup>55</sup> Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) — режиссер, художественный руководитель «Молодого театра» (с 1934 — театр под руководством Радлова, в 1939–1942 — театр имени Ленинградского совета).

<sup>56</sup> Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) — поэт. Речь идет о начале травли Пастернака после присуждения ему Нобелевской премии.

Ср.: «Я возмущена главным образом на друзей-писателей, которые из зависти не повлияли на П<астернака>, чтобы предотвратить поступок П<астернака>, очень неосторожный. Даже молодежь верит в то, что Шолохов украл чужую рукопись “Тихого Дона”; по мерзкой роже его видно! Безусловно из печатающихся П<астернак> был много выше всех, ведь все такое барахло, кроме Ал<ексея> Толст<ого> и Тих<ого> Дона (я не люблю Т<ихий> Дон, мне скучно, но объективно я согласна на его значение). П<астернак> очень непонятный, как музыка — но мысли его глубокомысленны и ритмический темперамент очаровывает» (ЦГАЛИ СПб, 22, 10, запись от 31 октября 1958).

«По радио ерундовый бред вранья и подхалимства. Л<ев> Л<ьвович> <Раков> говорил, что писатели требовали расстрела (!) Пастернака!!!» (ЦГАЛИ СПб, 22, 14 об., 31 января 1959).

<sup>57</sup> Слонимский Михаил Леонидович (1897–1972) — писатель, член группы «Серапионовы братья».

<sup>58</sup> Григорий Моисеевич (Михайлович) Левитин (1914–1982) — врач, коллекционер, искусствовед.

<sup>59</sup> Константиновский Александр Иосифович (1906–1958) — театральный художник и график. О рисунке, сделанном А. И. Константиновском см.: URL: <https://m-a-kuzmin.livejournal.com>

<sup>60</sup> Ахматова (Горенко) Анна Андреевна (1889–1966) — поэт, переводчик.

<sup>61</sup> Пунин Николай Николаевич (1888–1953, в заключении) — искусствовед, художественный критик, в 1924–1938 годах муж Ахматовой.

<sup>62</sup> Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955) — поэт, переводчик.

<sup>63</sup> Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909) — поэт, переводчик, педагог, директор Николаевской мужской гимназии в Царском Селе.

<sup>64</sup> Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978) — балерина, педагог, с 1918 в эмиграции, автор воспоминаний «Театральная улица». «Т. П. Карсавиной» — стихотворение Кузмина (1914).

<sup>65</sup> Сомов Константин Андреевич (1869–1939) — живописец, график, член объединения «Мир искусства», с 1923 в эмиграции.

<sup>66</sup> Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — живописец, график, театральный художник, историк искусства, мемуарист, один из организаторов объединения «Мир искусства», с 1926 в эмиграции.

<sup>67</sup> Анна Дмитриевна Радлова (1891–1949, в заключении) — поэтесса, писательница, переводчица, с 1914 жена С. Э. Радлова, адресат нескольких стихотворений Кузмина, ей посвящен цикл «Форель разбивает лед» (июль 1927).

<sup>68</sup> ЦГАЛИ СПб, 18, 47 об., запись от 29 июля 1953.

<sup>69</sup> Князев Всеволод Гаврилович (1891–1913) гусар, поэт, адресат стихотворений Кузмина.

<sup>70</sup> Персиц Тамара Михайловна (?–1955) — писательница, меценатка, владелица издательства «Странствующий энтузиаст», выпустившего роман Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (Пб., 1919), с 1921 в эмиграции. Кузмин посвятил ей «Стихи об Италии» (1920).

<sup>71</sup> Речь идет о библиотеке в Тавде (город в Свердловской области), где Ольга Николаевна жила в то время.

<sup>72</sup> *Спасский Сергей*. Маяковский и его спутники: Воспоминания. М.: Сов. писатель, 1940. Кузмин упоминается на страницах этой книги два раза в нейтральном контексте.

<sup>73</sup> Очевидно, имеется в виду книга воспоминаний Андрея Белого «Между двух революций» (Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934).

<sup>74</sup> *Шилов Ф. Г.* Записки старого книжника. М.: Искусство, 1959.

<sup>75</sup> *Шмаков Г. Г.* Михаил Кузмин. // День поэзии, Л., 1968. С. 194–195.

<sup>76</sup> Шмаков Геннадий Григорьевич (1940–1988) — литературовед, переводчик, с конца 1975 в эмиграции.

<sup>77</sup> *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин: (Новые материалы) // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972. (Тартуский гос. университет). С. 341–364.

<sup>78</sup> *Петров В. Н.* Турдейдская Манон Леско. СПб., 2016. С. 127–181. В своем очерке о Кузмине Петров описывает эпизод с Гумилевым со слов Ольги Николаевны, не сомневаясь в правдивости ее высказываний. Также он приводит стихотворение Кузмина, которое ранее никогда не публиковалось: «Не губернаторша сидела с офицером...». В дневнике О. Н. Гильдебрандт за 22 ноября 1954 (ЦГАЛИ СПб, 19, 20 об.) приведена строчка из этого стихотворения: «Михайлушка» — «я женщина, жалею и злодея; но «этих за людей я не считаю...» Вполне возможно, что текст этого стихотворения Кузмина был передан Петрову Ольгой Николаевной.

<sup>79</sup> Не можем не отметить, что О. Н. Гильдебрандт, как натура эмоциональная и импульсивная, могла быть крайне субъективна и резка в своих оценках. Неприкасаемых не было. Даже мама, няня и любимый Юрочка подвергались, порой, критике. Пожалуй, меньше всего «досталось» Кузмину.

<sup>80</sup> *Милашевский В. А.* В доме на Мойке // Звезда. 1970. № 12. С. 187–201.

<sup>81</sup> Милашевский Владимир Алексеевич (1893–1976) — художник-график, акварелист, живописец, участник группы «13».

<sup>82</sup> Одоевцева Ирина Владимировна (Ираида Густавовна Гейнике) (1901–1990) — поэтесса, прозаик, ученица Гумилева, жена Г. В. Иванова, автор воспоминаний «На берегах Невы» (Washington: Kamkin, 1967) и «На берегах Сены» (Edition de «La presse Libre» Paris, 1983).

<sup>83</sup> *Милашевский В. А.* «Вчера, позавчера...» Л., 1972.

<sup>84</sup> Юлия Казимировна Полаймо (1909–1976) — помощница по хозяйству, подруга и, по словам Ольги Николаевны, ее «камеристка». В феврале 1952 «бездомная» Ольга Николаевна сняла угол у Полаймо в небольшой комнатке, которая располагалась в арке базилики Святой Екатерины Александрийской (Невский пр., д. 32–34). В 1960 О. Н. Гильдебрандт получила комнату в коммунальной квартире на Таврической улице, но осталась жить у Юлии Казимировны. «Чудесный “старый” Петербург — мой дом — костел на Невском» (ЦГАЛИ СПб, 18, 49, запись от 11 августа 1953).

<sup>85</sup> *Борисов Л. И.* Родители, наставники, поэты...: Книга в моей жизни. М., 1967.

<sup>86</sup> Савинов Алексей Николаевич (1906–1976) — искусствовед, музейный работник, педагог.

<sup>87</sup> Неустановленное лицо.

<sup>88</sup> Мать няни Лины Ивановны Тамм. Alte Frau часто гостила в семье Арбениных-Гильдебрандт.

<sup>89</sup> Н. Ф. Арбенин (Гильдебрандт) и семья Тамм были родом из Тарту (Юрьева).

<sup>90</sup> Иоганнес фон Гюнтер (1886–1973) — немецкий поэт, прозаик, переводчик, сотрудник журнала «Аполлон»

<sup>91</sup> Satho Tchimichkian — публикатор отрывков из переписки Кузмина с Г. В. Чичериным (*Tchimichkian Satho. Extraits de la correspondance Mihail Kuzmin — Georgij Cicerin // Cahiers du monde russe et sovietique. 1974. Vol. 15. № 1–2. Janvier–juin. P. 147–181*). Преподавала русскую литературу в Париже и Руане.

<sup>92</sup> Верлен Поль (1844–1896) — французский поэт.

<sup>93</sup> Лотта — героиня романа Гете «Страдания юного Вертера» (1774).

<sup>94</sup> *Гильдебрандт-Арбенина О. Н.* Девочка, катящая серсо... Мемуарные записи. Дневники. С. 180.

<sup>95</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. 436, оп. 1, ед. хр. 26, л. 15.

<sup>96</sup> Дневник, 103 об.; без даты.

В автобиографиях Кузмин указывал разные годы своего рождения, уменьшая реальный возраст. На мемориальной плите на Литераторских мостках значится неверный год рождения поэта — 1875. Вероятно, следуя примеру Кузмина, в 1930-е Ольга Николаевна, которую тоже «угнетал» «паспортный» возраст» (ЦГАЛИ СПб, 15, 10, запись от 17 июня 1949) год своего рождения исправила на 1901.

<sup>97</sup> ЦГАЛИ СПб, 18, 57 об., запись от 27 сентября 1953.

**А. Бахчинян**

*Институт истории Национальной Академии наук Республики Армения,  
Ереван*

## **Михаил Кузмин и армянская действительность**

Армянское литературоведение, особенно в советский период, часто и всесторонне исследовало связи многих русских писателей (независимо от их места в русской литературе) с Арменией и армянской действительностью. Однако отношения Михаила Кузмина с армянской действительностью до нас почти не были изучены — они упоминались лишь в контексте его переводов стихотворений выдающегося армянского поэта Егише Чаренца. Причина заключалась в первую очередь в том, что в течение 60 лет (с 1929 по 1989) книги Кузмина в СССР не издавались, и для армянского читателя он был неизвестным автором. В постсоветские же годы исследование русско-армянских литературных связей уже не было актуальным ни для армянского, ни для русского литературоведения, хотя изучение разных авторов продолжалось.

В настоящей статье<sup>1</sup> мы собрали факты, касающиеся дальних и близких отношений Кузмина с армянами и армянской действительностью.<sup>2</sup>

### **АРМЯНСКИЕ ЗНАКОМЫЕ**

Михаил Кузмин слышал об армянах с детства, так как в Саратове, где прошло раннее детство поэта, его семья жила в доме 21 на Армянской (ныне Волжской) улице. Однако полагаем, что он впервые встретился с армянами после переезда в Санкт-Петербург. В своих дневниках 1905–1907 годов он неоднократно вспоминал своих ар-

мянских знакомых, часто — безымянно. Например, «...я отправился в *raus chauds* к Степану и после *nos ébats* закусить в “Вену”, где сразу попал в объятия Пильского, Каменского, Маныча и какого-то армянина... Пильский потащил в шахматный клуб, пригласив к себе ночевать: он, я, Каменский, Маныч и армянин... Вдруг князь (старшина) Выдбольский, Николадзе, Блюменталь-Тамарин, какие-то армяне затеяли литерат<урный> вечер».<sup>3</sup> Или: «поил чаем Сережу и его товарища, довольно бутузистого юношу армянского типа».<sup>4</sup> Или же: «На Невском были встречи 2, был Валентин, какой-то длинный армянин etc.».<sup>5</sup> Наверное, эти безымянные армяне были из гомосексуальных кругов Петербурга, что можно полагать из контекста и стиля писателя («попал в объятия <...> армянина»).

В окружении Кузмина был русский поэт армянского происхождения Александр Артемьевич Тамамшев (1888–1940) и его семья. Он, как и члены его семьи, более тридцати раз упоминаются в дневниках Кузмина, так как Тамамшев был гимназическим товарищем племянника Кузмина, писателя Сергея Ауслендера (1886–1937). Александр Тамамшев поступил в университет в 1907 году, а со следующего учебного года начал работать в пушкинском семинаре С. А. Венгерова. Его исторические и литературные произведения, написанные в 1910-х годах, немногочисленны, но очень ценны, и их цитируют по сей день. Они относятся к русской литературе, в частности, к Пушкину. Тамамшев опубликовал два сборника стихов. В 1922 году он уехал в город, где родился — Тифлис, где его след потерялся. Кстати, сестры Александра, Нина и София Тамамшевы, были переводчицами и литературными деятелями. Они составили и в 1913 году издали антологию произведений русских поэтов-символистов «Утренняя звезда (сборник стихов для отрочества)», куда, кстати, не включили произведения брата. Тамамшевы были знакомы практически со всем литературным Петербургом: самим Кузминым документально подтверждено их общение с Ремизовым, Вяч. Ивановым, Блоком, Волошиным и многими другими.

Кузмин и Тамамшев наверняка познакомились в начале 1906 года, так как его имя поэт впервые упомянул 13 марта этого года.<sup>6</sup> Судя по дневнику Кузмина, он гостил у Тамамшевых довольно часто. Так: «...ездили к Тамамшевым, там уютнее и свободнее, чем можно было ожидать»,<sup>7</sup> «У Тамам<шевых> был Пильский, пригла-

шали нас к себе разговляться в 9 ч. по-армянски. Поехали домой; было очень скучно. Опять к Тамамшевым, там было штук 5 армян, Пильский и Врасский, разговлялись рыбой и яйцами, без кулича и пасхи». <sup>8</sup> (Кстати, в армянской традиции разговляться принято также специальным пасхальным пирогом).

В дневниках Кузмина четыре раза упоминается проживавший в Санкт-Петербурге выдающийся армянский художник, переводчик Вардгес Суреньянц (1860–1921). Поэт как-то упомянул, что художник Судейкин весь вечер провел с Суреньянцем. <sup>9</sup> В записи от 31 декабря 1906 года он заявил, что с друзьями заехали «к Суреньянцу, ни № дома, ни верного адреса которого мы не знали». <sup>10</sup> Через несколько дней, 2 января 1907 года Кузмин написал: «Мал<енькие> актрисы затевают маскарад 7-го у Суреньянца», <sup>11</sup> а в записи через четыре дня заметил: «Пришел Суреньянц, сказавший, что маскарада не будет, жаловавшийся на интриги, на Мейерхольда и т. д.». <sup>12</sup> Эта скудная информация должна пролить свет на биографию Суреньяца, в частности, на то, что он намеревался организовать маскарад для начинающих актрис (вероятно, у себя в студии) и что художник, сотрудничая с театром, жаловался на великого новатора русского театра Всеволода Мейерхольда. В дальнейшем имя Суреньяца Кузмин также упомянул в своей статье об актрисе Вере Комиссаржевской как о художнике, который оформил спектакль «Трагедия любви». <sup>13</sup>

Если судить объективно, то в дневниках Кузмина на самом деле существует только одна действительно ценная новость об армянах. 3 мая 1907 года он отметил, что в компании «Свободная печать» «Был <...> молодой армянин от Тамамшевых, изд<ающий> “Молодую Армению”». <sup>14</sup> По этому поводу издатели дневника в примечаниях цитировали следующее объявление: «Товарищество „Вольная типография» выпускает ряд сборников окраинной литературы; первыми выйдут „Молодая Польша» под редакцией Троповского и „Молодая Армения» под редакцией Нимврода Бэла» (Свободные мысли. № 3. 1 (14) июня; аналогичное извещение — Русь. 1907. № 158. 20 июня (3 июля)). Замысел не был осуществлен». <sup>15</sup> Автор под псевдонимом Нимврод Бэл, по словам Кузмина, был членом семьи Тамамшевых, но вряд ли это был Александр, с которым Кузмин дружил. Это свидетельство ценно в том смысле, что дает представление о националь-



ном характере Тамамшевых: они не являлись ассимилированными тифлисскими армянами, а были заинтересованы в армянской литературе и намерены были представить современных молодых армянских писателей на русском языке.

Кстати, в дневниках Кузмина, 24 раза был упомянут князь, чиновник Министерства иностранных дел, деятель искусства и коллекционер армянского происхождения Владимир Аргутинский-Долгорукий (1874–1941), тот же самый Арго, как его называли близкие, который когда-то был близким другом Петра Ильича Чайковского, его брата Модеста и их племянника Владимира Давыдова, входя в узкий круг связанный гомосексуальной близостью и известный под именем «Четвертая сюита».

## ДВА БЕГЛЫХ УПОМИНАНИЙ

В художественных произведениях Кузмина, насколько нам удалось выяснить, сохранилось лишь одно беглое «армянское» упоминание. В 1909 году Кузмин написал роман «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим замечательным странам». В шестой главе герой романа, Жак, ночью бродит в греческом и армянском районах Константинополя.<sup>16</sup>

В 1923 году в тифлисской печати была информация о том, что Кузмин из Баку собирается посетить Тифлис. Об этом сообщалось также в местной армянской газете «Кармир астх» («Красная звезда»): «На днях в Тифлис приезжает поэт Кузмин».<sup>17</sup> Наверняка, это первое упоминание о Кузмине на армянском языке. Однако известно, что Кузмин не посетил ни Баку, ни Тифлис: кузминоведам неизвестно откуда распространялась эта дезинформация.<sup>18</sup>

## КУЗМИН — ПЕРЕВОДЧИК АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Переводы Кузмина из армянской поэзии и особенно — самого знаменитого армянского поэта нового времени, Егише Чаренца (1897–1937) – факт достаточно известный. Еще в комментариях к 3-му тому мюнхенского «Собрания стихов» писателя указывалось, что «Кузмин переводил стихи Байрона, Рембо, Ронсара, Чаренца и др.».<sup>19</sup>

Известно, что в конце жизни Кузмин нуждался и подрабатывал, занимаясь переводами. Его тоже включили в создание сборника армянской поэзии, вышедшего в свет через четыре года после смерти поэта под заглавием «Антология армянской поэзии: с древнейших времен до наших дней» (Москва, 1940). Переводы армянских поэтов Кузмин сделал по предложению писателя Карена Микаэляна (1883–1942), разумеется, по подстрочникам. Проживающий в Москве Микаэлян, видимо, координировал работу с переводчиками антологии, однако его имя в числе составителей сборника не фигурирует. Как свидетельствовал Кузмин в письме, написанном русскому литературоведу и журналисту армянского происхождения Гарегину Бебутову (1904–1987), по предложению Микаэляна он сделал для антологии 350 строк и сдал их издательству, а на вопрос Бебутова, чьи же были эти 350 строк, Кузмин ответил: Аракела Сюнеци, Сиаманто и Ваана Теряна.<sup>20</sup>

Подробности о переводах армянских поэтов находим в трех письмах Кузмина адресованных тому же Карену Микаэляну, написанных в 1935–1936 годах и ныне хранящихся в личном фонде Микаэляна в Музее литературы и искусства в Ереване.<sup>21</sup> Эти письма впервые были опубликованы в нашем исследовании о связях Кузмина с армянской действительностью в оригинале и в переводе на армянский.<sup>22</sup>

Первое письмо было написано Кузминым 10 августа 1935 года.

Многоуважаемый Карен Сергеевич,

Числа 13–14 я Вам вышло спешным порядком все переводы, на которых мы остановились. Мне кажется, вышло удачно.

Если Вы еще располагаете возможностью уплатить мне, не дожидаясь расчета Асадеми'и, я Вам буду крайне признателен, так как теперь очень нуждаюсь в деньгах. *Пошлите* их на мой счет телеграммой по адресу: *Ленинград* Улица Рылеева д. 17 кв. 9 Михаилу Алексеевичу Кузмину, но известите меня за несколько дней по адресу Детское Село, Московское шоссе 7 9/11 Дом отдыха СНР мне же.

Вернусь я в город только 28 Августа и за деньгами пошлю племянника. Здесь же получать деньги очень хлопотно. Посы-

лаю Вам доверенность на получение денег из Academi'i. Пожалуйста, устройте это, если возможно, скорее, и известите меня.

Уважающий Вас  
М. Кузмин.

10 Августа 1935.<sup>23</sup>

Следующее письмо Кузмина, адресованное Карену Микаэляну, было написано через четыре дня:

Многоуважаемый Карен Сергеевич,

Посылаю Вам переводы, переписанные от руки. Если можно, пожалуйста вышлите мне деньги по адресу: Ленинград, ул. Рылеева д. 17 кв. 9 и известите об этом Детское Село Московское шоссе 7 9/11 Дом отдыха Секции Научных Работников. *Пожалуйста, сделайте это.* Поэма Христу и стихи Сюникского вышли по моему удачно, Терьян похуже. Всего хорошего.

М. Кузмин.

14 Августа 1935.<sup>24</sup>

Таким образом, мы узнаем из этого письма, о каких переводах говорил Кузмин в своем первом письме. Из переводов Кузмина в вышеуказанной антологии были опубликованы «Молитва» поэта XIV–XV-го веков Аракела Сюнеци<sup>25</sup> (Сюникского) и стихотворение Ваана Теряна (1885–1920) «Возвращение».<sup>26</sup> В письме также упоминается стихотворение о Христе: это может относиться к поэме «Иисус Сын» Нерсеса Шнорали или другого произведения средневекового поэта, которое не могло быть включено в антологию в эпоху отвергающую религиозную тематику. Исследование архива Кузмина может пролить свет на вопрос, о каком переводе идет речь.

Третье и последнее письмо, было написано Кузминым Микаэляну 2 января 1936 года, за два месяца до смерти поэта:

Многоуважаемый Карен Сергеевич,

Простите, что я задержал немного с переводом «Погребения». Я весь декабрь был болен.

При случае скажите в бухгалтерии, что они при заключении договора поместили только количество строк первой партии матерьяла <sic!> (совсем без Сиаманто). Когда будут считать, дайте им точное количество переведенного мною.

Поздравляю Вас с наступлением нового года и остаюсь искренно уважающий Вас

М. Кузмин.

2 Января 1936.  
ул. Рылеева д. 17 кв. 9.<sup>27</sup>

Из этого же письма становится ясно, что Кузмин перевел стихотворение «Погребение». Речь идет о стихотворении с таким же заглавием поэта Сиаманто, чье имя, как мы видели, упоминается в письме. Тем не менее, в антологии нет стихотворений Сиаманто в переводе Кузмина.

Так как Кузмин не владел армянским и делал переводы по подстрочникам, не имеет смысла детально исследовать переводческое мастерство поэта. Однако, чтобы понять степень родства перевода с оригиналом, ниже сравним первые строфы нами сделанных подстрочников Аракела Сюнеци с переводом Кузмина:

Подстрочный перевод:

Ты на цветущих горах,  
Ароматных, пахнущих ладаном,  
Блестишь лучом славы,  
Подобно снегу отбеленный.

Перевод Кузмина:

Горы в цветах — волшебный цвет,  
Как фимиам, цветов привет,  
Так ярко льешь ты славы свет,  
Белей тебя и снега нет.<sup>28</sup>

Очевидно, что перевод не так далек из оригинала, и в каждом куплете сохранен вид рифмовки (аааа).

Хотя Кузмин считал свой перевод стихотворения Тéryяна «хуже», однако при сравнении первых куплетов становится ясным, что русский близок оригиналу, где, как и в предыдущем, сохранен вид рифмовки (в данном случае — abba).

Подстрочный перевод:

Вновь из темного подземелья одиночества,  
Я вернулся могущественный и гордый,  
И шум веселья приветствовал меня,  
И он зажег мою душу новой радостью...

Перевод Кузмина:

Из тюрьмы моей одиноких стен  
Я, могуч и горд, к вам опять вернулся,  
И навстречу мне добрый шум проснулся,  
И среди радости я забыл свой плен.<sup>29</sup>

### КУЗМИН И ЧАРЕНЦ

Кажется закономерным, что должны были как-то пересекаться творческие пути Кузмина и первого лица армянской поэзии эпохи — Егише Чаренца.

Чаренц, следивший за современной русской поэзией, должен быть знаком с творчеством Кузмина с юношеских лет. В статье «“Рассекреченный интеллигент” и декларация», написанной еще в 1922 году, Чаренц упомянул имя Кузмина. Будучи еще ярким защитником новоиспеченной большевицкой идеологии, Чаренц в своей статье опровергал те литературные течения и авторов, которые в литературе видели «чистое», «вечное» искусство, упоминая в этом контексте Кузмина наряду с Вяч. Ивановым, Сологубом, Бальмонтом и Брюсовым.<sup>30</sup>

В следующей своей статье «Современная русская поэзия», написанной в 1923 году, Чаренц снова пренебрежительно отзывается о русских символистах, упоминая имя Кузмина. «Все русские символисты, в лице Брюсова, Бальмонта, Вячеслава Иванова, Кузмина, Сологуба, Блока и др., тогда занимались ‘освобождением личности’, вопросами секса, красивого, мистицизма и прочими ‘проблемами’».<sup>31</sup>

Следует отметить, что позже Чаренц пересмотрел свою максималистскую позицию, отказавшись от резких суждений в оценке литературы прошлого.

В 1934 году Чаренц написал письмо переводчику армянской поэзии Александру Гатову по поводу публикации его сборника на

русском в Закгизе (Закавказское государственное издательство в Тбилиси). «...у меня просьба, очень срочная проблема, я бы очень хотел, чтобы рубайи Закгиза были переведены для моего сборника Закгиза. И если это у вас не получится, не могли бы вы сказать, кому их отдать, чтобы они получились в соответствии с их творческой природой? Поручить Кузмину или, может быть, Шервинскому?»<sup>32</sup> Позже, в телеграмме, отправленной Карену Микаэлян в конце 1935 или начале 1936 года, Чаренц написал, что не согласен передать работу переводчику Осипу Румеру, считая его переводы Хайяма «неприемлемыми с точки зрения формы». Он вновь настаивал на кандидатуре Кузмина: «Если Кузмин откажется, попросите передать Спасскому, Лозинскому или еще кому-нибудь другому».<sup>33</sup>

В итоге рубайи Чаренца 1926 года были переведены Кузминым, а рубайи 1934 года — Осипом Румером.

Вышеупомянутый Гарегин Бебутов, работник Закгиза, который был вовлечен в работу над изданием сборника произведений Чаренца на русском, в своем очерке «Клятва поэзией» говорит о вовлечении Кузмина в переводческое дело: «На предложение переводить поэтов, посланное мною от имени издательства Михаилу Алексеевичу Кузмину, я получил ответ в середине июня 1935 года. “Мне кажется, — писал он, — удобней взять одного, двух поэтов (скажем, — современного и классика) и перевести из них достаточное количество, чем переводить по одному стихотворению из многих. Тут, конечно, надо выбирать. Я бы предпочел поэтов лирического и описательного характера поэтам ораторского и драматического вдохновения. Мне хотелось бы с переводом подстрочным получить подробное изображение размеров и структуры, чередования рифм или ассонансов, а также транскрипцию (русскими или латинскими буквами) звучания”.

Для начала работы были отобраны Кузминым из поэзии Чаренца “Песнь, посвященная книгам”, “Эпический рассвет”, “К музе”, “Шамирам”, “Бессонница”, “Элегия, написанная в Венеции”.

Михаил Алексеевич спрашивал: “Не совпадают ли выбранные стихи Чаренца с его стихами, вошедшими в антологию поэтов Армении, издаваемую “Academie’ей”, где переводы делаются не мною, чтобы не делать вторично раз сделанной работы?”

<...> М. А. Кузмин обещал выслать нам переводы стихов Чаренца “гораздо раньше срока”, но болезнь мешала, а в начале 1936

года Михаил Алексеевич умер. Что ему удалось перевести из Чаренца (кроме “Рубайи” для издательства “Советская литература”) — не знаю». <sup>34</sup>

Мы тоже не знаем — ответ на этот вопрос наверняка можно найти в архиве Кузмина. А русским изданиям произведений Чаренца, запланированным Загизом и издательством «Советская литература», не суждено было осуществиться в 1930-х годах, так как скоро армянский поэт стал жертвой сталинских репрессий. По той же причине переводы его стихов не вошли также в «Антологию армянской поэзии: с древнейших времен до наших дней». Сборник русских переводов Чаренца вышел в свет лишь после посмертной реабилитации поэта, в 1956 году под редакцией Александра Гатова, где впервые вышел поэтический цикл «Рубайи» Чаренца в переводе Кузмина. <sup>35</sup> Эти переводы Кузмина были также переизданы в прессе <sup>36</sup> и сборниках, неоднократно цитировались в русскоязычной литературе о Чаренце. <sup>37</sup>

В отличие от известных российских поэтов времени, Кузмина мало переводили на армянский. В 1936 году тот самый Егише Чаренц перевел начало пятого стихотворения из цикла «Александрийские песни» Кузмина, однако оно было издано только через 47 лет дочерью Чаренца в сборнике «Егише Чаренц: неизданные и несобранные сочинения». <sup>38</sup> Неизвестно, Чаренц перевел лишь часть текстов или полный перевод не сохранился.

Вопрос о том, почему Чаренц выбрал именно это сочинение Кузмина, в литературоведении был затронут американским арменоведом Джеймсом Расселом. Говоря о влиянии стихотворения «Пророк» Пушкина на стихотворение Чаренца «Утренняя звезда», Рассел отметил: «Примечательно также, что тема пророческого видения Пушкина в целом была жива и значима для другого писателя-модерниста — Михаила Кузмина (1872–1936), так как Чаренц перевел с русского одну часть его стихотворения. И то, что это Кузмин, важно по нескольким причинам. Во-первых <...> Чаренц был бисексуалом. Его гомоэротичные стихи восходят к последней части его жизни, когда он, не колеблясь, обращается к прошлому и к религиозности. <...> Кузмин был первым и самым важным открытым геем-поэтом в России. <...> В год смерти Кузмина, 1936 г., Чаренц перевел пятую часть в цикле. ...Кузмин осуществляет гармонизацию христианства

и язычества, благочестия и гомосексуальной любви. <...> Поэма перекликается с собственными мыслями и желаниями Чаренца; и, наверное, поэтому именно его он выбрал для перевода». <sup>39</sup> С последней мыслью Рассела невозможно не согласиться, однако мы считаем, что вряд ли неуловимый гомоэротичный контекст в стихотворении Кузмина мог быть стимулом для Чаренца, чтоб его переводить. Заметим, что Рассел, будучи открытым гомосексуалом, в своих исследованиях часто комментировал исторические и литературные явления через призму своей сексуальности, в данном случае вновь анализировал поставленный вопрос с точки зрения предпочтительной ему перспективы.

В заключение заметим, что мы не исключаем, что данная тематика не заканчивается приведенными фактами. Дальнейшие поиски, особенно исследование личного архива Кузмина, по всей вероятности, могут выявить и другие не менее знаменательные факты, связанные с отношениями выдающегося поэта с армянами и армянской действительностью.

<sup>1</sup> Первоначальный вариант статьи был опубликован на армянском языке (см.: Ըրծվի Բախչինյան, Միխայիլ Կուզմինը և հայ իրականությունը, «Միջազգային գիտաժողովի կյուրթերի ժողովածու՝ նվիրված բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Մելս Սահրոյանի ծննդյան 80-ամյակին» [Бахчинян Арцви. Михаил Кузмин и армянская действительность // Сборник материалов международной научной конференции посвященной 80-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Мелса Сантояна], Երևան, «Միւմա» ՍՊԸ, 2018. С. 91–102).

<sup>2</sup> Автор выражает благодарность Евгению Евдокимову (Санкт-Петербург) за указание нескольких источников.

<sup>3</sup> *Кузмин Михаил. Дневник 1905–1907 /* Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 393–394.

<sup>4</sup> Там же. С. 96.

<sup>5</sup> Там же. С. 396.

<sup>6</sup> Там же, С. 120.

<sup>7</sup> Там же. С. 129.

<sup>8</sup> Там же. С. 349.

<sup>9</sup> Там же. С. 280–281.

<sup>10</sup> Там же. С. 295.

<sup>11</sup> Там же. С. 302.

<sup>12</sup> Там же. С. 304.

<sup>13</sup> *Кузмин М. А. Проза и эссеистика. В 3 т. Т. 3. М., 1999. С. 421.*

<sup>14</sup> *Кузмин Михаил. Дневник 1905–1907. С. 354.*



<sup>15</sup> Там же. С. 525–526.

<sup>16</sup> Кузмин Михаил. Стихи и проза. М., 1989. С. 247.

<sup>17</sup> <Б. п.> Լուրեր [Новости] // Շարժիր փառք [Кармир асгх]. Тифлис. 1923. 4 февраля.

<sup>18</sup> Автор выражает благодарность Татьяне Львовне Никольской (Санкт-Петербург) за уточнение данной информации

<sup>19</sup> Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. Мюнхен, W. Fink, 1977. С. 732.

<sup>20</sup> См.: Бебутов Г. В. Без срока давности: Статьи и очерки. Тбилиси, 1979. С. 78.

<sup>21</sup> См.: Музей литературы и искусства имени Е. Чаренца в Ереване, фонд Карена Микаэляна, № 362–364.

<sup>22</sup> См.: Արժուի Բախչինյան, Միխայիլ Կուզմինը և հայ իրականությունը. С. 95–98.

<sup>23</sup> См.: Музей литературы и искусства имени Е. Чаренца в Ереване, фонд Карена Микаэляна, № 363.

<sup>24</sup> Там же, № 364.

<sup>25</sup> *Сюнеци Аракел*. Молитва // Антология армянской поэзии с древнейших времен до наших дней / Сост. С. С. Арутюнян, В. Я. Кирпотин. М., 1940. С. 259–261. См. переиздание этого перевода Кузмина в сб.: Поэзия народов СССР IV–XVIII веков / Вступ. ст. и сост. Л. Арутюнова и В. Танеева. М., 1972. С. 306–309; Армянская классическая лирика: переводы. Ереван, 1977. С. 142–145; Гимн любви: лирика поэтов народов СССР. М., 1991. С. 49–52.

<sup>26</sup> *Терян Ваан*. Возвращение // Антология армянской поэзии с древнейших времен до наших дней. С. 548.

<sup>27</sup> См.: Музей литературы и искусства имени Е. Чаренца в Ереване, фонд Карена Микаэляна, № 362.

<sup>28</sup> Сюнеци Аракел. Молитва. С. 259.

<sup>29</sup> *Терян Ваан*. Возвращение.

<sup>30</sup> См.: Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատոր 6 (*Чаренц Егише*. Собр. соч. В 6 т. Т. 6. Ереван, 1967. С. 28).

<sup>31</sup> Там же. С. 55.

<sup>32</sup> Там же. С. 435.

<sup>33</sup> Там же. С. 454.

<sup>34</sup> *Бебутов Г. В.* Без срока давности. С. 77–78.

<sup>35</sup> См.: *Чаренц Егише*. Избранное. М., 1956. С. 281–284.

<sup>36</sup> *Чаренц Егише*. Рубайи / Перевод с арм. М. Кузмина // Литературная Россия. 1977. 23 декабря. С. 6.

<sup>37</sup> См., например: *Салахян А.* Егише Чаренц: критико-биографический очерк. М., 1958. С. 146; *Арутюнов Л.* Егише Чаренц // Писатели народов СССР. М., 1962. С. 104; *Гайсарьян Сурен*. Заметки об искусстве Чаренца // Литературная Армения. 1971. № 6. С. 87 и др.

<sup>38</sup> См.: Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, բնագիրը պատրաստեց և ծանոթագրեց Անահիտ Չարենցը (*Чаренц Егише*. Неизданные и несобранные сочинения / Подгот. текста и коммент. Анаит Чаренц. Ереван, 1983. С. 407.

<sup>39</sup> *Charents Yeghishe*. Poet of Revolution. Ed. by Marc Nichanian. Mazda Publishers, 2003. P. 196, 197.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

DOI 10.31860/978-5-91172-248-7-602-612

*И. Ваганова*

*РАНХиГС, Санкт-Петербург*

### **Калиостро из Ярославля. К вопросу о литературной репутации М. Кузмина в родном городе**

Литературная репутация — это присутствие писателя в культурном пространстве эпохи, которая начинается после его смерти. Литературная репутация — это сложившееся в общем культурном сознании мнение о писателе и его месте в литературной иерархии, так или иначе влияющее на установку восприятия его следующими поколениями.

Михаил Кузмин — гениальный поэт. Но, создавая свою жизнь как художественное произведение, он окружал себя легендами и мифами, которые сам же охотно и сочинял. Умышленно путал даты своего рождения<sup>1</sup> и называл Ярославль городом, где вырос:

Я знаю вас не понаслышке,  
О верхней Волги города!  
Кремлей чешуйчатые вышки,  
Мне не забыть вас никогда!

<...>

Не знаю, прав ли я, не прав ли,  
Не по указке я люблю.  
За то, что вырос в Ярославле,  
Свою судьбу благословлю!

Факт очевиден: Кузмин в Ярославле «не вырос», а только родился, и когда ему было полтора года, семья переехала в Саратов. Мифотворчество наравне с другими особенностями его личности, которые поэт особенно и не скрывал, не могло не сказаться на его

литературной репутации в таком купеческом и консервативном городе как Ярославль.

Восприятие Кузмина в Ярославле не было прямым и однозначным даже тогда, когда он стал по-настоящему модным и популярным петербургским поэтом. О нем не писали местные газеты, не искали информационных поводов, чтобы упомянуть, что Кузмин родился в Ярославле. Да и сам Кузмин не приезжал в Ярославль с чтением новых стихов, не собирал залы восторженных поклонников подобно Константину Бальмонту, который тоже имел отношение к Ярославлю.<sup>2</sup>

Если Кузмин и бывал в Ярославле, то случайно, проездом, как например, 20 августа 1906 года. Вот его запись в дневнике, которую часто цитируют исследователи: «Погода прелестна, мы путешествовали *en famille* по Ярославлю, являя собой не то странствующую труппу, не то “наших за границей”. Попали в какой-то шикаристый ресторан со сценой, проходили мимо дома, где я родился, мимо церкви, где меня крестили: всё, говорят, такое же. Там тихий, уютный, замерший вид».<sup>3</sup>

Даже из этой дневниковой записи видно, что несмотря на созданный в стихах лирический образ родного города, особых чувств к Ярославлю поэт не испытывал. Ярославцы отвечали ему взаимностью.

Где конкретно семья Кузминых проживала, очень долгое время ни историкам литературы, ни краеведам не было известно, предполагалось только, что жили Кузмины на Волжской набережной. Точный адрес, по которому проживала семья Кузминых в Ярославле, удалось установить петербургскому исследователю Е. В. Евдокимову.<sup>4</sup> Зато хорошо был известен другой адрес, где родители будущего поэта часто бывали: это дом № 31а по Волжской набережной. Сегодня это здание, известное ярославцам как «Дом Дедюлина», является объектом культурного наследия федерального значения. Здесь жил сослуживец и друг отца, крестный поэт Дмитрий Иванович Чистяков,<sup>5</sup> довольно известная личность в Ярославле. В момент рождения своего приемника Чистяков был гласным Ярославской городской думы, мировым судьей, а позже, в 75 лет, ярославцы избрали Чистякова городским головой. Несмотря на возраст, он был энергичен, деятелен и как управленец имел высокий авторитет.

Если говорить о прижизненных контактах поэта с родным городом, то, не считая самого факта рождения, следует выделить два эпизода. Первый связан с попыткой сотрудничества с ярославским книгоиздателем Константином Федоровичем Некрасовым,<sup>6</sup> а второй — с временным проживанием в Ярославле любимого племянника поэта Сергея Ауслендера.

Возможно, некоторая нежность к Ярославлю со стороны Кузмина и озвучивалась в узком семейном кругу, потому что сын старшей сестры и крестной поэта Варвары Алексеевны, в первом браке Ауслендер, осенью 1911 года местом жительства выбирает Ярославль. В августе 1910 года Сергей Абрамович Ауслендер обвенчался с актрисой Троицкого театра Надеждой Александровной Зноско-Боровской. Она была сестрой критика, драматурга и шахматиста Евгения Александровича Зноско-Боровского. Шафером на свадьбе был Николай Гумилев. Надежду Боровскую приглашают играть несколько театров,<sup>7</sup> но она останавливает свой выбор на Волковском театре, и молодожены из Петербурга переезжают в Ярославль, где живут с октября 1911 года до февраля 1912 года. С. А. Ауслендер довольно часто писал из Ярославля своему любимому «дяде Мише», но еще чаще Е. А. Зноско-Боровскому, с которым его связывали не столько родственные, сколько дружеские и литературно-деловые отношения. Вот строки из ярославского письма Зноско-Боровскому, на котором, к сожалению, нет даты:

Приезжай скорее. Ждем тебя. Привези, пожалуйста, то, что Ляля просит, а то она стонет. Присылайте мне «Аполлон» по новому адресу «Ярославль Духовская 85 кв. 5 и пиши пожалуйста скорее. До скорого свидания. Целую. Твой Сергей Ауслендер.

Внизу письма приписка рукой жены:

Приезжай приезжай приезжай. Ждем ... любим.<sup>8</sup>

В письме от 19 октября 1911 года, написанном также из Ярославля, Ауслендер хвастается актерскими успехами жены и описывает «светское» общество Ярославля: «Бываю и у Некрасова < ... > Он основал в Москве книгоиздательство, пока запустил три книги...».<sup>9</sup>

Речь идет о Константине Федоровиче Некрасове, который в 1911 году открыл в Ярославле книгоиздательство, где в 1913 году вышел первый роман Ауслендера «Последний спутник».<sup>10</sup>

В Ярославле Ауслендер интенсивно работал: в октябре 1911 года он пишет рассказ «Ставка князя Матвея», а в декабре — «Туфелька Нелидовой». Действие происходит в мрачную Павловскую эпоху в Петербурге: героиня Мария Алексеевна, чтобы спасти своего жениха от царского гнева обращается к старому немцу Кюхнеру, магу, чародею, мистика. Оба рассказа вошли в книгу Ауслендера «Петербургские Апокрифы», которую он посвятил жене Н. А. Зноско-Боровской. В Ярославле Ауслендер начинает писать и свой роман «Последний спутник», в котором весьма узнаваемые литературные прототипы: Валерий Брюсов, Нина Петровская, Андрей Белый. Одним словом, хотя Ауслендер и жил в Ярославле, но душа его была не в этом городе. Да он и не скрывал, что Ярославль романтических восторгов у него не вызывает, и потому был рад, когда Надежду пригласили играть в Москву. В письме от 25 января 1912 года он пишет Зноско-Боровскому: «Я рад что все идет к концу и писать не о чем, все мысли уже не в Ярославле...».<sup>11</sup> В том же письме Ауслендер добавляет: «Потом переберемся в Петербург».<sup>12</sup> Вполне вероятно, Ауслендер, выбирая Ярославль местом временного проживания, надеялся, что дядя будет там навещать любимого племянника, но ...не случилось.

Возможно, Ауслендер и сыграл некоторую роль в попытке ярославского издателя Некрасова привлечь Кузмина к своему издательству, но Кузмина Некрасову настойчиво рекомендовал Брюсов: составляя список достойных для издания западноевропейских поэтов XVIII века, Брюсов убедил Некрасова, что перевод Гоцци и Мариво лучше всего доверить Кузмину.

Издать театральные сказки-фьябы итальянского драматурга и поэта Карло Гоцци — «Любовь к трем апельсинам», «Король-олень», «Турандот» Некрасов мечтал, едва отрыв свое издательство. Правда, летом 1911 года от этой затеи его отговаривал автор «Образов Италии», позднее друг и даже идеолог издательства, П. П. Муратов: «Что касается Fiabe Гоцци, то при всей моей любви к этому милому венецианцу, я не могу посоветовать Вам издавать его переводы. Вы сами убедитесь в этом, когда Fiabe будут у Вас в руках. Стихи, которые так прелестно звучат по-итальянски, в переводе на

русский теряют все. А главное, вся занимательность заключается в ненаписанных, а только в указанных ролях масок. По-русски это будут пустые места. Перевод представлял бы огромные трудности (не забудьте, что часть персонажей говорит на диалектах Венеции, Бергамо и пр.), а результат едва ли оправдал бы труд. Я сам уже думал об этом и пробовал даже перевести кое-что с моим приятелем, поэтом В. Ф. Ходасевичем. Должен сознаться, что ничего путного из этого не вышло».<sup>13</sup>

В начале 1912 года Некрасов обращается к Кузмину с предложением издать его перевод «Фиамметты» Боккаччио. Но перевод был продан Кузминым З. И. Гржебину, владельцу издательства «Шиповник», который в связи с долгами типографии продал его М. Г. Корнфельду, владельцу издательства «Сатирикон». По совету Кузмина, Некрасов обращается к Гржебину и Корнфельду с просьбой продать рукопись. Корнфельд уступить ее не захотел.

Сожалея о том, что перевод «Фиамметты» не выйдет в издательстве Некрасова, «задуманном и веденном с таким просвещенным вкусом», Кузмин предлагает молодому издателю свои услуги на будущее: «Если Вам желательны будут мои переводы, я охотно возьмусь за что-нибудь с французского, итальянского, латинского и греческого (предпочтительнее), хотя могу взять английский и немецкий».<sup>14</sup>

В середине марта 1912 года Некрасов пишет Кузмину о задуманной серии XVIII века: «... среди авторов есть один, которого почти невозможно передать по-русски: это Гоцци, о переводе его *Fiabe* я мечтаю давно. Из этого сборника на русском есть только “Турандот”, испорченная Миллером. Подумайте об этой книжечке, возобновите ее в памяти и решите, возможно ли передать эти наивные простонародные стихи, написанные к тому же на разных диалектах.

Для нас здесь есть и другая сторона: переводы, конечно, будут ставить на театре.

Ни к одному русскому поэту я не обратился бы с этим пока даже полу-предложением; уверен, что, если кто и может выполнить эту работу, это только Вы».<sup>15</sup>

Осенью 1912 года вопрос о переводе Гоцци был окончательно решен между Некрасовым и Кузминым: «Относительно Гоцци я охотно сделаю перевод “*Il Re servo*” к январю и очень рад, что

Муратов сделает вступление. Я всегда с большим наслаждением читаю его страницы, посвященные столь дорогому мне искусству Италии», — писал Кузмин.<sup>16</sup>

Говоря лестные слова о Муратове, Кузмин, конечно, помнил отзыв Муратова в предисловии к «Образам Италии»: «Но мне особенно хочется привести здесь неотвязные в своем таинственном ритме строки о Риме, включенные Кузминым в “Комедию о Алексее, человеке Божьем”: “Шумите волны, спешим, спешим! Прости, прекрасный, милый Рим!”».<sup>17</sup>

Однако «Король-Олень» Гоцци в переводе Кузмина так и не был издан, также как и пьесы Мариво, о переводе которых между Кузминым и Некрасовым также была некая договоренность.

Ещё в начале 1912 года Некрасов задумал издать два альманаха: «Театр» и «Старые усадьбы», для которого писали А. Н. Толстой, С. А. Ауслендер, В. Ф. Ходасевич, Н. С. Гумилев.

11 сентября 1912 года Кузмин пишет Некрасову: «Многоуважаемый Константин Федорович, Послал Вам рассказ “Набег на Барсуковку” и на днях вышло 4 стихотворения. Относительно гонорара я думаю, что для нас обоих будет не обидно 150 за лист (40 тыс.<яч> букв) прозы и 50 к<опеек> за стих».<sup>18</sup>

Рассказ «Набег на Барсуковку» обыгрывает сюжетную схему повести А. С. Пушкина «Дубровский», то есть ориентирован на конкретный литературный образец, что не было характерным для творчества Кузмина. А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик отмечают, что подобных рассказов у Кузмина немного, «по большей части его “отражения” имеют вполне самоценный характер».<sup>19</sup>

Следом Кузмин отправляет в Ярославль стихотворный цикл «Бисерные кошельки»: несколько страниц этого автографа до сих пор хранятся в Государственном архиве Ярославской области вместе с письмами Кузмина Некрасову.

Особенность стилизаций Кузмина отмечал ещё Вяч. И. Иванов: они выполнены так, чтобы «мы могли любоваться непринужденною гибкостью и изящною простою этого всегда впапад отвечающего предмету, эпохе и положению стиля, с небрежною виртуозностью подчиняющего воображение, улыбчивого и легкого, как игра молодого оживленного лица, на котором кокетливо налеплены несколько мушек: так два-три приятных галлицизма, два-три старых оборота

жеманного века, несколько случайных невежливостей к школьной грамматике поднимали естественную грацию чистой и подвижное речи...».<sup>20</sup> В качестве иллюстрации «впадет отвечающего предмета» можно привести следующий отрывок из переписки Кузмина и Некрасова. Издатель, получив рассказ и стихи и найдя их «прелестными», спрашивает у поэта: «Во втором стихотворении (“Ревнивая”) не понял я одного слова, которое повторяется дважды и рифмуется с балконом:

И в проходной на - - - - -

Заметила я там письмо.

Будьте добры, помогите разобрать».<sup>21</sup>

На что Кузмин отвечал: «Слово, которого Вы не разобрали, есть — геридон (geridon), род подставки или высокой этажерки для ваз, свечей и т. д.».<sup>22</sup>

Имя Кузмина нередко упоминалось в письмах Ауслендера к Некрасову: «Кузмин уехал в Ригу и по своему обыкновению пропал бесследно»,<sup>23</sup> — писал Ауслендер издателю в Ярославль в середине сентября 1912 года.

Это вызывало недовольство Кузмина: «Слишком поэтическое понимание Ауслендером моих планов наделало очень много хлопот. Дело в том, что я просил Вас прислать в Петербург, Вы же, думая, что я застряну в Риге, послали чек туда, так что мы разошлись, и после долгих странствий Ваше письмо я получил только третьего дня и в Петербургском отделении мне не выдали тем более, что чек написан на имя Михаила Александровича, мое же отчество “Алексеевич”».<sup>24</sup>

Переписка Некрасова и Кузмина обрывается в начале 1913 года. Последнее письмо издателя к поэту заканчивается риторически: «Поджидаю Гоцци. Хотелось бы выпустить его поскорее. Ведь перевод, наверное, готов».<sup>25</sup> Письмо осталось без ответа. Кстати, ни в одном из писем к Некрасову Кузмин не упоминает, что родился в Ярославле: то ли потому что этот факт был очевиден, то ли потому что в реальной жизни не имел для петербургского поэта никакого значения.

Вот, собственно, и все ярославские эпизоды в жизни Кузмина: рождение и пять писем, адресованных ярославскому издателю, которые сегодня хранятся в фонде книгоиздательства К. Ф. Некрасова в ГАЯО. Ответные письма Некрасова хранятся в фонде Кузмина в РГАЛИ.<sup>26</sup> Но этого оказалось вполне достаточно, чтобы в конце 1980-х годов, то есть с началом перестройки, имя Михаила Кузмина



активно зазвучало в местной прессе. Учитывая возникшую моду на поэтов Серебряного века и интерес к отрывающимся архивам, публикации о Кузмине стали привлекать к себе внимание, как сейчас принято говорить, широкой общественности. Но реакция была неоднозначной, потому что в советские годы о поэзии Михаила Кузмина в Ярославле, конечно, не вспоминали, да и имя поэта знакомо было лишь специалистам. Первая публикация, как только стало возможно писать о Кузмине, в ярославской прессе вышла в молодежной газете «Юность» 13 августа 1987 года и была посвящена приближающемуся 115-летию поэта. Это был газетный разворот, содержащий как архивные материалы, так и литературоведческое эссе. Молодой историк В. Н. Козляков, молодой искусствовед, аспирант МГУ, Е. А. Ермолин и молодой филолог И. В. Ваганова, сделали совместную публикацию «Приходите ко мне, кто смутен, кто весел...».<sup>27</sup> Со ссылкой на метрические книги церкви Рождества Христова, которые хранятся в ГАЯО,<sup>28</sup> была названа точная дата рождения Кузмина — 6 октября 1872 года. Подробно был представлен эпизод о несостоявшемся сотрудничестве Кузмина с издательством К. Ф. Некрасова: «В Ярославль, Некрасову». В эссе «Гуляка праздный» был представлен сам поэт и его поэтическое наследие.

Неожиданно публикация вызвала резкое неприятие со стороны, как тогда говорили, старших товарищей: журналистов и писателей. Через несколько дней в областной партийной газете — а других газет тогда еще и не было, местный писатель, авторитетный в партийных кругах, В. В. Рымашевский, отвечал авторам публикации в статье «Есть и будет так всегда»: «Под видом эстетической раскованности читателю преподносят тенденциозную вкусовщину. Я имею ввиду одну из недавних публикаций газеты “Юность”. Был такой третьестепенный поэт — декадент Михаил Кузмин (1872–1936). Вспомнить о нем, пожалуй, и не грех, все-таки ярославец, хотя и прожил всю жизнь на берегах Невы. Но вспомнить спокойно, без нездорового ажиотажа, руководствуясь тем скромным местом, какое отведено ему судьбой в российской словесности».<sup>29</sup>

Понятно, что эта статья не осталась без ответа. В местной прессе завязалась перепалка. Автору отвечали примерно в таком тоне: стихи и проза Кузмина сейчас издаются огромными тиражами, которым может позавидовать «первостепенный» поэт, не декадент (это

был намек на самого Рымашевского). Призывали не спешить с выводами. Особенно яростными были нападки на автора статьи за то, что фамилию Кузмина он писал с мягким знаком: как известно, поэт очень болезненно реагировал, когда писали его фамилию с мягким знаком, он гордился своим дворянским происхождением и тем, что его фамилия пишется без мягкого знака в отличие от плебейского «Кузьмин».<sup>30</sup>

Достаточно ожесточенная дискуссия в местной прессе о роли Кузмина в литературе пробудила среди ярославцев интерес к его творчеству. К 130-летию поэта в городе уже были проведены литературно-поэтические чтения, а по их итогам вышел небольшой сборник статей «Прожить нельзя без веры и надежды...»,<sup>31</sup> который сегодня стал библиографической редкостью, так как вышел тиражом всего 100 экземпляров. В этом сборнике есть статьи, посвященные «театральным» корням поэта (бабушка поэта по материнской линии, как известно, была внучкой французского актера Офрена) и его музыкальному творчеству.

Стоит признать, что спор о роли Кузмина и значимости его поэтического наследия для города периодически вспыхивал и в 1990-е годы, и на рубеже веков, и в нулевые. И чем больше одни восхищались Кузьминым, тем осторожнее относились к нему другие. Названия публикаций о Кузмине в местной прессе говорят сами за себя: «Гуляка праздный», «Моей любви никто не сможет смерить», «Наш Калиостро», «Калиостро из Ярославля» «Три лика Михаила Кузмина». Ссылаясь на книгу Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» 1916 года, ярославские журналисты больше всего любят обыгрывать образ графа Калиостро применительно к поэту.

Вот как начинается статья литературного критика Е. А. Ермолина, опубликованная 28 февраля 2001 года в издании «Губернский экспресс» (приложение к областной газете «Северный край», выходило меньше двух лет), приуроченная к 65-летию со дня смерти Кузмина:

Именно в Ярославле в 1872 году родился этот поэт, один из крупнейших представителей ярчайшей культурной эпохи в России — серебряного века. Сегодня очевидно: главный вклад Ярославля в русскую поэзию не матерый совпис Сурков и не наивный деревенщина Суриков, а изысканный, изощрен-

ный, уточненный до последней крайности Кузмин, звенящий каждой жилкой многострунной своей души.<sup>32</sup>

В тоже время стоит заметить, что в городе нет ни одной мемориальной доски, свидетельствующей о том, что Кузмин родился в Ярославле. Нет даже библиотеки имени М. А. Кузмина, которая могла бы углубленно заниматься литературным краеведением в этом направлении. Отсутствие мемориальной памяти пока компенсируется публикациями в местной прессе.

<sup>1</sup> Сегодня дата рождения Кузмина – 6 (18) октября 1872 подтверждена документально метрическим свидетельством, но даже на его могильной плите на Литераторских мостках (Волковское кладбище в Санкт-Петербурге) значится 1875.

<sup>2</sup> Бальмонт в феврале 1912 писал издателю К. Ф. Некрасову: «В Ярославле я был несколько месяцев. Город интересный, но мрачный. Моя мать родом из Ярославля» (ГАЯО, ф. 952, оп. 1, д. 25, л. 4). В октябре 1915 Бальмонт приехал в Ярославль, и в зале губернского земского управления, ныне это здание мэрии, выступил с лекцией «Поэзия как волшебство» и прочитал свои стихи из нового сборника «Ясень», который готовился к печати. Перед выходом этого сборника в июле 1915 Бальмонт писал Некрасову: «В успехе книги я уверен. А так как она является завершительным звеном длинной цепи, возникшей ровно 25 лет тому назад в Ярославле, считаю то, что вы издадите “Ясень”, таинственным и предназначенным». (См.: *Ваганова И.* Неоконченный роман в письмах. Книгоиздательство Константина Федоровича Некрасова, 1911–1916 годы. Рыбинск, 2018. С. 56–64).

<sup>3</sup> *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. СПб., 2000. С. 207.

<sup>4</sup> *Евдокимов Е.* Дом, в котором родился Михаил Кузмин // *Элитный квартал.* 2022. № 2. Декабрь. С. 58–61.

<sup>5</sup> *Евдокимов Е. В.* «В скромном родительском доме...» Ранняя биография Кузмина в документах (1872–1891) // *Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда.* СПб., 2015. С. 173.

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: *Ваганова И. В.* Книгоиздательство К. Ф. Некрасова (1911–1916 годы) и русский литературный процесс начала XX века. Диссер. на соискание степени к. филол. н. СПб., 1996. С. 61–66.

<sup>7</sup> *Грачева А. М.* Петербургское чародейство (Проза Ауслендера 1905–1917 годов) // *Ауслендер С. А.* Петербургские апокрифы: роман, повести и рассказы. СПб., 2005. С. 5–40.

<sup>8</sup> РНБ, ф. 124, д. 226, л. 25.

<sup>9</sup> Там же, л. 17 об.

<sup>10</sup> Каталог книгоиздательства К. Ф. Некрасова. Москва, Петровка 25, кв. 27, телеф. 3-38-45. 1915. С. VI.

<sup>11</sup> РНБ, ф. 24, д. 226, л. 17 об.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Ваганова И. В. Из истории сотрудничества П. П. Муратова с книгоиздательством К. Ф. Некрасова // Лица: биографический альманах. Вып. 3. М.; СПб., 1993. С. 168–169.

<sup>14</sup> Ваганова И. В. Неоконченный роман в письмах. Книгоиздательство Константина Федоровича Некрасова, 1911–1916 годы. С. 107, 110.

<sup>15</sup> Там же. С. 106–107.

<sup>16</sup> Там же. С. 112.

<sup>17</sup> Муратов П. П. Образы Италии. Т. 1. М.: Научное слово. 1911. С. 13.

<sup>18</sup> Ваганова И. В. Неоконченный роман в письмах. Книгоиздательство Константина Федоровича Некрасова, 1911–1916 годы. С. 110.

<sup>19</sup> Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые мир и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990. С. 7.

<sup>20</sup> Иванов Вяч. О прозе М. Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. Отд. II. С. 47.

<sup>21</sup> РГАЛИ, ф. 232. оп. 1, ед. хр. 311. л. 2–2 об.

<sup>22</sup> Ваганова И. В. Неоконченный роман в письмах. Книгоиздательство Константина Федоровича Некрасова, 1911–1916 годы. С. 112.

<sup>23</sup> Там же. С. 107.

<sup>24</sup> Там же. С. 112.

<sup>25</sup> Там же. С. 107.

<sup>26</sup> РГАЛИ, ф. 232. оп. 1, ед. хр. 311.

<sup>27</sup> Ваганова И., Ермолин Е, Козляков В. «Приходите ко мне, кто смутен, кто весел...» // Юность. 1987. 13 августа. № 98 (7158). С. 2–3.

<sup>28</sup> ГАЯО, ф. 230, оп. 10, ед. хр. 79, л. 102 об.–103.

<sup>29</sup> Рымашевский В. Есть и будет так всегда // Северный рабочий. 1987. 23 августа. № 196 (19970). С. 1.

<sup>30</sup> Ваганова И. Стремясь постичь истину // Северный рабочий. 1989. 9 августа. С. 2.

<sup>31</sup> Михаил Кузмин (1872–1936). «Прожить нельзя без веры и надежды...» Материалы литературно-поэтических чтений к 130-летию М. А. Кузмина. Ярославль, 2003.

<sup>32</sup> Ермолин Е. Калиостро из Ярославля. Исполняется 65 лет со дня смерти Михаила Кузмина // Губернский экспресс. 2001. 28 февраля. № 00022. С. 5.

**«Мы во Фьезоле поедем...»**  
**Фрагменты записи вечера, посвященного**  
**Михаилу Алексеевичу Кузмину**  
**(Фонд Культуры,**  
**из цикла литературно-мемуарных программ**  
**«Былое и Думы»)**

*Публикация Е. Белодубровского (независимый исследователь, Санкт-Петербург)  
и Г. Петровой (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург)*

*Прикосновение к Петербургу уводит в мир  
былого и возвращает утраченную жизнь...  
(Н. П. Анциферов. «Душа Петербурга»)*

28 января 1989 года в Ленинграде в «Доме Архитектора» на улице Герцена, состоялся первый (с довоенных времен) вечер в честь М. А. Кузмина (1872–1936) в составе литературно-мемуарной программы «Былое и Думы» «Советского Фонда Культуры». Как известно, он был основан Дмитрием Сергеевичем Лихачевым в 1986 году. Осенью того же года Дмитрий Сергеевич пригласил меня оставить мою прежнюю работу на Ленинградской Студии Телевидения (где я прослужил ни много ни мало 25 лет) и с его «мандатом» перейти на службу в штат Ленинградского Отделения Фонда с полным окладом и с полным правом осуществления моих идей и проектов, то есть на так называемый «карт-бланш». Дело это было новым и действительно давало простор для инициатив, тем более при такой поддержке. Одним из первых моих предложений (прямо, как говорится «с колес»), одобренных Дмитрием Сергеевичем в его кабинете на первом этаже в Пушкинском

Доме<sup>1</sup>) был сложный, трудоемкий организационно и технически проект — собирать и записывать на магнитофон устные воспоминания ленинградцев из числа ученой, академической, поэтической, литературной, художественно-театральной и научно-педагогической интеллигенции (в основном, по выражению моего друга и единомышленника академика А. В. Лаврова, в «продвинутом возрасте») как свидетелей и участников сложнейших исторических событий и катаклизмов, выпавших на долю нашей Северной Пальмиры на протяжении почти всего XX века. Во-первых (и это главное), мы получали своеобразный достоверный (почти из первых рук и прямо с голоса) документ эпохи (а также образец нашей уникальной русской речи и словес, получивший в науке название «петербургский текст»). Что и требовалось доказать, то есть в том и состояла миссия фонда, задуманная Д. С. Лихачевым. Но надо сказать прямо, что к этому времени у меня уже был довольно изрядный опыт собирать и записывать устные воспоминания и байки разных людей старшего поколения. В начале 1970-х годов в свои страдные сайгонские времена я принялся было самостоятельно заниматься историей петербургских гимназий, и первой оказалась гимназия Карла Мая на Васильевском Острове с ее историей и тьмой-тьмушей выдающихся выпускников...

С легкой руки писателя Льва Васильевича Успенского, «майского жука», ведущего страничку «Слово о словах» на Телевидении в моей авторской программе «Монитор», где он впервые подробно рассказал о Школе К. Мая и назвал имена вышедших из ее стен: А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха, всех Модзалевских, братьев Ливеровских, Френкелей, Семеновых-Тян-Шанских и их потомков: целый необъятный мир людей и судеб моих земляков — руку протянуть... И вот они привели меня в Пушкинский Дом с вопросами к неполному «майскому жуку» Дмитрию Сергеевичу Лихачеву, который с какой-то особой благодарностью вернулся к своей школьной юности и щедро делился всем, что ему вспомнилось и открылось. Дважды я был у него на даче в Комарово. В результате наших встреч и бесед Дмитрий Сергеевич написал для меня очерк о годах, проведенных в стенах «Школы Мая», который с его разрешения был напечатан

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Белодубровский Е. Б.* Набережная Дмитрия Лихачева // *Новый журнал.* 2007. № 246. С. 294–306.

отдельно в журнале «Аврора»<sup>2</sup> (пролежавшей в редакции «под сукном» ровно семь лет) и в нашей книжке «Школа на Васильевском».<sup>3</sup> Остается добавить, что и до этой истории я был более-менее известен Димитрию Сергеевичу как постоянный многолетний читатель Рукописного отдела Пушкинского Дома и по рекомендации тогдашнего заведующего читальным залом А. Д. Алексеева и писателя-«достоиевиста» С. В. Белова был привлечен к описанию личных библиотек философа Н. Н. Страхова, историка К. Н. Бестужева-Рюмина и индолога И. П. Минаева, хранящихся в Научной библиотеке Санкт-Петербургского университета, для основанного Лихачевым в начале 1970-х годов нового академического издания под названием «Памятники культуры. Новые открытия».

Итак, заручившись поддержкой Лихачева, я своевольно дал и название свой программе и опубликовал имена и темы первых избранных («на мой кошт») и вокруг них моего «Былого...»: А. А. Ахматова, М. Л. Лозинский, М. М. Зощенко, Н. П. Анциферов, академик П. Л. Капица, О. Э. Мандельштам, Е. Л. Шварц ... и, конечно, М. А. Кузмина, как известно, зачинателя, я бы сказал точнее, штурмана, русского модернизма.

Что же касается названия «Былое и Думы» — шедевра А. И. Герцена на все времена и эпохи — на могущие быть разговоры или даже обвинения меня в плагиате, я «обращал» таковых к истории нашей литературы, в которой имеется одна курьезная примета: вдруг, нет-нет, откуда не возьмись, неожиданно-негаданно, и, как говорится «на полном серьезе», на свет божий и на прилавках книжных магазинов, и на полках библиотек появляются продолжения «Горя от ума», «Евгения Онегина», тургеневского «Дыма», «Мертвых душ», «Героя нашего времени», «Обломова», «Войны и мира», «Воскресенья», «Идиота», поэм Некрасова (и почти под теми же названиями). Досужие авторы этих книжек словно не могут смириться и «смирить» нас, читателей что вот так, просто, с последней точкой, кончается жизнь Чацкого или Татьяны, Чичикова, Печорина, Грушницкого, Казбича, Ильи Ильича, Ростовых, Базаровых, Безуховых, Неклюдовых, Мышкиных, Епанчиных... Конечно, эти попытки (подчас та-

<sup>2</sup> См.: Белодубровский Е. Б/ «Дом на Васильевском» // Аврора. 1985. № 11. С. 149–156.

<sup>3</sup> См.: Лихачев Д. С. Школа на Васильевском / Д. С. Лихачев, Н. В. Благово, Е. Б. Белодубровский. М., 1990.

лантливые, интересные, как читиво) нельзя рассматривать иначе, как курьез, браваурные поделки графоманов, никак не могущих (да и не желающих) достигнуть (даже близко) идейного и художественного совершенства первоисточника... Что же касается моей попытки (моей версии) продолжения «Былого и дум» Герцена, то здесь (и не только в смысле жанра) всё наоборот! Ибо (как уже было сказано выше) само время перестройки, гласности и нового мышления (без кавычек и околичностей) о ту пору не имея полного представления (как поется в печальной песне В. С. Стромиллова «То не ветер ветку клонит ...») сохранить для близких и далёких времён уникальные картины нашего недавнего прошлого, каким бы страшным, несовершенным и трагическим оно не было бы для нуждающихся в данный момент истории в простом бытовом сугреве...

1987 год был особо «урожайным» по части переиздания текстов Кузмина и публикаций биографического, научного и архивного порядка. И в этом мемориальном ряду наш вечер Лихачевского Фонда Культуры, даже и по календарю, оказался чуть ли не первым. Но как это уже было мною, автором программы, заведено, я для каждого вечера и для каждого избранного героя искал чего-то такого эдакого, какого-то нового факта его биографии или ранее малоизвестной строки. И тут как-то в знаменитой курилке в Публичке встречаю своего приятеля и тоже завсегдатая Рукописного отдела на набережной Макарова — Михаила Давидовича Эльзона, старшего библиотекаря, «сбившего все ноги» заполняя лакуны в биографии Гумилева, который поделился со мной, что у него де сохранился адрес жилички, соседки Кузмина по его уплотненной квартире, что на Спасской (где неподалеку, если я не ошибаюсь, снимал квартиру Гумилев), родственницей сына Николая Лескова. Так оно и случилось! Мишка нашел адрес с телефоном! Я пригласил, та — согласилась, вот она «изюминка»... И хотя она — портниха, мастер-бригадир швейной фабрики «Большевичка», дама средних лет по имени Клавдия Алексеевна Яковлева отказалась сказать нам хоть пару путных слов о Кузмине, которого она помнит школьницей (явно смущенная восседавшим в президиуме величием ведущего вечер веселого «графа» Никиты Алексеевича Толстого, выпускающего в зал кольца табачного дыма) все-таки показала нам семейную реликвию: изящный томик «Графа Калиостро» с дарственной надписью слабым пером Михаила Алек-



сеевича лично «моей помощнице... Клавдии Яковлевой...» с датой 1934, который она сохранила в смертельные годы блокады.

Конечно, тот зимний вечер в набитом до краев, гламурном, позолоченном зале бывшего «Дома Половцева» был праздником в честь Михаила Кузмина как неотчуждаемой ценности нашего петербургского былого...

Помнится, с каким удивлением и радостью воспринял в Лос-Анжелесе в Калифорнийском университете мою весточку о предстоящем вечере в Ленинграде — профессор Владимир Федорович Марков — один из основоположников науки о Кузмине, с которым меня свела судьба на целых два десятилетия дружбы и доверия.

Сохранилась почти полная запись этого вечера, на котором, среди выступавших В. В. Герасимов, В. С. Бахтин, Н. А. Поздняков, Т. Л. Никольская, композитор А. А. Смольевский, сын О. А. Ваксель, Н. Д. Чичерина, родственница Г. В. Чичерина. Завершала вечер Мария Борисовна Вербловская, прочитавшая очерк о Кузмине Нины Николаевны Каннегиссер. Был приглашен выступить со Словом о Поэте — Александр Семенович Кушнер.

*Евгений Белодубровский.*

\* \* \*

*НИКИТА АЛЕКСЕЕВИЧ ТОЛСТОЙ<sup>1</sup>:*

— Я не буду говорить, для кого и ради кого мы собрались. Те, кто пришли, хорошо знают, что мы посвящаем вечер Михаилу Алексеевичу Кузмину, одному из тех, кто был несправедливо отторгнут, забыт или оттеснен от нашего золотого фонда русской культуры и, конечно, это все отвечает традициям новой жизни в нашем обществе. Забытость ликвидируется, все становится на свои места. Нас просят сказать, что речь идет об очень большом поэте, о том, кем мы особенно можем гордиться, о нашей культурной сокровищнице. Что значит Михаил Алексеевич Кузмин для истории нашего искусства и поэзии? Об этом скажут выступающие, а я хочу сказать еще только то, что вы знаете, поэт как-то всегда ассоциируется с музыкой... Ну, лира, правда? — символ поэта, певца, это всегда так, но замечательно, что в случае с Кузминым это было буквально так, он был в прямом смысле музыкантом, и здесь две музы вели его справа и слева по дороге истории нашего искусства.

Я рад, что мы сегодня сможем не только напомнить и вспомнить его стихи, но и услышать его музыку.<sup>2</sup>

Я предоставляю слово Владимиру Васильевичу Герасимову,<sup>3</sup> человеку, который знает историю культуры — какой угодно — знает все и еще больше того. Мы сейчас услышим его рассказ, где портрет Кузмина начнет наполняться кровью, плотью и духом.

*ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ ГЕРАСИМОВ:*

— Да, спасибо. Поскольку нас всю жизнь учили к любому явлению подходить исторически, не мешает также вспомнить историю того, как складывалась в последнее время судьба наследия Кузмина, и почему мы, до сих пор не имеем его достаточно полного издания, вышедшего в свет в недавние годы. Ну, и опять же подходя к делу исторически, я расскажу об истории моего к нему отношения. Для этого придется немножко поворошить прошлое, хотя, честно говоря, это начинает становиться уже противным. Так вот, я напому вам одно место из знаменитого доклада Андрея Алексеевича Жданова,<sup>4</sup> доклада, который доводился просто братом-близнецом знаменитым речам Вышинского на московских процессах.<sup>5</sup> Жданов, рассуждая о неуместности публикаций Анны Андреевны Ахматовой в нашей печати, говорит так: «Это так же удивительно и противоестественно, как и если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузмина <было Кузьмина. — *Е. Б., Г. П.*>, Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба <здесь пропущено имя Зиновьевой-Аннибал. — *Е. Б., Г. П.*> и т. д. и т. п., то есть всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве».<sup>6</sup> Ну, вот видите, список имен достаточно выразительный. Ну, и надо сказать, что плохим оказался пророком А. А. Жданов, хотя и секретарь ЦК.<sup>7</sup> Мережковский уже твердо стоит в планах наших издательств,<sup>8</sup> Вячеслав Иванов издается,<sup>9</sup> Андрей Белый — в Большой серии был том его поэзии,<sup>10</sup> и «Петербург» тоже выдержал уже несколько изданий,<sup>11</sup> у Сологуба тоже издают уже и стихи, и прозу.<sup>12</sup> Из числа авторов, которые публикуются либо урывками, либо совсем не публикуются, собственно, остаются Кузмин и Гиппиус. Но Гиппиус — это случай особый, она была все-таки не столь интересна как поэт, прозаик и критик, она была незаурядной такой литературной личностью. Ну, какой-ни-

будь однотомник ее избранных сочинений, наверное, все-таки, представлял бы немалый интерес. Ну, а вот что касается, скажем, ее переписки, то, по-моему, из нее можно было бы сделать очень хороший том для Литературных Памятников,<sup>13</sup> это было бы великолепным документом общественной и культурной жизни нашего «серебряного века». Теперь Кузмин. Хотя в антологиях его имя уже появляется, в прошлом году уже вышел такой довольно симпатичный двухтомник в издательстве «Художественная литература» «Русская историческая повесть», куда включили его «Повесть об Елевсиппе»,<sup>14</sup> тем не менее, на нем ждановское проклятие как-то до сих пор продолжает тяготеть. Давно бы уже следовало его подготовить и издать самим.

Как же складывалось мое отношение к Кузмину? В те годы, когда Жданов читал свой доклад, я был совсем еще мал, но потом стал подрастать, стояла такая все-таки ужасная пора на дворе, и хотя я был вполне законопослушным советским школьником и был таким патриотом со сталинистской окраской, но, тем не менее, мне почему-то ужасно не нравилась вот такая премированная и рекомендованная литература. Ну, не мог я читать спокойно какие-нибудь там пассажи в романе Петра Павленко «Счастье»,<sup>15</sup> где говорилось в классической раздумчивой манере, что за годы войны Сталин не то чтобы постарел, а как-то переменялся в сторону величия.<sup>16</sup> Это производило, знаете, совершенно невыносимое, фальшивое и отталкивающее впечатление, и хотелось чего-то другого. Русская классика в то время тоже не могла быть убежищем от этого кошмара, поскольку в школьной программе она была как-то так подверстана к этой рекомендованной и премированной литературе, и так и преподавалась. Слава Богу, все-таки оставался Блок, которого никогда не запрещали и никогда не изымали из библиотек, а через такие более или менее полные издания Блока<sup>17</sup> открывалось окно и в его окружение, в культурную жизнь той поры. И вот в одном таком однотомнике 1946 года издания,<sup>18</sup> <нашлись> такие строки в письме <поэта> к матери: «Переписываю тебе новое, ненапечатанное стихотворение Кузмина, по-моему, очень замечательное».<sup>19</sup> Ну, и дальше идут стихи, которые вы, наверное, помните: «Издалика пришел жених и друг, / Целую ноги твои, / Он очертил вокруг меня свой круг, / Целую руки твои...»<sup>20</sup> и т. д. И дальше, целиком приведя эти стихи, Блок добавляет от себя: «Обрати внимание», — вот и я тоже обратил внимание, по совету Блока.<sup>21</sup>

Каким-то способом какие-то книжки можно было доставать. Я вдруг открыл для себя какой-то совершенно неведомый мне до этого мир, и причем хотелось в этом мире занять, я бы сказал, такую крайнюю позицию, как можно дальше от величия, в сторону которого изменился Сталин. Помню, что тогда мне с моим еще, может быть, не очень развитым вкусом как-то сразу стали нравиться стихи вроде: «Маркиз гуляет с другом в цветнике, / У каждого левкой в руке, / А в парнике / Сквозь стекла видны ананасы...»<sup>22</sup> и т. д. Потом я немножко все-таки повзрослел и эти «маркизы с ананасами» стали мне казаться больше забавными. Ну, а потом, когда я добрал до «Александрийских песен»,<sup>23</sup> то для меня лично, это был как бы центр кузминской поэзии, и все остальное я рассматривал не то что бы как периферию, но сравнивал все с «Александрийскими песнями».

Кузмина часто называют стилизатором, считая, что стилизация — это главнейшая его характерная сторона, причем часто слово «стилизация» произносится с таким негативным оттенком, что это как бы творчество несамостоятельное, творчество второго сорта, хотя, по-моему, это совершенно несправедливо. В случае Кузмина, он действительно много стилизовал, и под самые разные вещи стилизовал, но, на мой взгляд, стилизация все-таки играет огромную роль в передаче культурных достижений от поколения к поколению. Уходит век, уходят люди, создававшие культуру того или иного века, а потом, даже не в следующем поколении, а через поколение, через два поколения, уже с использованием своего опыта, новые люди — новые писатели, новые художники, оглядываясь назад, видят, что все-таки возможности какой-то прежней, давней эстетики не были использованы до конца. <...> Если говорить о такой вот культурной роли стилизации, в частности, в творчестве Кузмина, я хочу привести вот такой пример. В 1730 году в Петербурге вышла книга Василия Кирилловича Тредиаковского «Езда в остров Любви», перевод французского романа.<sup>24</sup> В приложении он дал свои собственные стихи, написанные по-русски и по-французски. Вот образчик русской любовной лирики Тредиаковского (я прочту только одно четверостишие):

Перестань противляться сугубому жару:  
Две девы в твоём сердце вместятся без свару,  
Ибо ежель без любви нельзя быть счастливу,  
То кто залюбит больше,

Тот счастлив есть надолше.  
Люби Сильвию красну, Ирису учтиву,  
И еще мало двух, быть коли надо чиву.<sup>25</sup>

Так писал Трелиаковский, но как-то чувствовал-то он все-таки не так, а чувствовал он гораздо тоньше, сложнее, богаче, просто язык ему не повиновался, а о том, как он чувствовал, он рассказал в своих французских стихах, там же напечатанных, в том же самом издании. И вот в начале нашего столетия эти французские стихи перевел Кузмин. Я хочу прочесть перевод, выполненный Кузминым, как образчик того, чем по-настоящему могло бы стать русское рококо, если бы русский язык к тому времени был бы уже так усовершенствован, как это случилось уже после Жуковского и Пушкина. Название русское здесь дано самим Трелиаковским: «Объявление любви одной девице, которая всегда любила черненькую собачку на руках держать»:

При вас всечасно — цербер-душка,  
Что приучен и очень рад  
У вас, прелестная пастушка,  
Хранить Кипридин вертоград.  
Конечно, верности пример  
И у других бы мог открыться,  
Но злоба, злоба свыше мер,  
Лишь с вашей жесткостью сравнится.  
Такого буку между псами  
Как добрым словом помянуть,  
Коль для того лишь вечно с вами,  
Чтоб преграждать любви путь?  
Конечно, верности пример  
Во мне б такой же мог открыться,  
Но в похвале превыше мер,  
Конечно, с вами не сравниться.<sup>26</sup>

Как видите, это весьма близкий к оригиналу перевод и, конечно, его мог выполнить только человек, прекрасно чувствующий и язык, и поэтику XVIII века.

Естественно, с таким своим потрясающим чутьем культуры минувших эпох, Кузмин рано или поздно должен был, конечно, обратиться к колыбели европейской культуры, к античности. Я думаю, что «Александрийские песни» всем вам известны, я не буду их разбирать и даже не буду читать, но тут я заново их стал перечитывать,

и вот на что обратил внимание. Я думаю, что у нас у всех еще не совсем утихло возбуждение, вызванное недавними публикациями Набокова, в частности, скажем, «Другими берегами»<sup>27</sup> и тем, как Набоков вспоминает свое детство в виде таких отдельных очень-очень ярких картинок. И вот, перечитывая «Александрийские песни», я вдруг увидел, что картины Александрии там идут как какие-то воспоминания о детстве, словно сам Кузмин провел в этом городе свои ранние детские годы. Вот посмотрите, коротенькое стихотворение, я его все-таки напомню вам:

Вечерний сумрак над теплым морем,  
огни маяков на потемневшем небе,  
запах вербены при конце пира,  
свежее утро после долгих бдений,  
прогулка в аллеях весеннего сада,  
крики и смех купающихся женщин,  
священные павлины у храма Юноны,  
продавцы фиалок, гранат и лимонов,  
воркуют голуби, светит солнце,  
когда увижу тебя, родимый город!<sup>28</sup>

Видите? Картина Александрии дается действием, через ряд таких как бы, слайдов, что ли, пользуясь современным языком. Через ряд таких отдельных очень ярких картинок. В этом цикле есть сюжетные стихи, но все-таки, на мой взгляд, лучше такие, бессюжетные, именно такие вот картинные. Александрия подана так, как вспоминаются какие-то места, где был счастлив в детские годы. <...> Это ряд прекрасных, ослепительных, очень точных картин, хотя, здесь нет никакой особенной археологии, какую, допустим, любил Брюсов.

Если писать действительно заявку в какую-нибудь редакцию, настаивая на том, что Кузмина надо срочно переиздать, то можно к слову приплести известное крылатое выражение Маркса<sup>29</sup> о том, что античность это как бы детство современного человечества, и даже попытаться какому-либо редактору строгому внушить, что Кузмин, так сказать, пользуется марксистским методом, воссоздавая картины античного мира, так сказать, онтогенетически, как бы связывая свою судьбу с судьбой цивилизации, с судьбой культуры.

Я как-то пытался недавно перечитать рассказ Куприна «Суламифь». Он ломится от бутафории, причем вблизи видно, что она из

папье-маше вся в общем-то сделана. А <у Кузмина> все действительно соткано из каких-то подлинных вещей, прошедших через память автора. Кстати, глаголов очень мало, причем глаголы такие чисто служебные, связывающие между собой эти картины. Мне попалась статья старая 1920–1930-х годов об акмеизме, где, в частности, малое число глаголов ставилось в вину Ахматовой, приводилось как доказательство ее идейной ущербности и отторгнутости от действительности, потому что наша бурная и динамичная действительность не стоит на месте и для своего изображения требует, прежде всего, глаголов.<sup>30</sup> Кузмин, можно считать, тоже заслужил этот упрек.

Немного возвращаясь назад, я хочу сказать, что, хотя Кузмин был так ошельмован Ждановым, вообще-то его публиковали довольно часто. Как публиковали? Несколько новелл Мериме всегда печатались в переводе Кузмина,<sup>31</sup> «Золотой осел» Апулея — канонический перевод, который много раз переиздавался.<sup>32</sup> Как известно, переводы прозы постоянно обновляются и как-то считается, что в этом деле нельзя достичь совершенства. Но переводы Кузмина остаются именно каноническими, наверное, именно потому, что они совершенны. В связи с этим, я хотел бы привести еще одну цитату из одного очень почтенного человека, из речи Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на развитие языка», который в Москве читал <свою> речь.<sup>33</sup> В применении к поэзии, в частности, к кузминской поэзии, по-моему, эти слова до сих пор сохраняют все свое значение: «В легком роде поэзии читатель требует возможной совершенной чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности. Красивость в слоге здесь нужна необходимо и ничем заменить не может. Она есть тайна, известная одному дарованию и особенно постоянному напряжению внимания к одному предмету, ибо поэзия в малых родах есть искусство трудное, требующее всей жизни и всех усилий душевных».<sup>34</sup> По-моему, требованиям, предъявляемым Батюшковым, поэзия Кузмина полностью удовлетворяет. Здесь мы найдем и совершенство, и стройность в слоге и т. д. Причем, эта стройность сохраняется и в поэзии, и в прозе. В том же самом 2-х томнике «Русская историческая повесть», напечатано очень красивое повествование «Повесть об Елевсипше».<sup>35</sup> Там идет <описание> Афин, которое удивительно напоминает описание Александрии. Здесь те же периоды, так же мало глаголов, тот же самый ряд картин: «Я никогда не

видел такого количества людей, домов, храмов; лошади на колесницах ржали и становились на дыбы, солнце блестело на конских сбруях и шлемах солдат, продавцы с водой громко кричали. шли священные процессии и когорты с музыкой, голуби с мягким шумом крыльев стаями перелетали с места на место, и гадалщик, сидя на корточках у стены, предсказывал желающим судьбу на бобах».<sup>36</sup> Здесь поразительное чередование деталей от лошадей в колесницах до бобов у гадалщика, как говорится, постепенное укрупнение вот этих деталей. Археологии никакой нет, просто «солнце блестело на конских сбруях и шлемах солдат», — деталь очень яркая, но я не знаю, скажем, тот же, наверное, Брюсов дал бы еще несколько эпитетов и к этим шлемам, и конским сбруям, подробно, археологически точно. Это действительно, похоже на описания Александрии в «Александрийских песнях», но там стихи, а здесь проза, причем проза, определенным образом ритмизованная, за счет синтаксиса, за счет синтаксических периодов. Здесь нет того, что иногда приобретает у Андрея Белого вид такой даже несколько настырности, обязательное желание анапестами насытить прозаическую строку. Нет, это проза, проза самая настоящая, хотя, как видно, это почти дословное повторение стихов. К этому я думаю, мы можем приложить такое маловразумительное слово, как «совершенство», т. е. трудно объяснить, что это значит, но мы вообще чувствуем: если оно есть, так оно есть. Конечно, такими стилизациями Кузмин отнюдь не исчерпывается, о нем можно говорить очень долго.

Книжка, наверное, каждому из нас известная, «Фореель разбивает лед», по-моему, самая занимательная книга в русской поэзии. Он ввел сюда несколько повестей в стихах, повестей таких, я бы сказал, с несколько авантюрным, занимательным сюжетом, и вместе с тем это не стало рифмованным повествованием, это поэзия. <...>

По-моему, я и так как-то уже немножечко заболтался, но опять же с Блока я начал, и Блоком, а также и Ждановым (хотя имя Жданова я здесь называть не буду) я хочу и закончить. Это пространная цитата из речи, которую произнес Блок на юбилее Кузмина в Союзе поэтов, 29 сентября 1920 года.<sup>37</sup> Я думаю, что лучше, чем Блок, о значении Кузмина не скажешь: «Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все те, от лица которых я говорю, радостно и с ясной душой приветствуют Вас как поэта, но ясность эта омрачена



горькой заботой о том, как бы Вас уберечь. Потерять поэта очень легко, но приобрести поэта очень трудно, а поэтов, как Вы, сейчас на свете очень немного. В Вашем лице мы хотим сохранить не цивилизацию, которой в России в серьезном виде и не было и когда еще будет, а нечто от русской культуры, которая была, есть и будет. Ведь ни Вы сами, и никто из нас еще не может себе представить, как это чудесно, что, когда все мы уйдем, родятся новые люди и для них опять зазвучат Ваши “Александрийские песни” и Ваши “Куранты любви”, те самые, которые омывали и пропитывали и жгли солью музыкальных волн души многих из нас по вечерам и по ночам, например, на Таврической улице в Башне Вячеслава Иванова. Самое чудесное здесь то, что многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут». <sup>38</sup> И дальше: «Мы знаем все, как искусство трудно, знаем, как прихотлива и капризна душа художника, и мы от всего сердца желаем, чтобы создалась, наконец, среда, где мог бы художник быть капризным и прихотливым, как ему это нужно, где бы он оставался самим собой не будучи ни чиновником, ни членом коллегии, ни ученым. Мы знаем, что ему это необходимо для того, чтобы оставить наследие, не менее нужное, чем хлеб, тем же людям, которые сегодня назойливо требуют от мрамора пользы и царапают на мраморе свои сегодняшние слова, а завтра поймут, что мрамор сей — ведь Бог. Вы же все такой же, как были: венок над головой, раскрыты губы, два ангела напрасных за спиной, таким и оставайтесь, такой Вы нам и нужны, и нам, и тем, кто придет за нами». <sup>39</sup>

Я еще хотел бы сказать, почему, на мой взгляд, Кузмин нужен и нам сейчас, и тем, кто еще придет после нас.

Известно, что как бы к Кузмину ни относились как к человеку, он был общепризнанным маэстро для своего времени. На него многие обижались. Ну, скажем, вот Надежда Яковлевна Мандельштам с некоторой обидой говорила о том, что, допустим, сборник Мандельштама «Tristia» составлен без ведома автора Кузминым? и что Кузмин придумал это название. <sup>40</sup> Но, по-моему, она напрасно обижалась, — книга получилась прекрасная, и название придумано очень удачно, оно и классично, оно обращено к классической основе, классической закваске творчества Мандельштама, и вместе с тем, оно очень тесно связано с атмосферой тех дней.

Тоже вот почти канонический случай. Кто-то вот обратил внимание Ахматовой на то, что строфа, которой написана «Поэма без героя» <...> уже была использована когда-то Кузминым в одном коротком стихотворении и как раз в книге «Форель разбивает лед». Анна Андреевна была как-то обижена, но я думаю, что обижалась она тоже напрасно. Дело в том, что ритм, не только строфическое построение, сам ритмический напор стихотворения Кузмина очень похожи на многие места «Поэмы без героя».

Кони бьются, храпят в испуге,  
Синей лентой обвиты дуги,  
Волки. Снег. Бубенцы. Пальба.  
Что до страшной, как ночь, расплаты?  
Разве дрогнут твои Карпаты?  
В старом роге застынет мед?<sup>41</sup>

Я думаю, что просто Анне Андреевне этот ритм вспомнился. Ну, просто как какой-то старый напев. Она, может быть, даже не отдавала себе отчета в том, что это где-то уже было. Может быть, она уже успела забыть эти стихи. <...> Крученных,<sup>42</sup> обладавший слухом поэтическим, находил даже «кузминские» напевы, кузминские мотивы в «Персидских мотивах» у Есенина, хотя, казалось бы, ну, что общего между Есениным и Кузминым. Это опять-таки говорит о том, что маэстро Кузмин остается маэстро и для грядущих поколений. Сейчас, оглядываясь назад, мы видим, что точка высшего совершенства русского литературного языка уже миновала, она уже осталась у нас где-то позади. Где-то с середины 1920-х годов язык стал портиться, и если этот процесс будет продолжаться и дальше, то — филологам и историкам хорошо известен термин «варварская латынь»,<sup>43</sup> — мы доживем до варварского русского языка спустя некоторое время. Так вот, Кузмина, я считаю, надо издавать и держать на полке как своего рода эталон, ну, как скажем, в точных науках существуют эталоны мер. Я не утверждаю, что Кузмин был единственным, так сказать, мастером, который знал, действительно, тайны русского языка, их было немного, но и немало, во всяком случае, не меньше десяти, но он — один из них. Вот это то, что я хотел сказать. То есть, я считаю, что Кузмин — автор нам сейчас еще, может быть, даже более нужный, чем он был нужен своим современникам.

*(Аплодисменты)*

*НИКИТА АЛЕКСЕЕВИЧ ТОЛСТОЙ:*

— Я думаю, вы со мной согласитесь, что доклад Владимира Васильевича был исключительным по содержательности и глубине. <Но> я подумал, когда он говорил, почему все-таки к ночи он поминал Жданова <...> <а> потом я вспомнил, что когда-то я читал очень ученую статью одного француза во французском журнале, это был один из великих парфюмеров французских, т. е. композитор духов<sup>44</sup> — понятно, что это искусство совершенно удивительное, требующее тонкости психологической и физиологической, и эстетического чутья. Он раскрывал некоторые тайны и говорил, что духов на свете существует бесчисленное количество — удивительные, волнующие, тревожащие, упоительные и т. д., но в основе — он был ученый человек — говорил он, в основе духов (любых) лежат четыре базовых запаха, два благовонных и два зловонных — в небольших количествах. Благовонные были: роза — запах розы, и запах ванили <...>. Два зловонных — это запах паленой шерсти козла, а другой — извините, цитирую: половых выделений лисицы. Так вот, на этой вот базовой гармонии строится все остальное. Я не берусь уточнить, какую роль в выступлении Владимира Васильевича играет один из зловонных запахов, но я думаю, что он правильно сочинил, т. е. прекрасную речь, полную глубокой эстетики немножко подправил, по своему рецепту, — парижский парфюмер.

*ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ БЕЛОДУБРОВСКИЙ:*

— Я хочу сказать два слова, потому что нужно объяснить нашу афишу. Многие знают, а многие нет, почему <наш вечер> называется именно так: «Мы во Фьезоле поедем...». Это должно быть истолковано так, как у Кузмина. Если вы будете в Италии, попадете во Флоренцию, <...> то обязательно нужно спросить местного жителя, как проехать во Фьезоле, и ни у кого из местных жителей это не вызовет удивления, потому что кому из путешественников не захочется побывать там, где торжествовали герои «Декамерона» Боккаччи.<sup>45</sup> Вот там был и Кузмин и привез оттуда песенку, которую любили распевать в «Привале комедиантов» и в «Бродячей собаке». А в 1918 году <...> эта песенка распевалась таким образом:

Если завтра будет солнце —  
Мы во Фьезоле поедем.  
Если завтра будет дождик,  
То карету мы найдем.

Если денег будет много –  
Мы закажем серенаду.  
Если денег нам не хватит —  
Нам из Лондона пришлют.<sup>46</sup>

Вот такая песенка. Я напомним то, что многим известно, что Кузмин был поэтом-музыкантом. Поэтому давайте не сваливать, так сказать, по одну сторону пробора его поэзию, а по другую — музыку, а давайте сплетем их вместе, тем более, что после такого интересного рассказа и глубоких соображений Владимира Васильевича, было бы приятно послушать музыку. Я попрошу Сергея Александровича Щепкина, лауреата Международного конкурса,<sup>47</sup> сыграть обещанный им гавот Кузмина.<sup>48</sup>

Пока Сергей Александрович идет, я могу сказать, что было очень трудно достать ноты, нигде нет. Но вот в Театральном институте<sup>49</sup> сохранились ноты гавота и еще танца, которые никогда не спрашивали с тех пор, как они туда попали, т. е. с 1916 года.

*НИКИТА АЛЕКСЕЕВИЧ ТОЛСТОЙ:*

– И не гремите веригами, пусть сыграет.

*(Звучит гавот Кузмина).*

*(Аплодисменты).*

*ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ БЕЛОДУБРОВСКИЙ:*

– К сожалению, сегодня Ида Моисеевна Наппельбаум<sup>50</sup> не присутствует на вечере, она нездорова, но ее дочь Екатерина Михайловна Царенкова<sup>51</sup> прочтет нам переданные Идой Моисеевной воспоминания о Михаиле Алексеевиче, в частности, воспоминания о его похоронах. Эти воспоминания никогда не публиковались,<sup>52</sup> и они как-то начнут нас приближать ощутимо просто к Михаилу Алексеевичу...

<...>

*КАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА ЦАРЕНКОВА:*

– Я хочу прочесть два небольших отрывка из воспоминаний мужа моей матери, ленинградского литератора Иннокентия Басалаева.<sup>53</sup> Он много лет работал в редакции журнала «Звезда»,<sup>54</sup> был членом нашей семьи, и писал 40 лет очень интересную книгу, с 1928 по 1964 год. Это была летопись жизни ленинградского литературного общества, свидетелем и участником которой он был. Эта книга еще не опубликована, т. е. публикуется кусочками, и в ней есть два

отрывка о Кузмине.<sup>55</sup> Один из них очень печальный, это описание похорон Кузмина.

Март 1936 года. Хоронили Михаила Кузмина. Последнее время он недомогал, желтел, худел, глаза ввалились. Еще ниже опустились выпуклые веки. Его положили в больницу. Через месяц он умер. Оттуда его и уносили. Это больница на Литейном, бывш<ая> Ольденбургского,<sup>56</sup> <затем> им. Жертв Революции, теперь Куйбышевская больница. Зимний день, серый мокрый снег. Жиденский оркестр в милицейских шинелях и штатских пальто, набранный наспех Союзом писателей. Перед воротами больницы человек сорок друзей и знакомых. Все молчаливы. Вынесли гроб. Как всегда, суется, поставили на катафалк, обставили горшочками цветов. Шли по Литейному, потом по Невскому и по Лиговке к Обводному. Крупный снег, мокрый, падал на открытый катафалк. Оркестр играл нестройно что-то незапоминающееся, все время было слышно только одну трубу. На Волково кладбище пробирались по узким грязным улочкам. Почему-то большая улица была закрыта, может быть, из-за ремонта или строительства. Слева шли заборы и деревянные дома, справа — зимний в снегу канал. Навстречу по узкой дороге ехала большая неуклюжая телега. Возница в желтом кожаном полушубке, идя возле лошади, во весь голос кричал на похоронную процессию русские слова, страшнее, обидные. Катафалк накренился, объезжая телегу. Писатели шептались, возмущаясь. Но какое дело было прохожим до этих людей, идущих за гробом, мужчин в очках, мокрых шляпах, кепках, женщин в промокших шубках, стареньких пальтецах и шапочках. Обошли осторожно телегу. Всю длинную дорогу шли пешком, вели разговоры о своем житейском вполголоса, как всегда, на похоронах. Он лежал заколоченный и, как всю жизнь, мирный, тихий, скромный. Прислушивался и, наверное, улыбался в темноте всезнающей и все понимающей улыбкой. Он любил жизнь людей, их суету, праздники и будни. Не мог долго сердиться, ему нравилось ходить в гости, в гостях пить чай, болтать, ахая и сокрушаясь, или смеясь и иронизируя, расспрашивать молодежь о ее жизни, любовно заглядывать в глаза, как старик, вспоминающий свою молодость. Но никогда не сливался с окружающими, всегда оставался самим собой, верным своему искусству, сердцу, влечениям и мыслям. Если и рассказывал о себе, то

просто, душевно, наивно и откровенно. Рассказал однажды, как любит читать Лескова: «Прочту всего — начинаю сначала, и так из года в год». Последние годы переводил торжественное «Прощание с Андромахой». <sup>57</sup> Великолепен его «Золотой осел» Апулея. <sup>58</sup> Для театра перевел оперетту «Цыганский барон». <sup>59</sup> Последней его книгой стала книга стихов «Форель разбивает лед». Дошли до Волкова, и катафалк свернул налево, на Лютеранское. <sup>60</sup> Там вдруг выяснилась ошибка, возвратились на Волково. Еще не верилось в его смерть, у раскрытой могилы торопились говорить о будущем, о его месте, которое ему принадлежит в будущем поколении поэтов. Выступал Виссарион Саянов. <sup>61</sup> Говорил о поэзии Кузмина, о высоком чувстве поэта, о ясности и классицизме в его стихах. Говорил Михаил Фроман <sup>62</sup> как о человеке, о чуткости и изяществе его. Всеволод Рождественский <sup>63</sup> сказал: «Мы хороним сегодня последнего символиста». Выступило человек пять, последним — его друг, <sup>64</sup> рассказал о последних днях поэта дома и в больнице, рассказал, как свой, домашний человек. Надо ли это было или нет, никто не знал.

Поэт он был со своим лицом, его не спутаешь ни с кем. Хоронили недалеко от Литераторских мостков, но в стороне от знаменитых могил, где над аллеей висела дощечка: «Писательский заповедник». Чья-то грустная выдумка. Опять шел влажный пышный снег. С деревьев падали крупные капли. Серое кладбище, черные железные вычурные кресты, литые решетки. Черно-белая гамма. Загородная тишина. В чистом воздухе далеко слышно каждое слово, каждый звук. Опустели. Зарыли. Насыпали холм. Потоптались немного. И ушли — промерзшие, мокрые. Шли к трамваям быстро, оживленно. А Кузмин умер.

В оркестре пело раненое море, <sup>65</sup> — так он писал когда-то.

На улице носил очки, был близорук. Только по лестнице, говорил, не умею спускаться в стеклах, спотыкаюсь. Носил шляпу, и темное короткое пальто. Выходя из дому, собирался обычно долго, хлопотливо, как женщина. Уже одевшись, целовал в губы своего друга — высокого, большелицевого, с серыми глазами, развязными и умными. Михаил Алексеевич работал над воспитанием друга долго и упорно. Он был прелестный воспитатель, заботливый старый друг. Учил писать того романы. Кажется, одна книга увидела свет. <sup>66</sup> Тот и рисует, — это сплошь эрос, нарочитая дерзость рисунка, в его

альбомах вырезки из журналов на эти же темы. В их общей комнате было все как у женщин, — зеркала, туалет, мягкая мебель, на туалете — пудреницы, флаконы, коробочки, бон-боньерки, ножнички, губные и гримировальные карандаши. Полунарядно, разбросано, сперто. В столовой овальный стол без скатерти, шкаф с книгами, на стенах — картины без рам, над столом — электрическая лампа, неудобно, но привычно. Толстая неуклюжая женщина, молчаливая эстонка в головном платке по-деревенски,<sup>67</sup> носит самовары, а чай разливает сам хозяин. Это все еще 1926 год. Теперь квартира все та же, только нет гостеприимного хозяина, чуткого и внимательного, заботливого. Ушел он тихо и незаметно, как будто гость. Однажды он вспомнил: Гумилев рассказал ему о новой поэтессе, Анне Ахматовой, потом познакомил.<sup>68</sup> Она читала стихи. «Длинные стихи, — рассказывал Михаил Алексеевич, — и все одно и то же: поднимаюсь на гору да поднимаюсь». Он вспоминает это весело и как бы мысленно разводя руками перед современной Ахматовой, и в голосе его — нежность к ней и любовь.

Это первый отрывок. Второй, небольшой.

Кузмин издал первые стихи, когда ему уже было около 30 лет.<sup>69</sup> Сейчас ему за 50. Всю жизнь ведет дневники. Некоторым современникам не терпится: почему их не публикуют? Что же вы хотите, чтоб меня заживо съели? Нет, увольте. Он прожил длинную жизнь, создал много стихов, сочинял романы и в прозе. Кто же он — декадент, символист, эпигон классиков? Может быть, но в первую голову он — поэт. Как автор стихов Кузмин артистичен, выдержан, сух, и не жаль этого. Он мудр. У него можно было когда-то учиться высокому мастерству поэта, теперь он весь в прошлом. Хотя еще пишет, печатается, и его книги ждут. У него другое видение мира, и он не собирается его переделывать. И поэтому некоторые поэты, современники, не понимают кузминской поэзии. Хлебников,<sup>70</sup> как передавал мне «бродяга», поэт Шайкевич,<sup>71</sup> сказал о Кузмине: «У Кузмина три крови — русская, французская и цыганская». Мне кажется, у его музы есть что-то англосаксонское, если не в крови, то в покрое ее платья. Но это лишь внешнее, поверхностное, а пишет он по-русски. В молодости он много путешествовал, бывал в Турции, Египте, Греции, од-

нако, Восток воспринял не по-европейски, его Азия — Азия древнего грека. А греки умели не только бить варваров, но и понимать литературу, и впитывать ее, и обогащать. Он все еще радушный хозяин, сам разливает чай гостям, учтив, прост, без предрассудков, не зазнается. Умен без меры. Говорит, что стихов не любит, хотя сам пишет давно. Новое понимает и если иногда иронизирует над новым, то в этом слышится практичность деревенской бабы. Стихи читает легко, серьезно, проникновенно. Так встал у чайного овального стола и прочел:

По веселому морю летит пароход,  
Облака расступились, что мартовский лед...<sup>72</sup>

Смотрел перед собой, не видя никого, поднял голову. Последние строчки: «И в душе моей пусто и сладко», — произнес тихо. Кончил — и в глазах заблестели слезы. В его чтении стихов есть особая музыкальность, не мелодичная напевность, не песенная эмоциональность, а речитатив, поддерживаемый оркестром рифм и ритмов. Он в прошлом — музыкант, но теперь у него нету инструментов. Хорошо его нарисовала Кругликова — теневого рисунок. Зимой он ходит дома в забавном тулупчике-жилете — грязноватом, теплом, удобном. О нем же говорят в Ленинграде: «Пока только один Кузмин и умеет носить платье».

*(Аплодисменты)*

<...>

*ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ БЕЛОДУБРОВСКИЙ:*

– А сейчас попрошу Владимира Соломоновича Бахтина выступить...

*ВЛАДИМИР СОЛОМОНИВИЧ БАХТИН:*

– Происходит какое-то смещение: когда Евгений Борисович меня приглашал, и я очень отказывался, вспомнил такую историю: студенты просили преподавателя, который родился в 1919 году, рассказать о том, как он жил до Октябрьской революции. Ну, вот так и я могу рассказать о Кузмине. Здесь возникают уже, собственно говоря, воспоминания второго-третьего плана, или второго и третьего круга. Мне хочется два слова сказать о том, что Кузмин в начале XX века (в 1910-е годы), несмотря на то, что в эти годы жили и творили, были в полном блеске своих творческих сил, такие поэты, как Блок,



Маяковский и многие другие, не потерялся. Его место в русской литературе и даже, может быть, шире, в русской культуре, было особое. Мы как-то последние годы привыкли делить деятелей культуры и литературы по их отношению к Октябрьской революции — за или против. Вот применительно к Кузмину, пожалуй, такое деление не годится, и не случайно, что он собрание своих сочинений начал выпускать до революции, а продолжил их после Октября,<sup>73</sup> и это никак не помешало ни ему самому, ни читателям. В его деятельности, в его литературной работе было нечто такое, что стояло над этим, над этой схваткой, сбоку от этой схватки, но, во всяком случае, это была такая деятельность, которая имеет вневременную ценность и какое-то свое особое назначение. Когда мы изучаем литературу начала века, то имя Кузмина встречается почти на каждой странице, применительно почти к каждому из наших больших поэтов. В последние десятилетия имя Кузмина почти не встречалось в нашей литературе. А между тем, его жизнь, его творчество, как уже Владимир Васильевич говорил, — растворены в нашей культурной жизни, растворены в опыте нашей литературы. <...> Мне хотелось бы дополнить одним маленьким примером утверждение о высоком авторитете, которым пользовался Кузмин в русской литературе. Вы помните, знаменитую фотографию 1925 года, где лучшие поэты того времени сфотографировались с ним.<sup>74</sup> А я бы хотел привести пример того, как молодой начинающий литератор Леонид Иванович Добычин<sup>75</sup> в 1924 году, когда он жил в Брянске, написал первые свои 4 или 5 рассказов, подготовил рукопись — «Вечера и старухи» она называлась.<sup>76</sup> Он послал ее в Петроград–Ленинград — или Петербург — Кузмину. Зная его приверженность традиции, Леонид Добычин — он вполне, так сказать, владел современной речью — Кузмину написал письмо, пользуясь и твердыми знаками, и ятями: «Милостивый Государь Михаил Алексеевич! Я позволил себе переслать на Ваше рассмотрение несколько беллетристических изделий и очень прошу Вас, если Вы не найдете этого ненужным, дать мне о них Ваш отзыв».<sup>77</sup> Ну, Добычин и Кузмин как-то стоят в разных плоскостях как художники, и вот я представляю, что Михаилу Алексеевичу трудно было что-то сказать об этой рукописи, тем более, что она еще была несовершенна, и по-видимому, он не ответил Добычину, потому что в других своих письмах в последующие годы Добычин называл Кузмина гордецом: «Этот гордец Кузмин»,

«Вот я написал рассказ, который понравился бы этому гордецу Кузмину».<sup>78</sup> Он его несколько раз упоминает в своих письмах.

Согласился я сказать несколько слов на сегодняшнем собрании только потому, что я надеялся выяснить одну тайну моей молодости, и человеческую, и литературную. Когда я поехал в первую свою экспедицию фольклорную, мы с Д. И. Молдавским,<sup>79</sup> который воспитывался в музыкальной семье, провели несколько дней в Доме творчества композиторов. Мы познакомились и даже как-то подружились с очень, как мне казалось тогда, пожилой женщиной, композитором Софьей Николаевной Чичериной,<sup>80</sup> очень интересной. Я, например, от нее даже частушки записал и опубликовал в этой записи. Были там капустники с участием Наталии Ильинична Сац,<sup>81</sup> она очень любила животных — котов, собак. Вот стихи Молдавского от имени Чичериной: «Я в вас уверена, мой верный Дик», — а Дик отвечает: «Мадам Чичерина, я к вам привык» и т. д. Я просто хочу сказать, что Софья Николаевна Чичерина — лицо не мифическое. И вот однажды она принесла сумку, такое портмоне кожаное большое, она достала книги Кузмина, я уже не могу сказать, какие, то ли «Александрийские песни», то ли «Куранты любви», и эти книги были подписаны Кузминым. Она говорила о том, что она была с ним хорошо знакома, и показывала в этих книгах места правки, сделанной самим автором.<sup>82</sup> Это было, как я вам сказал, в 1946 году. Когда Евгений Борисович мне позвонил, я решил, что сумею внести какую-то ясность, найду эти книжки и расскажу о том, что там написано, какие поправки. К сожалению, Софья Николаевна скончалась 80-ти лет в 1984 году, она переехала в Москву, я разыскал ее внучку и ее сына, Георгия Николаевича, и решил, что он вот с полки снимет эти книжки и покажет мне. Оказывается, что он вообще от меня слышит в первый раз о том, что его мать была знакома с Кузминым, хотя надо сказать, что фамилия Чичерины звучит не случайно, она была племянницей известного дипломата Чичерина, с которым Кузмин был знаком.<sup>83</sup> В общем, мне ничего не удалось узнать, кроме того, что Георгий Николаевич, сын Софьи Николаевны, высказал предположение, что когда они уезжали в Москву в 1970-е годы, эти книги <...> и какие-то, мне кажется, и бумаги, и фотографии остались в Ленинграде. Вот приманка молодым нашим историкам литературы...

*(Аплодисменты).*

*ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ БЕЛОДУБРОВСКИЙ:*

– Я пригласил Владимира Соломоновича<sup>84</sup> потому, что он написал статью о Кузмине биографическую в сборнике «Писатели Ленинграда»,<sup>85</sup> и это самая большая на сегодняшний день и биографическая, и библиографическая статья. Отвечая Владимиру Соломоновичу, я должен сказать по поводу Чичериной. Здесь, в Ленинграде, живет племянница композитора, Наталья Дмитриевна.<sup>86</sup> Она мне показала на днях у себя дома партитуру или — как сказать правильно? — клавир романса на стихи Бальмонта.<sup>87</sup> Это рукопись, автограф, может быть, <у нее> узнать о дальнейшей судьбе книг.

Знакомство Чичериных с Кузминым достаточно интересно. Они жили в Тамбове и тамбовский музей собирает все о Чичериных, может быть, там можно будет что-то найти.

*НИКИТА АЛЕКСЕВИЧ ТОЛСТОЙ:*

– Я хотел бы, для того, чтобы еще одной гранью повернуть образ Михаила Алексеевича, прочесть вам маленький кусочек из воспоминаний замечательного человека, которого я счастлив был числить в своих друзьях, — Всеволода Николаевича Петрова,<sup>88</sup> это был искусствовед, эрудит, абсолютно милейший и очаровательный человек, потрясающего, так сказать, морального достоинства. Он рано умер. Он был сыном знаменитого онколога Петрова,<sup>89</sup> но совсем другими вещами занимался. Его воспоминания, в частности, о Кузмине, удивительно хороши.<sup>90</sup> Интересны необыкновенно. Нет ни одного пустого абзаца. Вот он пишет:

Однажды я попросил разрешения Михаила Алексеевича прочесть ему какую-то свою искусствоведческую работу. Статья была очень юношеской и незрелой и не заслуживала того внимания, с которым отнесся к ней Михаил Алексеевич, и во время чтения я довольно явно почувствовал, что и мое смущение не укрылось от Кузмина. Ему даже захотелось меня похвалить и ободрить, и он сказал мне: «Вы любите и понимаете то, о чем написали, и это, конечно, главное. Но вы пишете блестяще, а это нехорошо. С блеском пишут только второстепенные авторы и от блеска совсем недалеко до безвкусицы. У вас ее, слава Богу, нет, и никогда не будет, я в вас верю, но для людей вашей, или, лучше скажу, нашей общей профессии блеск — это постоянный и самый опасный соблазн. Почти

все критики стараются писать с блеском и любовались собой больше, чем искусством <...>.<sup>91</sup>

*НИКИТА АЛЕКСЕВИЧ ТОЛСТОЙ:*

Дорогие друзья, мы продолжаем наш вечер. Мы с Евгением Борисовичем предоставляем слово тому из нас, кто компетентнее всех может рассказать о поэте Кузмине. Это Александр Семенович Кушнер.<sup>92</sup>

*АЛЕКСАНДР СЕМЕНОВИЧ КУШНЕР:*

– Я думаю о том, что Кузмину повезло. Не справлялись его юбилеи, не проходили его в школе, не раскладывали по полочкам особенности его поэтической речи. Ведь у нас после юбилеев, которые проходят с таким гулом и треском, от самых лучших поэтов ничего не остается. Я со страхом думаю о приближающемся юбилее Ахматовой, представляю, что будет, какая вакханалия. Так вот, Кузмину, я повторяю, повезло. Он долгие годы находился в глубокой тени. Зато ничто не мешало тем, кто действительно любит поэзию, читать Кузмина. А то, что не так легко доставать книги, это очень хорошая вещь. Это не должно быть слишком просто. Я думаю, что Кузмин сегодня один из самых нужных, актуальных поэтов для поэтов, и мало кто может с ним сравниться в этом. Просто невозможно представить, пожалуй, рост настоящей поэзии, без учета сделанного Кузминым. Между прочим, он сам, по-видимому, предвидел это, предчувствовал, знал о себе. Я написал статью и поэтому буду иногда заглядывать в нее, кое-что из нее читать, а статья о Кузмине написана мной довольно большая.<sup>93</sup> Так вот, в 1923 году в связи со статьей К. Чуковского<sup>94</sup> Кузмин писал о двух своих современниках: «Не напрасно Чуковский соединил эти два имени. Оба поэта, при всем их различии, стоят на распутье — или популярность, или дальнейшее творчество. И Маяковский, и Ахматова стоят на опасной точке поворота и выбора. Я слишком люблю их, чтобы не желать им творческого пути, а не спокойной и заслуженной популярности».<sup>95</sup> Так вот, Кузмин выбрал для себя — уж точно — этот трудный творческий путь, обогнал свое время и, может быть, только вот сейчас мы как-то подошли к тому, чтобы по-настоящему оценить сделанное им. Он забежал далеко вперед.

В чем я вижу поразительную новизну Кузмина, которая вот так нелегко дается? Не в содержании, не в тематике, не в образной системе, не в метафорах — все это оставим учителям литературы, хотя

я к ним отношусь очень хорошо, просто так принято разбирать художественное произведение. Кузмин делал куда более важное, то, что делает поэта поэтом. Он открыл новую поэтическую речь. Он боролся за нее, и вот этот сдвиг в поэтической речи, который он осуществил, — функция наиболее важная. Это обновление стиха я вижу прежде всего в особой естественности его интонации. Кузмин привлек разговорную речь, устную речь в поэзию, и мы ощущаем это, мы чувствуем эти стихи как необыкновенно легкое, естественное, единственно возможное дыхание в движении. Это ему удалось сделать даже в белом стихе, что, казалось бы, уж совсем невозможно. Все мы помним «Моцарта и Сальери», «Каменного Гостя» и знаем, что Пушкин открыл вот этот белый стих для русской поэзии и в то же время и закрыл навсегда дверь, потому что кого бы мы ни читали пишущего белым стихом, будь то Алексей Константинович Толстой, или даже Ходасевич, все равно время от времени мы припоминаем: «Ага! а вот это из “Моцарта и Сальери”; а вот это мы уже знаем, это по Пушкину».

<sup>1</sup> Толстой Никита Алексеевич (1917–1994), общественный деятель, физик, сын писателя А. Н. Толстого.

<sup>2</sup> См. подробнее: *Дмитриев Павел*. Кузмин как композитор. URL: <https://morebook.ru/tema/segodnja/item/1386615136161#gsc.tab=0>

<sup>3</sup> Герасимов Владимир Васильевич (1935–2015), петербургский краевед, историк, филолог.

<sup>4</sup> Речь идет о докладе А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», с которым он выступал после принятого Постановления оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» от 14 августа 1946, 15 и 16 августа 1946 в Ленинграде соответственно на собрании партийного актива в Смольном и на общегородском собрании писателей и издательских работников. В обобщенном варианте опубликовано: Правда. 1946. 21 сентября. С. 2–3, отд. изд.: М., Госполитиздат, 1952.

<sup>5</sup> Имеются в виду 3 московских судебных процесса: «Троцкистско-зиновьевского террористического центра» (1936); «Параллельного антисоветского троцкистского центра» (1937); «Право-троцкистского блока» (1938). См. подробнее: *Гинцберг А. И.* Московские процессы 1936–1938 гг // Новая и новейшая история. 1991. № 6. С. 10–23. Речи прокурора СССР А. Я. Вышинского были опубликованы: *Вышинский А. Я.* Судебные речи. М.: Госюриздат, 1938.

<sup>6</sup> *Жданов А.* Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». М.: Госполитиздат, 1952. С. 8.

<sup>7</sup> В 1944–1948 Жданов был секретарем ЦК ВКП(б) по идеологии.

<sup>8</sup> С эпохой перестройки, начавшейся в 1985, было связано явление так называемой «возвращенной литературы». На рубеже 1980–1990-х были переизданы произведе-

ния Мережковского: «драма для чтения» «Павел I» и сборник эссе «Больная Россия» (М.: Московский рабочий, 1989); романы «Воскресшие боги: Леонардо да-Винчи» (М.: Художественная литература., 1990). «Петр и Алексей» (М.: Прометей, 1990); «14 декабря» (М.: Московский рабочий, 1991); «статьи и исследования разных лет» «В тихом омуте» (М.: Советский писатель, 1991) и др.

<sup>9</sup> На рубеже 1980–1990-х были переизданы произведения Вяч. Иванова: сборник «Предчувствия и предвестия» (М.: Государственный институт театрального искусства, 1991); его переводы трагедий Эсхила (М.: Наука, 1989. Сер. «Литературные памятники»).

<sup>10</sup> Речь идет об издании: *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. Т. Ю. Хмельницкой; подг. текста и примеч. Н. Б. Банк и Н. Г. Захаренко. М.; Л.: Советский писатель. Ленингр. отд., 1966. (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>11</sup> К 1989 были известны отдельные издания: *Белый Андрей*. Петербург / Вст. ст. А. С. Мясникова; послесл. П. Г. Антокольского; коммент. Л. К. Долгополова. М.: Художественная литература, 1978, (2-е изд. – М., 1979); *Белый Андрей*. Петербург. Роман в 8-ми главах с прологом и эпилогом / Подг. изд. Л. К. Долгополова; примеч. С. С. Гречишкина и др. М.: Наука, 1981. (Литературные памятники) (переиздание: Киев: Днипро, 1990) и др.

<sup>12</sup> К 1989 были известны издания: *Сологуб Федор*. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. М. И. Дикман. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд., 1975. (Б-ка поэта. Большая сер.) (то же: 1978, 1979); *Сологуб Федор*. Мелкий бес / Вступ. ст. В. А. Келдыша; научн. подгот. текста и коммент. М. В. Козьменко. М.: Художественная литература, 1988; *Сологуб Федор*. Мелкий бес. Роман. Рассказы / Сост. и вступ. ст. В. В. Ерофеева; коммент. О. И. Дарка; илл. В. П. Борисова. М.: Правда, 1989.

<sup>13</sup> Речь идет о книжной серии «Литературные памятники», основанной в 1948 по инициативе А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса при поддержке С. И. Вавилова. См.: Литературные памятники. 1948–1998: Аннотированный каталог. М.: Наука, 1998.

<sup>14</sup> См.: Повесть о Елевсиппе, рассказанная им самим / М. А. Кузмин // Русская историческая повесть. В 2 т / Сост., вступ. ст., коммент. Ю. А. Беляева. М.: Художественная литература, 1988. Т. 2. С. 633–656.

<sup>15</sup> См.: *Павленко П. А.* Счастье. Роман М.: Правда, 1947.

<sup>16</sup> Ср.: «Лицо его, все то же – знакомое до мельчайшей складки, приобрело новые черты, черты торжественности, и Воропаев обрадовался, приметив их. / Лицо Сталина не могло не измениться и не стать несколько иным, потому что народ глядел в него, как в зеркало, и видел в нем себя, а народ изменился в сторону еще большей величавости» (Там же. С. 104).

<sup>17</sup> Речь идет об изданиях: *Блок Александр*. Собр. Соч. В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова. М.; Л., 1960–1963; *Блок Александр*. Собр. соч. В 6 т. / Вступ. ст. Б. И. Соловьева, коммент. С. А. Небольсина. М., 1971; *Блок Александр*. Собр. соч. В 6 т. / Вступ. ст. М. А. Дудина, коммент. В. Орлова. Л., 1980–1983.

<sup>18</sup> Речь идет об издании: *Блок Александр*. Сочинения в одном томе. Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма / Ред., вст. ст. и примеч. Вл. Орлова. М.; Л., Гослитиздат, 1946.

<sup>19</sup> Речь идет о письме Блока к А. А. Кублицкой-Пиотух от 30 января 1908. См.: Там же. С. 528.

<sup>20</sup> См.: Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Цит. стихотворение Кузмина «Разговор» (1908) из книги стихов «Сети. Первая книга стихов».

<sup>23</sup> Цикл под таким название был впервые опублик. в журнале «Весы» (1906. № 7. С. 1–81), позже вошел в книгу «Сети» (1908); отд. изд. – М.: Прометей, 1921.

<sup>24</sup> См.: Езда в остров любви. Переведена с французского на русский через студента Василия Тредиаковского и приписана его сиятельству князю Александру Борисовичу Куракину (напечатана 1730).

<sup>25</sup> См.: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., Советский писатель, 1963. С. 117–118. (Б-ка поэта. Большая серия).

<sup>26</sup> Там же. С. 84. Подробнее о переводах Кузмина см.: *Гордзоннио С.* Михаил Кузмин – переводчик В. К. Тредиаковского // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 132–138.

<sup>27</sup> Вероятно, речь идет об изд.: *Набоков Владимир.* Другие берега / Предисл. В. Ерофеева, коммент. подгот. О. Дарк. М., 1989.

<sup>28</sup> *Кузмин М. А.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Изд. 2-е, испр. М., 2000. С. 111. Стихотворение «Вечерний сумрак над теплым морем...» включено в повесть «Крылья», впервые: *Весы.* 1906. № 11. С. 21–22.

<sup>29</sup> Ср.: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом. Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?» (*Маркс К.* Введение. (Из экономических рукописей 1857—1858 годов) // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Сочинения. В 30 т. Т. 12. М., 1958. С. 737).

<sup>30</sup> Речь идет о статье В. Г. Совсуна «Акмеизм, или адамизм» (Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1929. Стлб. 71–72).

<sup>31</sup> Известны произведения П. Мериме в переводе Кузмина: новеллы, рассказы и повести: «Двойная ошибка», «Локис», «Переулоч госпожи Лукреции», «Голубая комната», «Партия в триктрак», «Федерико», «Джуман» «Жемчужина Толедо», «Аббат Обен», очерк «Испанские ведьмы», роман «Хроника времен Карла IX». Переводы Кузмина из Мериме неоднократно публиковались в качестве отдельных изданий и в составе собр. соч. См. напр.: *Мериме Проспер.* Собр. соч. / Перевод с франц. Под общ. ред. М. Кузмина, М. Лозинского и А. А. Смирнова. М.: Academia, 1927–1929; *Мериме Проспер.* Варфоломеева ночь («Хроника времен Карла IX») / Пер. с франц. М. Кузмина. М., 1937 и др.

<sup>32</sup> В переводе Кузмина «Золотой осел» Апулея издавался с 1929: см.: *Апулей Люций.* Золотой осел. (Превращения) В 11 кн. / Перевод с латин. М. Кузмина. Л.: Academia, 1929 (2-е изд. – 1930, 3-е изд. – 1931); *Апулей Люций.* Золотой осел. Превращения. В 11 кн. Пер. с латин. М. А. Кузмина. Минск: Белгосиздат, 1938. (Сокровища мировой литературы); *Апулей Люций.* Золотой осел. Метаморфозы. В 11 кн. / Перевод с латин. М. Кузмина, вст. ст. и коммент. С. Маркиша. М.: Гослитиздат, 1956 и др.

<sup>33</sup> См.: *Батюшков К. Н.* Речь о влиянии легкой поэзии на язык, читанная при вступлении в «Общество любителей русской словесности», в Москве 17 июля 1816 // Ба-



тюшков К. Н. Сочинения. Том первый. «Опыты в стихах и прозе». Произведения, не вошедшие в «Опыты в стихах и прозе». М., 1989. С. 31–39.

<sup>34</sup> Ср.: «В легком роде Поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слого, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях; он тотчас делается строгим судьей, ибо внимание его ничем сильно не развлекается. Красивость в слого здесь нужна необходимо и ничем заменить не может. Она есть тайна, известная одному дарованию и особенно постоянному напряжению внимания к одному предмету: ибо Поэзия и в малых родах, есть искусство трудное, требующее всей жизни и всех усилий душевных» (Там же. С. 34)

<sup>35</sup> См. примеч. 14.

<sup>36</sup> Русская историческая повесть. С. 640.

<sup>37</sup> Имеется в виду речь, произнесенная Блоком 29 сентября 1920 в Доме искусств на вечере, посвященном 15-летию литературной деятельности Кузмина. См.: *Блок А. А. <Юбилейное приветствие М. Кузмину> // Блок Александр. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 439–440.*

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Речь идет о книге О. Э. Мандельштама «Tristia» (Пб.; Берлин, Petropolis, 1922). Н. Я. Мандельштам вспоминала: «В юности О. М. употреблял слово “книга” в значении “этап”. В 1919 году он думал, что будет автором только одной книги, потом заметил, что существует деление на “Камень” и то, что потом стало называться “Тристии”. Статьи, название это дал Кузмин в отсутствие Мандельштама. Сами “Тристии” имеют случайный состав – в них вошла кучка беспорядочных рукописей, вывезенная издателем без ведома автора за границу» (*Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1989. С. 179.*)

<sup>41</sup> Цитируется стихотворение Кузмина «Второй удар» из книги «Форель разбивает лед» (*Кузмин М. Стихотворения. С. 533*)

<sup>42</sup> Ср.: «И вот еще из персидских мотивов – все последние достижения Есенина: “Низкий дом с голубыми ставнями”. Голубой цвет, конечно, нежен и не одному есенинскому взору приятен: “...дом с голубыми воротами” существует у Мих. Кузмина» (*Крученых Алексей. Псевдокрестьянская поэзия. Есенин и его евангелисты // На путях искусства. Сборник статей / Под ред. В. М. Блюменфельда, В. Ф. Плетнева и Н. Ф. Чужака. М.: Пролеткульт, 1926. С. 166.*)

<sup>43</sup> Разговорная версия латинского языка, «вульгарная латынь»

<sup>44</sup> Возможно, речь идет о французском парфюмере Эрнесте Генрихе Бо (1881–1961). О нем см.: *Веригин К. М. Благоуханность. Воспоминания парфюмера. М., 1996.*

<sup>45</sup> Речь идет о книге – собрании ста новелл итальянского писателя Дж. Боккаччо «Декамерон» (1352–1354).

<sup>46</sup> Об этом см. подробнее: *Шайкевич А. Петербургская богема. (М. А. Кузмин) // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. М., 1993. С. 236–238.*

<sup>47</sup> Щепкин Сергей Александрович (род. 1962) – американский пианист русского происхождения.

<sup>48</sup> Возможно, речь идет о гавоте Кузмина из балета «Выбор невесты». См.: Гавот из балета «Выбор невесты». М. и др.: Циммерман, б. г.

<sup>49</sup> В настоящее время: Российский государственный институт сценических искусств.



<sup>50</sup> Наппельбаум Ида Моисеевна (в замуж. Фроман) (1900–1992) – поэтесса и мемуаристка.

<sup>51</sup> Царенкова Екатерина Михайловна (урожд. Фракман) – дочь И. М. Наппельбаум.

<sup>52</sup> О Кузмине см. в воспоминаниях: *Наппельбаум И.* Угол отражения. Краткие встречи долгой жизни. СПб., 1995, по указ.

<sup>53</sup> Басалаев Иннокентий Мемнонович (1897–1964) – поэт, журналист, второй муж И. М. Наппельбаум.

<sup>54</sup> Речь идет о литературном журнале «Звезда», который начал выходить в Петрограде в 1924 и ведет свою деятельность поныне.

<sup>55</sup> Речь идет о воспоминаниях И. М. Басалаева «Записки для себя», хранятся в ОР РНБ (ф. 1076). Озвученные фрагменты позже были опубликованы, см.: *Басалаев И.* Записки для себя / Предисл. А. И. Павловского, публ. Е. М. Царенковой, примеч. А. Л. Дмитренко // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum; Феникс. 1996. Вып. 19. С. 370–372, 465–468.

<sup>56</sup> В настоящее время Мариинская больница; в советское время носила имя В. В. Куйбышева, но в среде творческой интеллигенции всегда именовалась по имени своего попечителя принца П. Г. Ольденбургского.

<sup>57</sup> См.: *Кузмин М.* Прощание Гектора с Андромахой. Перевод из «Илиады» Гомера // Звезда. 1933. № 6. С. 69–73; во вступительной заметке Кузмин писал: «Не могу <...> не выразить своей благодарности С. Я. Маршаку, благодаря которому я взялся за эту работу (увы, не полную), доставившую мне на долгое время самые чистые и плодотворные радости» (Там же. С. 71). См. также: *Кузмин М.* Дневник 1934. С. 223.

<sup>58</sup> См. примеч. 32.

<sup>59</sup> См.: Цыганский барон. Оперетта в трех действиях И. Штрауса. Либретто (нем.) И. Шницлера по роману М. Йокаи, русский текст М. Кузмина. Премьера состоялась 7 марта 1932 в Ленинградском Театре Музыкальной комедии, постановка – П. Вейсбрем, дирижер – Н. Спиридонов, художник – Е. Якунина. балетмейстеры – Г. Богданов и М. Шпалютин.

<sup>60</sup> В настоящее время часть Волковского кладбища в Санкт-Петербурге. Отзывы на постановку см.: *Басалаев И.* Записки для себя. С. 492–493.

<sup>61</sup> О В. М. Саянове см. с. 586 наст. изд., примеч. 54.

<sup>62</sup> Фроман (Фракман) Михаил Александрович (1891–1940) – писатель, переводчик, секретарь Ленинградского Союза поэтов.

<sup>63</sup> Рождественский Всеволод Александрович (1895–1977) – поэт и переводчик, журналист.

<sup>64</sup> Вероятно, имеется в виду Юр. Юркун (Иосиф Юркунас) (1895–1938) – писатель, художник.

<sup>65</sup> 2 строка стихотворения Кузмина «Первый удар» из книги «Форель разбивает лед» (Ср.: *Кузмин М.* Стихотворения. С. 532)

<sup>66</sup> Речь идет вероятно об изд.: *Юркун Юр.* Шведские перчатки. Роман в 3 ч. С предисл. М. Кузмина. Пб.: Тип. «Печатный труд», 1914. Кроме того известны прозаические произведения Юркуна: сборник «Рассказы, написанные на Кирочной ул., в доме под № 48» (Пг.: Лукоморье, 1916) и роман «Дурная компания», изданный с рисунками Анненкова (Пг.: Фелана, 1918).

<sup>67</sup> Возможно, речь идет о матери Юр. Юркуна Веронике Карловне Амбразевич (ум. 1938), польского происхождения.

<sup>68</sup> О знакомстве Кузмина с Н. С. Гумилевым см.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 235. 10 июня 1910 Кузмин подарил и надписал свою фотографию: «Дорогой и многоуважаемой Анне Андреевне Гумилевой с искренней дружественностью М. Кузмин». (Там же.). Об отношениях с Ахматовой см.: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // *Russian Literature*. 1978. Vol. IV. № 3. С. 213–305.

<sup>69</sup> Дебютная публикация Кузмина: *Кузмин М.* XIII сонетов. Лето–осень 1903 г. // Зеленый сборник стихов и прозы. СПб.: Кн. изд-во «Щелканово», 1905 [1904]. С. 57–71.

<sup>70</sup> Хлебников Велимир (Виктор Владимирович Хлебников) (1885–1922) – поэт-фуртурист.

<sup>71</sup> Шайкевич Андрей Анатольевич (1903–1972) – поэт, писатель, редактор, критик, инженер.

<sup>72</sup> Цитируется «Выноска третья» из цикла Кузмина «Панорама с выносками». (См.: *Кузмин М.* Стихотворения. С. 552).

<sup>73</sup> Речь идет о прижизненном собрании сочинений Кузмина в 9 томах, первый том вышел в Петрограде в 1915, девятый – в 1918.

<sup>74</sup> Речь идет о групповой фотографии, сделанной М. С. Наппельбаумом на праздновании 20-летия литературной деятельности Кузмина в 1925. На фотографии кроме Кузмина – Евсей Старосельский, Ида Наппельбаум, Антон Шварц, Ольга Черемшанова, Юрий Юркун, Александр Введенский, С. Челнов, Лиля Наппельбаум, Фредерика Наппельбаум, Константин Вагинов, Павел Медведев, Анна Радлова, Михаил Кузмин, Всеволод Рождественский, Нина Шишкина, Владимир Чернявский, Николай Клюев, Константин Федин, Александра Федорова, Тамара Данилова, Василий Калужнин, Михаил Фроман, Валентина Баршева, Анна Ахматова, Михаил Лозинский, Сергей Радлов, Евгений Шварц, Николай Чуковский, Захар Хацревин, Николай Баршев, Ф. Бунина, Наталья Сурина. Опубл.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха.

<sup>75</sup> Добычин Леонид Иванович (1894–1936) – писатель.

<sup>76</sup> Из 5 рассказов, составивших сборник «Вечера и старухи» при жизни Добычина был опубликован только один под названием «Козлова». См.: *Добычин Л.* Полное собр. соч. и писем / Сост., вступ. ст. и примеч. В. С. Бахтин. СПб., 1999. С. 331–359.

<sup>77</sup> Там же. С. 325 (письмо от 30 мая 1924).

<sup>78</sup> Ср.: из письма Добычина М. Л. Слонимскому от 18 сентября 1925: «Я придумал лесбический рассказ “Расстратчица”. Он будет: а) Созвучен Нашей Эпохе, б) понравится Кузьмину <sic>, этому гордецу (если Вы помните, что я Вам про него сообщал)». (Там же. С. 277).

<sup>79</sup> Молдавский Дмитрий Миронович (1921–1982) – литературовед, критик, фольклорист, поэт, переводчик.

<sup>80</sup> Чичерина Софья Николаевна (1904–1983) – пианистка, композитор.

<sup>81</sup> Сац Наталия Ильинична (1903–1993) – театральная режиссер, публицист, драматург, педагог.

<sup>82</sup> Знакомству с Кузьминым Н. И. Сац, вероятно, способствовало общение Кузмина с ее отцом Ильей Александровичем Сацом (1975–1912). См.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. С. 311.

<sup>83</sup> Речь идет о Чичерине Георгии Васильевиче (1872–1936), государственном деятеле, дипломате, с которым Кузмин был в переписке. См.: *Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки. М., 2006. С. 315–459.

<sup>84</sup> Бахтин Владимир Соломонович (1923–2001) – критик, историк литературы, фольклорист.

<sup>85</sup> См.: Писатели Ленинграда: Биобиблиографический справочник. 1934–1981 / Авт.-сост. В. Бахтин и А. Лурье. Л., 1982. С. 173–174.

<sup>86</sup> Чичерина Наталья Дмитриевна (р. 1936), биолог, внучатая племянница Г. В. Чичерина.

<sup>87</sup> В РНБ хранятся копии двух романсов Кузмина на стихи К. Д. Бальмонта: «Лилии» (РНБ, ф. 400, ед. хр. 70) и «Тишина» (РНБ, ф. 400, ед. хр. 93) из архива Г. В. Чичерина.

<sup>88</sup> Петров Всеволод Николаевич (1912–1978) искусствовед, писатель, мемуарист.

<sup>89</sup> Петров Николай Николаевич (1876–1964), онколог-хирург, академик.

<sup>90</sup> См.: *Петров В.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публ. Г. Шмакова // Новый журнал. 1986. Кн. 163. С. 81–116.

<sup>91</sup> С разночтениями: Там же. С. 109.

<sup>92</sup> Кушнер Александр Семёнович (род. 1936) – поэт, эссеист.

<sup>93</sup> Речь идет о статье: *Кушнер А.* Музыка во льду // Кушнер Александр. О поэтах и поэзии.: статьи и стихи. М., 2018. С. 368–385. См. также его «Заметки на полях» (Новый мир. 1996. № 5. С. 203–216) и стихотворение ««Остались детали», – Кузмин говорил Юркуну...»:

«Остались детали», – Кузмин говорил Юркуну  
В больнице, когда навестил его друг перед смертью.  
А если б не умер, не знаю, простил бы страну,  
Способную к самому лютому жестокосердью?

На том же проспекте попал бы в застенки глухой  
В начале Литейного, а не лежал бы в больнице.  
Тогда и последняя фраза была бы другой,  
И кто б рассказал нам о ней, неужели убийцы?

Люблю Кузмина, обойденного славой. Знаток  
В «Сетях» и «Форе́ли» расслышит любовь и смирение.  
В стихах его Гринок – шотландский мелькнул городок,  
Но он не уехал в Шотландию – нам в утешенье.

Никто не бессмертен. Подумай, как нам повезло:  
В палате, при клене, в окне шелестящем на воле!  
«Остались детали» – не самое страшное зло.  
Спасибо скажи Кузмину, как учителю в школе.

(*Кушнер Александр.* Земное притяжение. Книга новых стихов. М., 2015. С. 44).

<sup>94</sup> Речь идет о статье К. И. Чуковского «Ахматова и Маяковский», впервые: Дом искусства. 1921. № 1. С. 23–42, переизд. Е. Ц. Чуковской в журнале «Вопросы литературы» (1988. № 1. С. 177–205).

<sup>95</sup> Ср.: «Посылаю “Anno Domini” А. Ахматовой и две толстые книги Маяковского. У Маяковского Вы найдете много замечательного и очень современного (напр., “Мистерия Буфф”, “150. 000. 000”), но не напрасно Чуковский соединил эти два имени.

Оба поэта, при всем их различии, стоят на распутьи. Или популярность, или дальнейшее творчество. Люди не терпят движения, остановки недопустимы в искусстве. Творчество требует постоянного внутреннего обновления, публика от своих любимцев ждет штампов и перепевов. Человеческая лень влечет к механизации чувств и слов, к напряженному сознанию творческих сил нудит беспокойный дух художника. Только тогда сердце по-настоящему бьется, когда слышишь его удары. Никаких привычек, никаких приемов, никакой набитой руки! Как только зародилось подозрение в застое, снова художник должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник, – или умолкнуть. На безмятежные проценты с капитала рассчитывать нечего. И Маяковский, и Ахматова стоят на опасной точке поворота и выбора. Что будет с ними, я не знаю, я не пророк. Я слишком люблю их, чтобы не желать им творческого пути, а не спокойной и заслуженной популярности. Покуда шлю Вам их книги» (*Кузмин М. Письмо в Пекин // Кузмин М. Условности (сборник статей об искусстве). Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 166–167).*

*Л. Джонг Хён*

*Сеульский государственный университет, Республика Корея*

**«Иметь бездушную куклу»:  
опыт перевода повести М. Кузмина «Крылья»  
на корейский язык**

В ноябре 2021 года в сеульском издательстве QQ вышла в свет повесть М. А. Кузмина «Крылья» в корейском переводе.<sup>1</sup> Она уже с 1970-х годов была переведена на европейские языки, но данная корейская версия заслуживает внимания тем, что повесть, принесшая автору прозвище «русский Уайльд», впервые была издана на Востоке. До ее появления корейские читатели успели познакомиться с его двумя стихотворениями и пьесой «Венецианские безумцы», эти произведения включены либо в антологию, либо в сборник.<sup>2</sup> Хотя для более полного понимания творчества Кузмина как прозаика, так и поэта необходимы еще его прозаические произведения и книги стихов в переводе, отдельное издание «Крыльев» позволило углубить представление корейской аудитории о русском модернизме.

Однако это отнюдь не означает, что Кузмин как одна из ярчайших личностей серебряного века воплощается в сознании корейских читателей таким, каким он был воспринят в русской культуре. Тем более, в самой повести, интересующей нас в данном сообщении, концепция перевода подвергается критике и обесценивается как второстепенный, неживой и искусственный артефакт. Читаем следующие слова Л. Д. Штрупа, одного из главных героев повести: «Вместо человека из плоти и крови, смеющегося или хмурого, которого можно любить, целовать, ненавидеть, в котором видна кровь, переливающаяся в жилах, и естественная грация нагого тела, — иметь бездушную куклу, часто сделанную руками ремесленника, — вот

переводы».<sup>3</sup> Иначе говоря, всякий перевод по своему экзистенциальному статусу лишен жизненности, не говоря уж о художественности.

Тут напрашивается такая мысль: неужели невозможно «любить, целовать, ненавидеть» «бездушную куклу»? (Безусловно, речь не идет о фетишизме фрейдистского толка). Если можно, каким образом корейцы «любят», «целуют», «ненавидят» «Крылья» как «бездушную куклу», сделанную «руками» переводчика? И какими переводческими и редакционными решениями определяется читательское отношение к переводной литературе вообще, к повести Кузмина в частности? Я, к своему сожалению, не являюсь переводоведом, а лишь с малым знанием русского языка стал переводить художественную литературу, так что не владею навыком разбирать переводоведческие проблемы и научным языком их описывать. Поэтому в данной статье попытаюсь поделиться своим впечатлением от работы над переводом повести Кузмина.

Для начала рассмотрим, как отреагировали читатели на появление корейских «Крыльев». После издания книги проводились две очных презентации в независимых книжных магазинах («Рабле», «Боанчэкбан»<sup>4</sup>) и один вебинар в протестантской организации «Муджигэ Шинхаккё»,<sup>5</sup> которая поддерживает различные группы социальных меньшинств. На этих мероприятиях я выступал в качестве переводчика и русиста, рассуждал о некоторых моментах из истории русской литературы, связанных с квир-сообществом: от шуточных стихов Пушкина до сборника Е. В. Харитоновой «Слезы на цветах». При этом кратко намечалось значение Кузмина в литературном процессе начала XX века и его наследия для современной русской литературы. Вместе с этим, показывался отрывок из спектакля «Форель разбивает лёд», поставленный по одноименному циклу Кузмина в 2017 году в Гоголь-центре. На каждой встрече собиралось человек 20, после моего выступления они задавали вопросы о русской литературе и гендерной ситуации в России.

Отмечу некоторые интересные реплики, прозвучавшие на презентации книги. Во-первых, некоторых участников интересовало следующее: почему в повести многим мужчинам приписываются красивая внешность и высокая образованность, а женщины обрисованы как безобразные существа? В ходе обсуждения данный вопрос развился в проблему женоненавистничества в творчестве Кузмина.

Во-вторых, был поставлен вопрос о художественной лесбийской литературе в России. Это, мне кажется, было обусловлено тем, что большинство участников составляли женщины. Наконец, прозвучало мнение, что кузминские «Крылья» вполне напоминают фильм 2017 года «Назови меня своим именем», в котором 17-летний подросток влюбляется в мужчину. Даже редактор издательства QQ не раз выражал желание, чтобы герой Кузмина был воспринят как «русский Элио» (Элио — имя главного героя выше названного фильма). Более того, после знакомства со стихотворениями из книги «Форель разбивает лед» участники просили издать последнюю книгу стихов Кузмина на корейском языке.

Подобные мнения наблюдаются и в социальных сетях, но здесь реплики носят более личный характер. В повседневную жизнь пользователей Твиттера вкраплена книжка Кузмина как значительный факт: читают ее во время самоизоляции, и по дороге на работу. Весьма интересен твит читателя, живущего в провинции. Он прилетает в Сеул, чтобы поучаствовать в презентации книги, при этом отождествляет себя с Ваней, который тоже приехал из далекого «дома» в Петербург. В его фотографии привлекает к себе внимание сопоставление рук, подражающих крыльям на обложке, со знаком вылета. И другой пользователь твиттера узнает себя в образе Вани, вспоминая свое нелегкое детство.

Не менее интересно, что книга Кузмина приобретает значимость в сознании корейских читателей с точки зрения имагологии. Прежде всего, повесть о русском подростке и серо-синяя обложка вызывают образ снега. Пользователь Инстаграма рекомендует «Крылья» как идеальную книгу для чтения в снежную погоду. (Действительно, в Корее зимой снег идет нередко). Однако в кузминской повести отсутствует сцена с вьюгой или метелью. В противоположность этому критик, прославленный своим коротким твитом о литературе, относит главную мысль книги к философии любви и чувствительной красоты, цитируя слова Штрупа: «И люди увидели, что всякая красота, всякая любовь — от богов, и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья». <sup>6</sup> Таким образом, читательское отношение к повести определяется не только русской культуремой, но и древнегреческой.

Следует отметить, что ориентация Кузмина на античность в то же время препятствует восприятию его творчества неопытным чи-

тателем. Инфлюенсер Инстаграма, у которого больше 12000 подписчиков, замечает так: «Вполне понятно, что в России 1906 г<ода> <имеется в виду первая публикации в журнале «Весь» (№ 11). — Л. Д. Х.> намеки на гомосексуальность могли быть выражены только через греческие традиции, но это требует от меня огромного труда». Это отображено в количестве звездочек, которое является критерием своеобразной оценки книги: максимальный индекс — пять, а он дал «Крыльям» три.

Итак, различным образом корейские читатели «любят», даже «целуют» книжку Кузмина. Тем более, иногда не то, что «ненавидят», а ставят «строгую» оценку «бездушной кукле».

Перейду ко второму вопросу: какие переводческие и редакционные решения были предприняты?

В начале перевода «Крыльев» у меня было намерение перевести еще «Занавешенные картинки», и собрать более или менее сексуально «скромную» повесть и почти порнографический цикл в одной книге. Однако главный редактор издательства хотел, как я упомянул выше, подчеркнуть «платоничность» любви Вани и Штрупа, отказался от моей затеи. Позже на презентации книги оказалось, что некоторые участники ожидали более броской сцены от романа мальчика с мужчиной.

Можно с уверенностью сказать, что издание «Занавешенных картинок» могло бы полностью изменить представление у корейцев о русской литературе, которая с начала прошлого века всегда воспринималась загруженной философской и богословской мыслью.

Второй момент касается взаимоотношения редактора и переводчика. Поскольку редактор не владеет русским языком, ему приходилось сравнивать мой перевод с английской и французской версиями. Это способствовало подходу к различным толкованиям кузминского оригинала и поиску более подходящего выражения на корейском языке. Всегда на переводчика действует притягательная сила русского оригинала, за счет которого нередко корейский язык искажается. К примеру, приведу предложение из первой части: «И он был несколько разочарован, хотя и знал это раньше, что в Петербург въезжают не сразу в центр дворцов и больших строений при народе, солнце, военной музыке, через большую арку, а тянутся длинные огороды, видные через серые заборы, кладбища, позади казавшиеся



романтическими рощами, шестиэтажные промозглые дома рабочих среди деревянных развалюшек, через дым и копоть».<sup>7</sup>

Поначалу я переводил «большую арку» буквально на корейский, но редактор предлагал заменить это слово «триумфальной аркой» подобно французскому переводу. Причина этому заключается в том, что лишь «большая арка» в корейском языке не производит эффектов, которые добиваются в сравнении воображенной Ваней торжественной сцены с убогим пейзажем пригорода. Согласно предложению редактора, я заменил «большую арку» на «триумфальную арку», в результате чего получился контраст между ожиданием и действительностью.

Наконец, хотелось бы подчеркнуть, что эта маленькая книжка содержит в себе больше примечаний, чем такие многотомные романы как «Преступление и наказание» или «Анна Каренина». Это вытекает из того, что у Кузмина в репликах героев часто бывает весьма много информации, требующей для понимания глубокого знания истории культуры. В качестве примера можно привести следующий абзац: «Никого особенно не удивило, что Штруп между прочими увлечениями стал заниматься и русской стариной; что к нему стали ходить то речистые в немецком платье, то старые «от божества» в длиннополых полукафтанах, но одинаково плутоватые торговцы с рукописями, иконами, старинными материями, поддельным литьем; что он стал интересоваться древним пением, читать Смоленского, Разумовского и Металлова, ходить иногда слушать пение на Николаевскую и, наконец, сам, под руководством какого-то рябого певчего, выучивать крюки».<sup>8</sup>

На странице перевода данного абзаца представляются обширные примечания о Смоленском, Разумовском, Металлове, Никольской единоверческой церкви, крюках и т. д. Можно было бы не комментировать упоминание исторических лиц и мест в Петербурге, но перекладывать поиск о них на плечи читателя показалось безответственным. С одной стороны, подобного рода сведения исторических реалий часто не даются на корейском языке, а с другой — в этом случае содержательные примечания не столько препятствуют художественному чтению, сколько передают увлеченность Штрупа русской культурой и его педантичность. В конце концов, мы с редактором решили комментировать почти все незнакомые корейцам культурные

явления. Возможно, это привело к недоумению инфлэнсера, который был недоволен обилием культурных аллюзий и реминисценций в повести.

В заключение можно сказать, что издание повести Кузмина «Крылья» произвело двойственный эффект. Во-первых, оно позволило корейским читателям обратить внимание на гендерную тематику в русской литературе, на отсутствие которой Владимир Сорокин несколько лет назад сетовал на лекции в Сеульском университете. Во-вторых, благодаря знакомству с творчеством Кузмина корейская аудитория постепенно стала интересоваться такими писательницами и поэтессами, как З. Н. Гиппиус, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и др., которые при описании культуры серебряного века всегда были отставлены в сторону из-за Андрея Белого и А. А. Блока. Можно надеяться, что это явление в свою очередь расширит понимание корейцами русской культуры начала XX века.

<sup>1</sup> Кузмин М. Крылья / Пер. Ли Джонг Хён. Сеул: QQ, 2021.

<sup>2</sup> «Как люблю я, вечные боги...» из «Александрийских песен» и «Купанье» из «Занавешенных картинок» напечатаны в «Антология мировой квир-поэзии: Дай нам поцеловаться» (Сеул: QQ, 2017). А «Венецианские безумцы» включены в «Сборник драматических произведений русских символистов» (Сеул: Джиманджи, 2019).

<sup>3</sup> Кузмин М. Проза и эссеистика. В 3 т. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. / Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак; вступ. ст. Е. А. Певак. М., 1999. С. 78.

<sup>4</sup> 라블레, 보안책방.

<sup>5</sup> 무지개 신학교. Это на корейском означает «Радужную семинарию». Как известно, здесь «радуга» – символ нетрадиционной сексуальной ориентации.

<sup>6</sup> Кузмин М. Проза и эссеистика. Т. 1. С. 82–83.

<sup>7</sup> Там же. С. 72.

<sup>8</sup> Там же. С. 94.

## Указатель имен

- Абрамович Н. Я. – 206.  
Август Октавиан – 447.  
Августин Блаженный – 106, 113.  
Августин, архимандрит (Никитин Д. Е.) – 104, 112.  
Аврелий Августин – см. Августин Блаженный.  
Агеева Е. А. – 174.  
Адамова-Френкель Е. А. – 36.  
Адрианова В. П. – 289.  
Айвазовский И. К. – 392.  
Акимова М. В. – 100, 126, 239.  
Актея – 440, 446.  
Александр III, император – 192.  
Александр Александрович – см. Александр III, император.  
Александр Великий (Македонский) – 30, 32, 50, 56, 62, 134–136.  
Александр Нидерландский, принц – 69.  
Александра Федоровна, императрица – 68.  
Александрова М. О. – 6, 370.  
Алексеев А. Д. – 615.  
Алексеев В. А. – 405.  
Алексеев М. П. – 528.  
Алексей (Алексий), св. – 32, 40, 148, 268, 270, 288, 289, 607.  
Алексей, царевич (Романов А. П.) – 638.  
Алкивиад – 434, 435, 443.  
Альберт, король – 547.  
Альтман Н. И. – 62, 254, 269.  
Амбразевич В. К. – 572–575, 586, 641.  
Амфитеатров А. В. – 449.  
Андерсен, Ганс Христиан – 182.  
Андреева М. Ф. – 263.  
Андроников И. Л. – 528, 529.  
Андроникова С. Н. – 548, 549.  
Аникст А. А. – 505, 511.  
Аничков И. Е. – 540, 541.  
Анненков Ю. П. – 641.  
Анненковы Ю. П. и Е. М. – 263.  
Анненский И. Ф. – 21, 32, 52, 54, 547, 546, 577, 587.  
Аносова Л. В. – 239.  
Антиной – 186, 200, 209, 557.  
Антокольский П. Г. – 638.  
Антоний – см. Марк Антоний.  
Антоний Падуанский – 105, 110.  
Антонов-Овсеев А. В. – 407.  
Анциферов Н. П. – 613, 615.  
Аполлодор – 29, 34.  
Апресян Ю. Д. – 196.  
Апулей – 56, 57, 182–186, 472, 474, 475, 623, 630, 639.  
Арапов А. А. – 22, 44.  
Арбенин Н. Ф. – 559, 567, 572, 573, 581, 583, 584, 589.  
Арбенина Г. В. – 583.  
Арбенина М. Н. (в замуж. Саламатина) – 564, 584, 585.  
Арбенина-Гильдебрандт О. Н. – 6, 505, 516, 544, 550, 551, 553–589.  
Арбенины, семья – 550, 585, 589.  
Арго – см. Аргутинский-Долгорукий В. Н.  
Аргутинский-Долгорукий В. Н. – 593.  
Аретино, Пьетро – 201.  
Арефьева Н. Г. – 240.  
Ариосто, Людовико – 231, 239.  
Арсеньева Е. А. – 16.  
Арутюнов Л. Н. – 601.  
Арутюнова Н. Д. – 177, 196.  
Арутюнян С. С. – 601.  
Асафьев Б. В. – 51, 456, 462.  
Ауслендер В. А. – см. Кузмина В. А.

- Ауслендер С. А. – 19, 31, 35, 43, 86, 183, 209, 223, 265, 591, 604, 605, 607, 608, 611.
- Афанасьев А. Н. – 536, 538.
- Афанасьев К. А. – 537.
- Афанасьев К. П. – 554.
- Афанасьева Е. И. – 550.
- Афанасьева О. К. – см. Васильева-Шведе О. К.
- Ахматова А. А. – см. Горенко А. А.
- Ашукин Н. С. – 525, 526, 528–530, 533, 535.
- Ашукина М. Г. – см. Зенгер М. Г.
- Ашукины Н. С. и М. Г. – 529.
- Аякс – см. Измайлов А. А.
- Бабенчиков М. В. – 11, 12.
- Бабиченко Д. Л. – 407.
- Багрицкий Э. Г. – 187, 387, 398–404, 408.
- Байрон, Джордж Гордон – 228, 239, 593.
- Бак, Яков – 260.
- Баканова Л. Н. – 468.
- Бакст Л. С. – 22, 43, 49, 209.
- Балакирев М. А. – 479.
- Баланчивадзе Г. М. – 390, 391.
- Баланчин, Джордж – см. Баланчивадзе Г. М.
- Бальзак, Оноре – 44.
- Бальмонт В. Н. (урожд. Лебедева) – 611.
- Бальмонт К. Д. – 5, 312–322, 438, 582, 597, 603, 611, 635, 643.
- Бальмонт Н. К. – 314, 567, 585.
- Бамдас М. М. – 140.
- Банк Н. Б. – 638.
- Барбюс, Анри – 396, 407.
- Барзах А. Е. – 206.
- Баронов Г. А. – 550.
- Барсова И. А. – 176.
- Баршев Н. В. – 642.
- Баршева В. В. – 642.
- Басалаев И. М. – 628, 641.
- Басаргин Е. Ю. – 265.
- Баткуашвили С. – 376, 379.
- Батюшков К. Н. – 71, 623, 639.
- Бах, Иоганн Себастьян – 184, 429, 517.
- Бахрушин А. А. – 35, 585.
- Бахрушин Ю. А. – 566, 585.
- Бахтин В. С. – 617, 632, 642, 643.
- Бахтин М. М. – 240, 395.
- Бахчинян А. Г. – 6, 590, 600.
- Бачелис И. И. – 464, 469.
- Бебутов Г. – 594, 598, 601.
- Бекетова Е. А. – 47.
- Бекфорд, Уильям – 10.
- Беленсон А. Э. – 53.
- Белов С. В. – 615.
- Белодубровский Е. Б. – 6, 545, 613–615, 617, 627, 628, 632, 635.
- Белый Андрей – см. Бугаев Б. Н.
- Беляев Ю. А. – 638.
- Беляев Ю. Д. – 31, 35.
- Бенавенте-и-Мартинес, Хасинто – 31, 36.
- Бенари, Фердинанд – 448.
- Бенвенуто Челлини – 162.
- Бенелли, Сем – 61.
- Бенуа А. А. (в замуж. Черкесова) – 370, 372.
- Бенуа А. Н. – 35, 254, 262, 371–373, 578, 587, 614.
- Бенуа Н. А. – 370–373.
- Бенуа Н. Л. – 74.
- Берберова Н. Н. – 554.
- Берг А. – 60, 462.
- Берггрюн В. А. – 375.
- Бердслей, Обри – 29, 34, 44, 60, 183, 185, 186.
- Бердсли – см. Бердслей, Обри.
- Бердяев Н. А. – 209, 223.
- Бердяева Л. Ю. – 209.
- Берлиоз, Гектор – 183.
- Бернар, Сара – 390, 391.
- Бернардино (Бернардин) Сиенский – 110.
- Бернерс – см. Тирвитт-Уилсон, Джеральд Хью.

- Бернштейн М. Д. – 253, 260.  
 Бестужев-Рюмин К. Н. – 548, 552, 615.  
 Бетге, Ганс (Ханс) – 101, 171, 172, 176.  
 Бетховен, Людвиг Ван – 518.  
 Би, Ипполит Луис Флорен – 480.  
 Бизе, Жорж – 480.  
 Бикбов А. Т. – 309.  
 Благово Д. С. – 615.  
 Блинкина О. Е. – 24.  
 Блинов В. В. – 32, 40, 45, 48.  
 Блинова Е. М. – 29, 34.  
 Блок А. А. – 7, 30, 31, 35, 46, 56, 61, 103, 112, 144, 178, 180, 187, 196, 229, 239, 260, 267, 269, 288, 290, 298, 317, 382, 401, 402, 411, 579, 580, 588, 591, 597, 619, 624, 632, 638, 640, 650.  
 Блюм А. В. – 407, 408.  
 Блюменталь-Тамарин В. А. – 591.  
 Блюменфельд В. М. – 640.  
 Бо, Эрнест Генрих – 640.  
 Бобров С. П. – 156.  
 Бобышов (Бобышев) М. П. – 325, 327.  
 Богачева Е. – 398, 408.  
 Богданов Г. Ф. – 641.  
 Богданов-Березовский В. М. – 472.  
 Богданович И. Ф. – 472.  
 Богомолов Н. А. – 8, 19–21, 26, 34, 36, 37, 46–48, 53, 78–80, 100, 101, 113–115, 120, 125–127, 129, 133, 135, 142, 145, 148, 174, 197, 198, 201, 205, 206, 216, 223–225, 234, 239, 240, 265, 295, 296, 298, 300, 309, 310, 322, 383, 385, 405, 407, 408, 452, 453, 514, 600, 639, 642.  
 Бодлер, Шарль – 519, 541, 571.  
 Божерянов А. И. – 40, 48, 185.  
 Боккаччо, Джованни – 29, 34, 44, 50, 56, 60, 606, 627, 640.  
 Болдырева Е. М. – 249.  
 Большакова Н. Д. – 390.  
 Бонавентура (Фиданца, Джованни) – 105, 110.  
 Борис, св. (Борис Владимирович, князь ростовский) – 270.  
 Борисов В. П. – 638.  
 Борисов Л. И. – 580, 588.  
 Боровский Я. М. – 224.  
 Борроу, Джордж – 527, 528, 532.  
 Боткин С. П. – 547.  
 Боттичелли (Ботичелли), Сандро – 184, 186, 558.  
 Брамс, Йоганнес – 518.  
 Бретон, Валентин – 105.  
 Бретцнер К.-Ф. – 331.  
 Брехт, Бертольд – 460.  
 Бризар (Бритар, Жан Батист) – 72.  
 Брик Л. Ю. – 435.  
 Бродерсен Г. Г. – 21, 24, 55, 57.  
 Бройтман С. Н. – 240.  
 Брокгауз, Фридрих Арнольд – 71, 79.  
 Бромерло, Сюзанна – 206.  
 Брукнер, Антон – 518.  
 Брэммель (Брюммель, Браммелл), Джордж – 33, 65, 68, 77, 80.  
 Брюллов К. П. – 183.  
 Брюсов В. Я. – 22, 23, 28, 33, 43, 46, 52, 54, 61, 63, 179, 205, 313, 317, 319, 322, 471, 476, 478, 480, 525, 597, 605, 622, 624.  
 Бугаев Б. Н. – 179, 229, 243, 422, 579, 588, 605, 618, 624, 638, 650.  
 Булгаков М. А. – 451, 581.  
 Бунин И. А. – 243, 265.  
 Бунина Ф. – 642.  
 Буонапарте, Наполеоне – 184, 446.  
 Буонаротта – см. Микеланджело Буонаротти.  
 Бурдые, Пьер – 296, 309.  
 Бурлешин А. В. – 374.  
 Буслакова Т. П. – 19.  
 Буташевич-Петрашевский М. В. – 19, 69.  
 Бутковская Н. И. – 258.  
 Бутлер А. К. – 14.  
 Бэл, Нимврод – 592.

- Вавилов С. И. – 638.  
 Ваганова А. Я. – 528.  
 Ваганова И. В. – 6, 18, 602, 609, 611, 612.  
 Вагинов К. К. – 23, 44, 45, 47, 52, 642.  
 Вагнер, Рихард – 103, 112, 403.  
 Вайнкоп Ю. Я. – 465, 469.  
 Ваксель О. А. – 617.  
 Валентин, натурщик – 591.  
 Валери, Поль – 141.  
 Валерьян, юноша – 74.  
 Валлотон, Феликс – 34.  
 Вальтер, Рейнголд фон – 62.  
 Ван Вэй – 176.  
 Ванюков А. И. – 396, 407.  
 Варвара, великомученица – 13, 17.  
 Вардошвили Х. И. – 376.  
 Варшавский Л. Р. – 408.  
 Василенко С. В. – 383.  
 Васильев В. В. – 549.  
 Васильева Т. В. – 549.  
 Васильева-Шведе О. К. – 547, 548, 550, 553, 554.  
 Васильевы В. В. и О. К. – 549.  
 Васко, Мариз – 539.  
 Васюточкин Г. С. – 149, 174.  
 Ватто, Антуан – 182, 183, 261, 556.  
 Введенский А. И. – 642.  
 Вебер, Карл Мария фон – 183.  
 Веберн, Антон – 171.  
 Вега, Лопе де – 61.  
 Ведринская М. А. – 30, 35.  
 Вейдле В. В. – 137, 138, 142.  
 Вейнер П. П. – 262.  
 Вейсбрем П. К. – 641.  
 Вельяшевы – 78.  
 Венгеров С. А. – 22, 23, 28, 33, 591.  
 Венгерова З. А. – 47.  
 Венгров М. П. – 254.  
 Венгров Натан – см. Венгров М. П.  
 Вербловская М. Б. – 617.  
 Вербловская Ф. О. (в замуж. Мандельштам) – 544.  
 Вергилий – 52, 53, 134, 135, 183.  
 Верди, Джузеппе – 480, 481.  
 Верейский Г. С. – 371, 373.  
 Веригин К. М. – 640.  
 Верн, Жюль – 183, 390.  
 Верховские, семья – 22, 28, 43.  
 Верховский Ю. Н. – 52.  
 Веселовский А. Н. – 199, 205.  
 Веселый Ф. Ф. – 67.  
 Вечорка Т. – см. Толстая Т. В.  
 Видгоф Л. М. – 383.  
 Виктория, королева – 390, 391.  
 Виланд Х.-М. – 472, 474.  
 Виноградов Вас. – 514.  
 Виноградов В. В. – 177.  
 Виноградов Н. Г. – см. Виноградов-Мамонт Н. Г.  
 Виноградов-Мамонт Н. Г. – 458, 468.  
 Виппер Б. Р. – 196.  
 Витте С. Ю. – 536.  
 Витте Э. К. – 537.  
 Вихляев К. А. – 5, 257.  
 Вишневецкий И. Г. – 104, 112.  
 Вл. С. – см. Соловьев Вл. Н.  
 Вогау Бернгард – 394, 407.  
 Вознесенская К. Д. – 309.  
 Воинов В. В. – 371–373.  
 Волкенау (Волькенау) Н. В. (в замуж. Кёнигсберг) – 90.  
 Волков С. В. – 553.  
 Волков Ф. Г. – 16–18.  
 Волкова А. В. – 5, 103.  
 Волошин М. А. – 39, 40, 78, 80, 197, 202, 206, 591.  
 Вольтинский А. Л. – см. Флексер Х. Л.  
 Вольтер, Франсуа-Мари Аруэ – 66, 70, 71, 183, 472, 474.  
 Вольф М. О. – 26.  
 Вордсворд У. – 541.  
 Воротников А. П. – 290.  
 Врасский – 592.  
 Вреден-Кобецкая Т. – 553.  
 Врубель М. А. – 320.

- Выгодский Д. И. – 396, 407.  
 Выдбольский, кн. – 591.  
 Вышинский А. Я. – 618, 637.  
 Вяземский П. А. – 71.  
 Габричевские А. Г. и Н. А. – 521.  
 Гавриленко Ю. И. – 19.  
 Гагарины, род – 548.  
 Газье ле Монт – см. Монготье Луи  
 (Леон, Людвиг).  
 Гайсарьян, Сурен – 601.  
 Галанина Ю. Е. – 35.  
 Галеви, Людовик – 480.  
 Галеев И. – 468.  
 Галушкин А. Ю. – 315.  
 Гальба, Сервий Сульпиций, импера-  
 тор – 447, 448.  
 Гаманн, Иоганн Георг – 216.  
 Ганнибал А. П. – 520.  
 Гарт, Эрнст – 31.  
 Гаспаров М. Л. – 126, 175, 180, 181,  
 196, 197, 239.  
 Гатов А. Б. – 597, 599.  
 Гауш А. Ф. – 261.  
 Гафиз (Хафиз) – см. Хафез, Шамсуд-  
 дин Мухаммад.  
 Гвоздев А. А. – 325, 327, 545–547, 549.  
 Гвоздева В. Ф. (в замуж. Шухова) –  
 544–549, 553.  
 Гвоздева Н. А. – 549, 552.  
 Гвоздева Н. В. – см. Шумкова Н. В.  
 Гвоздевы А. А. и Н. В. – 547, 549.  
 Гедеонов М. А. – 471.  
 Гейман В. Г. – 26.  
 Гейне, Генрих – 183.  
 Гейнике И. Г. – 580, 588.  
 Гейро, Режиc – 252, 255, 256.  
 Гельдерлин, Фридрих – 175.  
 Георгий, св. – 155, 156, 301, 303.  
 Герасимов В. В. – 617, 618, 637.  
 Герасимов Ю. К. – 225.  
 Геркен Е. Ю. – 481.  
 Герцен А. И. – 549, 550, 551, 613,  
 615, 616.  
 Гете, Иоганн Вольфганг фон – 44,  
 175, 176, 183, 185, 301, 385, 444,  
 554, 558, 559.  
 Гиbшман К. Э. – 576, 586.  
 Гик А. В. – 5, 143, 177, 197, 244, 250.  
 Гинцберг А. И. – 637.  
 Гиппиус Вас. В. – 545.  
 Гиbпиус З. Н. – 249, 618, 650.  
 Глазко Г. И. – 532, 533, 536.  
 Глазунов А. К. – 467, 518.  
 Глеб, св. (Глеб Владимирович, князь  
 муромский) – 270.  
 Глебов Игорь – см. Асафьев Б. В.  
 Глебова-Судейкина О. Н. – 241, 250,  
 259, 320.  
 Глезеров С. Е. – 197.  
 Глинка М. И. – 74, 455, 457, 459, 464,  
 467–469, 471–473, 477, 478.  
 Гнедич П. П. – 36.  
 Гоген, Поль – 88, 183, 458.  
 Гоголь Н. В. – 74, 451, 646.  
 Голлербах Э. Ф. – 302, 310.  
 Голованевский А. Л. – 197.  
 Голованов Н. С. – 463, 464, 466.  
 Головин А. Я. – 30, 35.  
 Головинская – 550.  
 Голубев А. А. – 35.  
 Голубев П. С. – 405.  
 Гольдони, Карло – 183, 260.  
 Гомер – 183, 473, 475, 641.  
 Гонкур, Жюль де – 183.  
 Горбаневский М. В. – 187.  
 Горбунов А. Н. – 511.  
 Горвели И. – 374, 379.  
 Гордзонио С. – 639.  
 Горенко А. А. – 29, 33, 112, 113, 115,  
 121, 125, 179, 303, 307, 398, 404,  
 405, 452, 555, 577, 578, 580, 581,  
 587, 615, 618, 623, 626, 631, 636,  
 639, 642–644.  
 Горнфельд А. Г. – 310.  
 Городецкий С. М. – 209, 301, 459.  
 Горький М. – см. Пешков А. М.

- Горюнов С. – 469.  
 Готье, Жюдит – 176.  
 Готье, Теофиль – 541.  
 Гофман М. Л. – 26.  
 Гофман Э. А. Т. – 44, 54, 183–186, 444, 453.  
 Гофмансталь Гюго фон – 34.  
 Гоцци, Карло – 10, 183, 260, 605–608.  
 Гоццоли, Беноццо – 186.  
 Граццини, Франческо Антон – 202.  
 Грачев П. В. – 551.  
 Грачева А. М. – 611.  
 Гречишкин С. С. – 638.  
 Гржебин З. И. – 295, 606.  
 Гриб В. – 444.  
 Григорьев Б. Д. – 320.  
 Грильпарцер, Франц – 31, 35.  
 Гринберг, Матиасс – 465, 469.  
 Гринберг, Ноа – 534.  
 Грифцов Б. А. – 520.  
 Грознова Н. А. – 42.  
 Гроссман Л. П. – 417.  
 Грякалова Н. Ю. – 395.  
 Губер А. А. – 540, 541.  
 Гумилев Н. С. – 29, 33, 42, 63, 172, 176, 205, 226, 239, 243, 303, 307, 525, 555, 565–567, 571, 573, 578, 583–586, 588, 604, 607, 616, 631, 642.  
 Гумилева А. Н. – 642.  
 Гуно, Шарль – 429.  
 Гурмон Реми, де – 29, 34, 60.  
 Гусакова З. Е. – 18.  
 Гюнтер, Иоганнес фон – 34, 35, 227, 239, 581, 589.  
 Д’Оревильи, Барбэ – 29, 33, 80.  
 Д’Орсе, Алфред – 65, 68, 77.  
 Давингоф Н. Х. – 36, 60.  
 Давыдов В. Л. – 593.  
 Давыдов Д. В. – 71.  
 Дамир Т. (урожд. Зернова) – 553.  
 Данилов А. Ю. – 19.  
 Данилов С. С. – 72.  
 Данилова А. Д. – 391, 392.  
 Данилова Т. – 642.  
 Данте Алигьери – 182, 186, 235, 240, 442, 558.  
 Дебюсси, Клод – 91, 183, 292, 558.  
 Дедюлин Я. И. – 603.  
 Делиньи, Эжен – 72.  
 Делиус, Николай – 493, 494.  
 Дельвиг А. А. – 556.  
 Демина А. – 19.  
 Демьянов С. В. – 514, 516.  
 Деопик Д. В. – 534.  
 Дербенева А. – 466, 469.  
 Державин К. Н. – 509.  
 Держинская К. Г. – 464.  
 Дернов А. А. – 26.  
 Дерунов С. Я. – 53.  
 Деттель Е. Л. – 541.  
 Дешарт О. – см. Шор О. А.  
 Джеллаледдин-эль-Руми – см. Руми  
 Мавлана Джалаладдин Мухаммад.  
 Джемелли, Августин – 105, 113.  
 Дживелегов А. К. – 638.  
 Джойс, Джеймс – 414.  
 Джонг Хён, Ли – 6, 645, 650.  
 Джугашвили И. В. – 382, 407, 522, 599, 619, 620, 638.  
 Дидерихс А. Р. – 263.  
 Дикинсон, Эмили – 519, 542.  
 Диккенс, Чарльз – 45, 135.  
 Дикман М. И. – 638.  
 Дмитрий Ростовский (Туптало Д. С.) – 268, 270, 289.  
 Динамов С. С. – 495, 498, 505, 506, 510.  
 Дмитриевский И. А. – 71.  
 Дмитренко А. Л. – 583, 641.  
 Дмитриев В. В. – 23, 44, 52.  
 Дмитриев П. В. – 5, 6, 18, 19, 33, 35–37, 46, 47, 62, 79, 81, 102, 173, 176, 198, 205, 223, 224, 240, 256, 310, 312, 315, 323, 324, 377, 383, 395, 454, 469, 470, 505, 637, 639.



- Дмитриев С. С. – 10, 11, 18, 53.  
 Добужинский М. В. – 371, 373.  
 Добычин Л. И. – 633, 642.  
 Доктор Дапертутто – см. Мейер-хольд В. Э.  
 Долгополов Л. К. – 239, 638.  
 Долидзе В. И. – 6, 374–378.  
 Долныков С. – 407.  
 Домогацкая Е. Г. – 46, 650.  
 Донн, Джон – 519.  
 Достоевский Ф. М. – 45, 69, 411, 412, 415, 425, 430, 442.  
 Дранишников В. А. – 480.  
 Дрессель Э. – 458.  
 Дризен Н. В. – 258.  
 Друскин М. С. – 533.  
 Дубницкий Д. – 516.  
 Дудин М. А. – 638.  
 Дунс Скот, Иоанн – 105.  
 Дьяконова Н. Я. – 537.  
 Дюма, Александр – 505.  
 Дюмениль, Рене – 533.  
 Дюпен, Амандина Аврора Люсиль – 184.  
 Дюрей, Луи – 533.  
 Дюрер, Альбрехт – 404, 408.  
 Дягилев С. П. – 11, 19, 22, 23, 28, 32, 43, 49, 54, 390, 406.  
 Евдокимов Е. В. – 5, 6, 9, 18, 24, 70, 75, 79, 256, 374, 600, 603, 611.  
 Евдокия Илиопольская – 11, 19, 32, 40, 46, 268, 270, 288, 289.  
 Евреинов Н. Н. – 254, 255, 258, 259, 324–327, 416.  
 Евстафий, вмч. – 193.  
 Егорьев В. К. – 172, 176.  
 Егунов А. Н. – 524.  
 Едошина И. А. – 535.  
 Екатерина II Великая, императрица – 28, 67, 71, 73, 474.  
 Елевсипп, мч. – 32, 152, 619, 623, 638.  
 Ельмслев, Луи – 388.  
 Эндогуров И. Н. – 75.  
 Эндогуровы, семья – 76, 78.  
 Епишева О. В. – 315.  
 Ермилова Е. В. – 113.  
 Ермолаева В. М. – 254.  
 Ермолин Е. А. – 609, 610, 612.  
 Ерофеев В. В. – 638, 639.  
 Есенин С. А. – 187, 250, 626, 640.  
 Ефрон И. А. – 71, 79.  
 Жак, пианист – 558.  
 Жаккар Ж. Ф. – 383.  
 Жарновский И. И. – 389.  
 Жданов А. А. – 288, 618, 619, 623, 624, 627, 637.  
 Жевержеев Л. И. – 299, 310.  
 Жемчужниковы А. М., В. М., Ал. М. – 259.  
 Жид, Андре Поль Гийом – 531.  
 Жирмунская-Аствацатурова В. В. – 553.  
 Жирмунский В. М. – 149, 174, 178, 196, 226, 239, 518, 544, 545, 548, 553, 554.  
 Житенев А. А. – 5, 134, 143.  
 Жихарев С. П. – 71, 72, 79.  
 Жолковский А. К. – 115, 125, 453.  
 Жуи, Виктор-Жозеф Этьен – 480.  
 Жуковская-Бак Т. В. – см. Миклашевская-Красина Т. В.  
 Жуковский В. А. – 71, 471, 621.  
 Заволокин П. Я. – 40.  
 Задворный В. Л. – 113.  
 Замятины Е. И. и Л. Н. – 263.  
 Замятина М. М. – 201, 225.  
 Захаренко Н. Г. – 638.  
 Захаров Р. В. – 469.  
 Зданевич И. М. – 5, 251–256, 299.  
 Землянская Н. С. – 19.  
 Зенгер Г. Э. – 513.  
 Зенгер Е. Н. – 519, 521, 522.  
 Зенгер М. Г. – 517, 520, 522, 524–531, 534, 535, 538.  
 Зенгер Н. Г. – 6, 513, 516, 517, 519, 520, 522–524.

- Зенгер Т. Г. – см. Цявловская Т. Г.  
 Зенкевич М. А. – 408.  
 Зенкин С. Н. – 309.  
 Зимин С. И. – 374.  
 Зиновьев А. З. – 16, 19.  
 Зиновьев Г. Е. – 637.  
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. – 139, 209,  
 210, 213, 220, 221, 225, 394, 618,  
 650.  
 Зноско-Боровская Н. А. – 604, 606.  
 Зноско-Боровский Е. А. – 32, 35, 183,  
 264, 583, 604, 605.  
 Золя, Эмиль – 445.  
 Зотов Р. М. – 74, 76, 77, 80.  
 Зощенко М. М. – 615.  
 Зубарев Д. И. – 383.  
 Зубков И. – 533.  
 Зусева-Озкан В. Б. – 205, 227, 233,  
 239, 240.  
 Иванов В. – 398, 408.  
 Иванов В. А. – 384.  
 Иванов Вяч. И. – 5, 23, 29, 30, 33, 35,  
 37, 39, 40, 43, 52, 54, 85, 86, 101,  
 115, 116, 127, 129, 130, 133, 197,  
 198, 200–206, 208–210, 213–225,  
 229, 236, 240, 312, 313, 317, 401,  
 591, 597, 607, 612, 618, 625, 638.  
 Иванов Г. В. – 243, 250, 301, 588.  
 Иванов Д. В. – 206, 223.  
 Иванова Л. А. – 390.  
 Иванова Л. Д. – см. Зиновьева-Анни-  
 бал Л. Д.  
 Иванова Т. Г. – 288.  
 Ивановы Вяч. И. и Л. Д. – 37, 209,  
 220, 221.  
 Ивашенцов Г. А. – 546, 547, 554.  
 Игнатъев А. А. – 5, 65.  
 Игорь-Северянин – см. Лотарев И. В.  
 Измайлов А. А. – 39, 40, 202, 206.  
 Иконников А. Я. – 513, 515.  
 Ильиш Б. А. – 517, 518.  
 Ильязд – см. Зданевич И. М.  
 Иоанн Кронштадский (Сергиев И. И.) –  
 265.  
 Йокаи, Мор – 641.  
 Иоффе Д. В. – 206.  
 Ириней Лионский – 448.  
 Ирод, царь – 440, 534.  
 Искандер А. – 374, 377, 378.  
 Исупов К. Г. – 104, 112, 205.  
 К. Р. – см. Романов К. К.  
 Каганович Б. С. – 506.  
 Казанский Б. В. – 80.  
 Казароза Б. Г. – 139.  
 Казотт (Казот), Жак – 183.  
 Калакуцкая Г. – 407.  
 Калигула – 447.  
 Калужнин В. П. – 642.  
 Кальдерон, Педро – 202, 206, 313,  
 318, 321.  
 Каменев Л. Б. – 491, 493, 495, 496,  
 506, 507.  
 Каменские Ф. К. и Г. К., братья – 187.  
 Каменский А. П. – 591.  
 Каменский В. В. – 293.  
 Каменский Ю. А. – 549.  
 Камоенс (Камоэнс), Луиш де – 541.  
 Канкрин В. И. – 264.  
 Каннегисер Л. И. – 567, 585.  
 Каннегисер Н. Н. – 617.  
 Кант, Иммануил – 184.  
 Капица П. Л. – 615.  
 Капралов Б. А. – 372.  
 Капустина Ю. А. – 249.  
 Каравкина Д. Л. – 444.  
 Каракаш М. Н. – 546, 547.  
 Каракаш Н. И. – 547.  
 Карамурза С. Г. – 46.  
 Каратыгин В. Г. – 23, 36, 43, 54.  
 Каратыгин П. А. – 76, 80.  
 Карими-Мотаххар Д. – 5, 127, 133.  
 Карсавина Т. П. – 578, 587.  
 Карышев Н. Н. – 46.  
 Касти, Джамбатист – 472, 474.  
 Катерли Н. С. – 265.

- Кацнельсон Г. – 407.  
Кашеева Т. К. – 6, 543.  
Квятковский А. П. – 156.  
Кеведо, Франсиско Гомес – 532, 533.  
Кедров А. В. – 13.  
Кедров М. С. – 13, 15, 17, 18.  
Келдыш В. А. – 225, 638.  
Кибиров Т. Ю. – 223.  
Кирло, Хуан – 240.  
Киров С. М. – 328, 372.  
Кирпотин В. Я. – 601.  
Киселев В. – 468.  
Китс, Джон – 137, 519.  
Киянская О. И. – 407.  
Клавдий, император – 413, 425, 437, 447.  
Клеопатра, царица – 186, 505, 509.  
Климас Р. И. – 249.  
Климова Ю. Г. (урожд. Клюге) – 549.  
Клопшток, Фридрих Готлиб – 175.  
Клюев Н. А. – 249, 642.  
Князев В. Г. – 579, 587.  
Кобылинский Л. Л. – 229.  
Коваленко А. Г. – 176.  
Кожанова Т. О. – 207.  
Кожебаткин А. М. – 32, 40, 45, 48, 59.  
Кожина О. – 398.  
Козлов В. А. – 261.  
Козляков В. Н. – 609, 612.  
Козьменко М. В. – 638.  
Колоницкий Б. И. – 310.  
Колчигин Д. С. – 205.  
Комаров В. П. – 511.  
Комиссаржевская В. Ф. – 11, 19, 22, 31, 33, 35, 46, 592.  
Комиссаржевский Ф. Ф. – 35, 46.  
Конечный А. М. – 314, 389.  
Константиновский А. И. – 577, 587.  
Коптелова Н. Г. – 250.  
Копылов И. А. – 458.  
Корконосенко К. С. – 324.  
Корнейчуков Н. И. – 23, 34, 482, 487, 505, 636, 642, 643.  
Корнфельд М. Г. – 34, 36, 60, 606.  
Корриторе Лена А. – 5, 208.  
Костычев С. П. – 548.  
Котельников В. А. – 128, 133.  
Котлеров Н. В. – 322.  
Коутс А. К. – 480.  
Кохно Б. Е. – 390.  
Кочетов К. И. – 5, 114, 125.  
Кошелев В. А. – 244, 250.  
Кравцова И. Г. – 452.  
Красин Л. Б. – 260.  
Кребель И. А. – 118, 126.  
Крейд В. П. – 126, 640.  
Крейн А. А. – 455, 458.  
Крейслер, Фриц – 184.  
Кржевский Б. А. – 546.  
Кривцова М. А. – 514.  
Кронеберг А. И. – 511.  
Кругликова Е. С. – 632.  
Крупская Н. К. – 544.  
Крусанов А. В. – 252, 255, 256.  
Крученых А. Е. – 254, 626, 640.  
Крылов И. А. – 31, 35, 183.  
Ксения, св. – 546.  
Кублицкая-Пиотух А. А. – 619, 638.  
Кудрявцев С. В. – 252, 255, 256.  
Кужелева Е. – 398.  
Кузмин А. А., брат – 12, 28.  
Кузмин А. А., отец – 12–15, 43, 55, 67, 69, 75.  
Кузмин А. В., дед – 75, 77.  
Кузмин Аполлон А. – 69, 70.  
Кузмин Д. А. – 74.  
Кузмин П. А. – 14, 19, 28, 69, 70, 79.  
Кузмина Ан. А. – 12.  
Кузмина В. А. – 12, 14, 17, 31, 43, 65, 604.  
Кузмина Н. Д. (урожд. Федорова) – 12, 13, 17, 43, 65, 73, 74, 611.  
Кузмина Х. И. (урожд. Ендогурова) – 75.  
Кузмины – 12–16, 69, 76, 78.  
Кузнецов Н. Д. – 22, 44, 46, 63, 460.

- Кузнецова Е. М. – 315.  
 Кузнецова О. А. – 225.  
 Куйбышев В. В. – 641.  
 Кук, Джеймс – 393, 406.  
 Кукольник Н. В. – 471–473.  
 Кукушкина Т. А. – 373.  
 Кулинька – см. Тамм Л. И.  
 Кульбин Н. И. – 11, 19, 244.  
 Кумпан К. А. – 224, 225.  
 Купер Дж. – 239, 240, 407.  
 Куприн А. И. – 622.  
 Купченко В. П. – 80.  
 Куракин А. Б. – 639.  
 Куранда Е. Л. – 5, 20, 47, 48, 57,  
 505–507.  
 Курциус Э. Р. – 199, 200, 205.  
 Кустодиев Б. М. – 370–373.  
 Кустодиев К. Б. – 370, 372.  
 Куция-Гваладзе Т. – 378.  
 Кушелев-Безбородко Г. А. – 174.  
 Кушнер А. С. – 617, 636, 643.  
 Кушнерев И. Н. – 322.  
 Кшенек, Эрнст – 171, 454, 461.  
 Лавров А. В. – 18, 35, 79, 80, 205,  
 223, 385, 405, 469, 505, 554, 607,  
 612, 614, 639.  
 Ладын Л. – 310.  
 Лапицкий И. М. – 259.  
 Лапшин Н. Ф. – 254.  
 Ларионов М. Ф. – 22, 44, 251, 460.  
 Ласки – см. Грацини, Франческо  
 Антон.  
 Лафонтен, Жан де – 71, 472, 475.  
 Лафорг, Жюль – 171.  
 Ле Гофф, Жак – 135, 142.  
 Лебедевы В. В. и С. Д. – 263.  
 Левидова И. М. – 512.  
 Левик В. В. – 525, 526.  
 Левик С. Ю. – см. Юделевич И. Ю.  
 Левина М. Д. – 244, 250.  
 Левинсон А. Я. – 34.  
 Левитин Г. А. – см. Михайлович Г. А.  
 Левицкя Е. С. – 553.  
 Легар, Франц – 61.  
 Ле-Дантю М. В. – 256.  
 Лекен, Анри-Луи – 71, 72.  
 Лекманов О. А. – 6, 223, 239, 381.  
 Лекко, Шарль – 183.  
 Ленин – см. Ульянов В. И.  
 Леоненков Г. В. – 314.  
 Лермонтов М. Ю. – 16, 19, 183, 301,  
 527.  
 Лесков А. Н. – 616.  
 Лесков Н. С. – 23, 39, 45, 47, 437,  
 453, 575, 576, 616, 630.  
 Леткова-Султанова Е. П. – 549, 550,  
 553.  
 Лешков П. И. – 264.  
 Лешкова О. И. – 253, 256.  
 Ливеровская М. И. – 545, 546.  
 Ливеровские, братья – 614.  
 Ливри, Эмма – 417.  
 Лившиц Б. К. – 40, 555.  
 Лисенко Л. К. – 381–384.  
 Лисенков Е. Г. – 519.  
 Литовский О. С. – 498, 507, 510.  
 Лифарь С. М. – 391, 406.  
 Лихачев Д. С. – 613–616.  
 Лихачёв И. А. – 6, 91, 101, 417, 452,  
 513, 516–531, 533–535, 537–542.  
 Лозинский М. Л. – 57, 240, 483, 484,  
 491, 505, 577, 587, 598, 615, 639,  
 642.  
 Ломоносов М. В. – 53.  
 Лопатин В. В. – 249.  
 Лосев А. Ф. – 199, 205.  
 Лотарев И. В. – 5, 128, 241–244,  
 247–250, 317, 320.  
 Лотман Ю. М. – 186, 197.  
 Лубяникова Е. И. – 383.  
 Луначарский А. В. – 315, 411.  
 Лурье А. С. – 320, 643.  
 Лэм, Чарльз – 537, 538.  
 Любимов И. Ф. – 187.  
 Лядов А. К. – 32.  
 Ляндау К. Ю. – 298.

- Ляпунов С. М. – 479.  
 Маврина Т. А. – 576, 586.  
 Магденко Е. П. – 548.  
 Магомедова Д. М. – 35.  
 Май К. Ф. – 614.  
 Майзельс С. Р. – 407.  
 Майринк, Густав – 418.  
 Макарий, митрополит – 262, 265, 289.  
 Макаров С. О. – 616.  
 Македон Ю. А. – 524, 539–541.  
 Маковский С. К. – 200, 205.  
 Малашкин С. И. – 395, 396, 407.  
 Малевич К. С. – 460.  
 Малер, Густав – 61, 101, 171, 172, 176, 518.  
 Малмстад Дж. – 21, 26, 47, 53, 115, 125, 135, 142, 216, 408, 424, 514, 642.  
 Мамонтов А. И. – 321, 405.  
 Мандельштам Н. Я. – 625, 640.  
 Мандельштам О. Э. – 6, 113, 197, 381–383, 396, 405, 407, 420, 452, 526, 528, 544, 548, 554, 555, 564, 571, 573, 581, 584, 586, 615, 625, 640.  
 Мандельштамы А. Э. и О. Э., братья – 544.  
 Манн Ю. В. – 240.  
 Манн, Томас – 183.  
 Мануйлов В. А. – 80.  
 Маныч П. Д. – 591.  
 Маратов (Городецкий) В. С. – 324.  
 Марголис Я. М. – 249.  
 Марджанов К. А. – 263, 324.  
 Мариво, Пьер де – 188, 605, 607.  
 Марк Антоний – 505, 509.  
 Маркальо, Гатъен – 66, 73, 183.  
 Маркевич (Маркович) Н. А. – 471.  
 Маркиш С. П. – 435, 639.  
 Марков А. В. – 205.  
 Марков В. – см. Матвейс, Вольдемар.  
 Марков В. Ф. – 19, 151, 153, 155–157, 166, 174, 196, 205, 239, 252, 255, 256, 288, 291, 308, 373, 424, 469, 617.  
 Маркс А. Ф. – 34.  
 Маркс, Карл – 453, 622, 639.  
 Марр А. – 480.  
 Мартиниан Кесарийский (Палестинский) – 5, 32, 40, 258, 267–272, 274, 275, 277–283, 285, 286, 289, 290.  
 Мартину, Богуслав – 171.  
 Мартынов С. – 554.  
 Маршак С. Я. – 641.  
 Масевич А. Ц. – 206.  
 Маслов П. К. – 89, 90, 189.  
 Массне, Жюль – 30, 34.  
 Матвейс, Вольдемар – 172, 176.  
 Матъе-Кастелляни, Жизель – 203, 205, 207.  
 Махлин В. М. – 577, 582, 586, 630, 641.  
 Махов А. Е. – 205.  
 Маша, кухарка – 263.  
 Маяковский В. В. – 157, 179, 180, 196, 261, 265, 292, 299, 308, 317, 320, 411, 435, 451, 453, 515, 579, 588, 633, 636, 643, 644.  
 Медведев П. Н. – 22–24, 43, 46, 642.  
 Медведев Ю. П. – 46.  
 Мейербер, Джакомо – 480.  
 Мейерхольд В. Э. – 19, 22–24, 35, 44, 46, 54, 254, 257, 258–260, 264, 313, 382, 383, 460, 592.  
 Мелвилл, Герман – 519, 536, 537, 540.  
 Мелеагр – 78.  
 Мелик-Пашаев А. Ш. – 481.  
 Мельяк, Анри – 480.  
 Менжинские В. Р. и Л. Р., сестры – 543.  
 Менипп – 453.  
 Мережковский Д. С. – 312, 618, 638.  
 Мериме, Проспер – 54, 56, 57, 60, 623, 639.  
 Металлов В. М. – 649.  
 Метальников В. Д. – 553, 584.

- Мец А. Г. – 383, 528, 554.  
 Мийо, Дариус – 532, 533.  
 Микаэлян, Карен – 594, 595, 598, 601.  
 Микеланджело Буанаротти – 164, 201.  
 Миклашевская Л. П. (урожд. Эйзенгардт) – 263–265.  
 Миклашевская О. Н. – 265.  
 Миклашевская-Красина Т. В. (урожд. Жуковская, в первом браке – Бак) – 260, 261, 264.  
 Миклашевский В. М. – 264.  
 Миклашевский К. М. – 5, 257–265.  
 Миклашевский М. И. – 257, 265.  
 Милашевский В. А. – 48, 114, 552, 580, 581, 588.  
 Миллер Ф. Б. – 407, 606.  
 Минаев И. П. – 615.  
 Минакина Н. Н. – 15, 19.  
 Мисс – см. Ремизова А. В.  
 Митрохин Д. И. – 47, 53, 140, 396.  
 Михайлов Н. Н. – 48, 294, 303.  
 Михайлова А. А. – 391, 392.  
 Михайлович Г. А. – 577, 587.  
 Мицнер П. – 383.  
 Мнухин Л. А. – 320.  
 Модзалевские – 614.  
 Молдавский Д. И. – 634, 642.  
 Молов Н. В. – 546.  
 Молов Ю. В. – 546.  
 Мольер, Жан-Батист – 61, 526.  
 Монвель (Буте, Жак-Мари) – 72.  
 Монготье Ек. Л. (в замуж. Федорова) – 15, 16, 28, 49, 54, 55, 67, 73, 76, 77, 610.  
 Монготье Луи (Леон, Людвиг) – 73, 77.  
 Монготье, Юлиана – 71, 73.  
 Монтеверди, Клаудио – 61, 186.  
 Моор Я. Г. – 32.  
 Мопассан, Ги де – 505.  
 Мордерер В. Я. – 314, 469.  
 Морев Г. А. – 20, 46, 47, 79, 126, 133, 264, 265, 305, 310, 313, 408, 505, 554, 582.  
 Морозов М. М. – 482, 506.  
 Моруа, Андре – см. Эрзог, Эмиль Соломон Вильгельм.  
 Мосолов Б. С. – 251.  
 Моцарт, Вольфганг Амадей – 6, 91, 103, 183, 184, 323–327, 329, 331, 377, 459, 469, 473, 475, 518, 556, 558, 559, 573–575, 577, 584, 637.  
 Мочульский К. В. – 302, 310, 545–549, 554.  
 Мошков П. С. – 65.  
 Мунт Е. М. – 35.  
 Муравьева М. Г. – см. Зенгер М. Г.  
 Муратов П. П. – 605, 607, 612.  
 Мусоргский М. П. – 468.  
 Мухин – 516.  
 Мясников А. С. – 638.  
 Набоков В. В. – 133, 622, 639.  
 Нагородская Е. А. – 301.  
 Наполеон I – см. Буонапарте Наполеоне.  
 Наппельбаум И. М. (в замуж. Фроман) – 628, 641, 642.  
 Наппельбаум Л. М. – 642.  
 Наппельбаум М. С. – 642.  
 Наппельбаум Ф. М. – 642.  
 Небольсин С. А. – 638.  
 Некрасов К. Ф. – 10, 11, 18, 604–609, 611, 612.  
 Некрасов М. Ю. – 205.  
 Некрасов Н. А. – 23, 615.  
 Нелидов Ю. А. – 80.  
 Немирович-Данченко В. И. – 241, 381.  
 Нерваль, Жерар де – 519, 538.  
 Нерлер П. М. – 40.  
 Нерон, император – 5, 409–450, 452, 453.  
 Нессельроде А. Д. – 552, 554.  
 Нехотин В. В. – 197.  
 Николадзе – 591.

- Никольская Т. Л. – 5, 46, 251, 516, 533, 537, 541, 554, 601, 617.
- Никсон, Патриция – 537.
- Никсон, Ричард – 536, 537.
- Никульцева В. В. – 5, 241, 249, 250.
- Нильссон, Нильс – 197.
- Ницше, Фридрих – 217.
- Новерр Ж.–Ж. – 532, 533.
- Новожилова Е. (в замуж. Измestyева, урожд. Шлейфер) – 553.
- Нотгафт Ф. Ф. – 371, 373.
- Нувель В. Ф. – 22, 43, 49, 89, 90, 209, 213, 220.
- Нурок А. П. – 23, 28, 43, 54, 89.
- Обатнин Г. В. – 223, 225.
- Обатнина Е. Р. – 252, 255, 256.
- Оболи-Муша – см. Тавадзе С. И.
- Овидий, Публий Назон – 389, 405.
- Одоевцева И. В. – см. Гейнике И. Г.
- Оксенов И. А. – 292, 293, 304, 308–310.
- Оксман Ю. Г. – 80, 520.
- Ольденбургский П. Г. – 629, 641.
- Онегер, Артюр – 532, 533.
- Орик, Жорж – 533.
- Орлицкий Ю. Б. – 5, 144, 176, 224, 250, 316.
- Орлов В. Н. – 638.
- Осьмеркин А. А. – 576, 586.
- Осьминина Е. А. – 173, 176.
- Отто Д. О. – 543.
- Оффен (Оффран, Оффрениа), актер – 28, 48, 49, 55, 67, 70–73, 76, 610.
- Павел, апостол – 105, 277.
- Павел I, император – 638.
- Павленко П. А. – 619, 638.
- Павлова М. М. – 206.
- Павловский А. И. – 641.
- Паганини, Никколо – 61, 139.
- Падучева Е. В. – 186, 196, 197.
- Панаев В. А. – 36.
- Панов М. В. – 389, 406.
- Панова Г. В. (в замуж. Арбенина) – 550, 564, 567, 568, 583, 584.
- Панова Л. Г. – 6, 113, 115, 121, 125, 126, 149, 173, 174, 388, 405, 409, 452.
- Панофский, Эрвин – 204, 207.
- Пантелеймон, вмч. – 192.
- Папаригопуло Б. В. – 23, 44, 52.
- Паперно И. А. – 125, 126.
- Парнис А. Е. – 40, 255, 265, 314, 469.
- Пастернак Б. Л. – 45, 179, 181, 196, 505, 511, 577, 581, 587.
- Пахомова А. С. – 5, 24, 46, 123, 125, 126, 291, 308, 309.
- Певак Е. А. – 46, 650.
- Пендеревский, Кшиштоф – 171.
- Пенль, Робер (Роман Иванович) – 537.
- Пеннел Д. – 34.
- Персиц Т. М. – 579, 587.
- Перхин В. В. – 51.
- Пескова Л. Н. – 543.
- Петер Коля – см. Петров Н. В.
- Петерс С. Ф. – 328–330.
- Петрановский В. П. – 42.
- Петров В. Н. – 47, 91, 101, 560, 565, 579, 580, 582, 584, 588, 635, 643.
- Петров Н. В. – 259, 261, 269.
- Петров Н. Н. – 635, 643.
- Петрова Г. В. – 6, 613.
- Петрова, балерина – 391.
- Петров-Водкин К. С. – 383, 458.
- Петровская Н. И. – 605.
- Петровский М. А. – 33.
- Петровых М. С. – 18, 53.
- Петроний Арбитр – 441, 453.
- Пешков А. М. – 262, 411, 451, 523.
- Пильняк Б. А. – см. Вогау Бернгард.
- Пильский П. М. – 591, 592.
- Пинаев С. М. – 197.
- Пиндар – 175.
- Пинту (Пинто), Фернан Мендеш – 534.
- Пиотровский А. И. – 23, 44, 52, 57, 382, 383.

- Пискатор, Эрвин – 460.  
 Плавт – 61.  
 Платон – 210, 215, 218, 224, 225, 234, 648.  
 Плетнев В. Ф. – 640.  
 Плулунгян В. А. – 156, 175.  
 Плулунгян Н. В. – 583.  
 Плутарх – 50, 53, 135, 424, 435, 452.  
 По (Поэ) Эдгар – 318, 321.  
 Подкопаева Ю. Н. – 320, 406.  
 Пожарский С. М. – 57.  
 Поздняков Н. А. – 617.  
 Покалюхина А. М. – 250.  
 Поклитару Е. – 241.  
 Покрасс Д. Я. – 376.  
 Покровский Б. А. – 466, 467.  
 Покровский К. П. – 551.  
 Полаймо Ю. К. – 580, 588.  
 Половцев А. А. – 617.  
 Полунина Л. В. – 548, 554.  
 Поляков Н. С. – 384.  
 Поляков С. А. – 28.  
 Поплавский В. С. – 407.  
 Попов А. И. – 175.  
 Попов А. С. – 526, 537.  
 Попов Р. Б. – 555, 583.  
 Попов Ю. Н. – 207.  
 Попова Е. И. – 547.  
 Пороль П. В. – 176.  
 Португалов В. В. – 404, 408.  
 Потемкин Е. Л. – 553.  
 Потемкин П. П. – 35, 46, 223.  
 Пресняков В. И. – 259.  
 Пржевальский Н. М. – 154.  
 Прокофьев Д. С. – 249.  
 Прокофьев С. И. – 264.  
 Прокофьев С. С. – 264, 577.  
 Пронин Б. К. – 258.  
 Проскура В. Ю. – 219, 225.  
 Пруст, Марсель – 532.  
 Прутков Козьма – см. Толстой А. К., Жемчужниковы А. М., В. М., Ал. М.  
 Публий Вергилий Марон – см. Вергилий.  
 Публий Теренций Афр – 175.  
 Пуленк, Франсис – 532, 533.  
 Пунин Н. Н. – 577, 587.  
 Пуччини, Джакомо – 459, 468.  
 Пушкин А. С. – 45, 47, 71, 123, 125, 126, 178, 179, 183, 223, 250, 302, 397, 403, 469, 471–475, 478, 513, 519, 521, 556, 591, 599, 607, 621, 637, 646.  
 Пушкины А. С. и В. Л. – 71.  
 Пфейфер, Ида – 407.  
 Пыжова О. И. – 553.  
 Пыпин А. Н. – 145, 174.  
 Пяткин С. Н. – 244, 250.  
 Рабле, Франсуа – 646.  
 Радаков А. А. – 324.  
 Радлов Н. Э. – 550, 551.  
 Радлов С. Э. – 23, 44, 52, 57, 125, 263, 383, 462, 463, 480, 506, 548, 576, 587, 642.  
 Радлова А. Д. – 6, 23, 44, 45, 52, 125, 141, 482–498, 500–507, 509–512, 551, 578, 587, 642.  
 Радловы А. Д. и С. Э. – 47, 57, 383, 505–507, 551.  
 Разумовский Д. В. – 649.  
 Ракидин Ю. Л. – 36.  
 Раков А. Л. – 554.  
 Раков Л. Л. – 6, 516, 543, 550–552, 554, 560, 578, 582, 584, 587.  
 Рамю (Рамюз) Ш. Ф. – 536–538.  
 Раннит, Алексис – 244.  
 Рапгоф И. П. – 258, 259.  
 Раппапорт В. Р. – 326.  
 Рассел, Джеймс – 599, 600.  
 Раткевич К. И. – 47.  
 Рашильд (урожд. Эмери Маргарита, в замуж. — г-жа Альфред Валлетт) – 29, 34.  
 Рейзен М. О. – 464.  
 Рейнеке А. К. – 31, 36.  
 Ремизов А. М. – 31, 35, 45, 47, 61, 591.  
 Ремизова А. В. – 186.



- Ренье, Анри де – 44, 47, 50, 54, 56, 60, 264.
- Репин И. Е. – 549, 554.
- Рерих Н. К. – 52, 53, 460, 614.
- Риваль, Жан – см. Офрен (Офран, Офреня), актер.
- Римский-Корсаков Н. А. – 21, 32, 49, 52, 54, 55, 58, 329, 454, 456, 473, 517, 526.
- Римский-Корсаков О. П. – 517, 518, 523.
- Ровинский Д. А. – 551.
- Родин Л. Е. – 393.
- Рождественская М. В. – 174.
- Рождественский В. А. – 630, 641, 642.
- Ролдугина И. В. – 384.
- Романов А. Ю. – 315.
- Романов К. К. – 511.
- Ромен (Ромэн), Жуль – 381–383.
- Ромм Г. М. – 316.
- Ромм М. Г. – 316.
- Ронен, Омри – 230, 239.
- Ронсар, Пьер де – 44, 47, 593.
- Росс Р. – 34.
- Россини, Джоаккино – 183, 480, 558, 559.
- Ростовцев М. И. – 468.
- Рубик, Эрнэ – 418.
- Рубинс М. О. – 176.
- Рудский Л. М. – 383.
- Румер О. – 598.
- Руми Мавлана Джалаладдин Мухаммад – 219.
- Рура Р. В. – 373.
- Руслов В. А. – 37, 47.
- Рыбальченко Т. Л. – 223.
- Рыдзевская Е. А. – 517, 518.
- Рыжаков П. Б. – 6, 482.
- Рыкова Н. Я. – 407, 541.
- Рылеев К. Ф. – 56, 58, 473, 476, 478, 480, 594–596.
- Рымашевский В. В. – 609, 610, 612.
- Рынди́н М. М. – 546, 547.
- Рэмбо (Рэнбо), Артюр – 183.
- Рютбёф – 382.
- Рябушинский П. П. – 407.
- Саади – 127, 128, 133, 243.
- Саакянц А. А. – 320.
- Сабашниковы М. В. и С. В. – 321.
- Сабинин В. А. – см. Собакин В. А.
- Савинов А. Н. – 581, 588.
- Садовской Б. А. – 125.
- Сажин В. Н. – 36, 383.
- Сазонов П. П. – 259, 261.
- Сакамото де Мясников Ф. М. Т. – 528.
- Саламатин А. И. – 567, 585.
- Салахян А. Ф. – 601.
- Салтыков-Щедрин М. Е. – 26, 530.
- Самарин А. – 223.
- Самоненко Ф. М. – 27.
- Самосуд С. А. – 469.
- Санд, Жорж – см. Дюпен, Амандина Аврора Люсиль.
- Сантоян, Мелс – 600.
- Сапунов Н. Н. – 22–24, 44, 46, 54, 116, 183, 301.
- Сафиулина Р. Ф. – 133.
- Сахновская С. И. (в замуж. Шумкова) – 543, 550.
- Сахновские – 543, 547.
- Сахновский И. П. – 545.
- Сац И. А. – 642.
- Сац Н. И. – 634, 642.
- Сашка, матрос – 515.
- Саянов В. М. – см. Махлин В. М.
- Света Я. М. – 534.
- Светоний – 424, 426, 439.
- Свешникова А. Н. – 320, 406.
- Себастьян, св. – 219, 225.
- Седов Г. – 316.
- Сейла, Аугуста – 526, 528.
- Селезнев Л. – 308.
- Семевский В. И. – 19.
- Семенов М. И. – 38, 40, 45, 48, 59, 291, 301, 310, 321.
- Семенова М. Т. – 464.
- Семеновы-Тянь-Шанские – 614.
- Сенкевич, Генрик – 436.

- Сен-При, актер – 72.  
 Сент-Бев, Шарль – 530.  
 Сервантес, Мигель де – 520.  
 Сергеева-Клятия А. Ю. – 223.  
 Сергеенко М. Е. – 113.  
 Сиаманто – см. Ярджанян, Атом.  
 Силина И. – 265.  
 Силонас В. Ю. – 206.  
 Симонс А. – 34.  
 Ситуэлл, Сашеверелл – 390.  
 Сичинава В. В. – 250.  
 Скворцов-Степанов И. И. – 192.  
 Скибинская О. Н. – 18, 53.  
 Скотт, Вальтер – 402, 519.  
 Скрябин А. Н. – 518.  
 Слонимская Ю. Л. – 261.  
 Слонимский М. Л. – 577, 587, 642.  
 Слонимский Ю. И. – 533.  
 Смирнов А. А. – 47, 57, 482, 490–492, 495–498, 504–507, 510, 511, 546, 548, 550, 551, 639.  
 Смирнов И. П. – 452, 453.  
 Смирнов Я. Е. – 18.  
 Смирнова А. И. – 249.  
 Смирнова Е. М. – 10.  
 Смоленский С. В. – 649.  
 Смолич Н. В. – 6, 454–464, 466–468, 470, 471, 473, 475–481.  
 Смольевский А. А. – 617.  
 Собакин В. А. – 36.  
 Собинов Л. В. – 138.  
 Соболев И. Н. – 13.  
 Совсун В. Г. – 639.  
 Соколов П. И. – 457, 458, 465, 467, 470, 471, 473, 481.  
 Соколов И. И. – 516, 517.  
 Соколова Е. П. – 391.  
 Сократ – 215, 439.  
 Соллертинский И. И. – 516–519, 523.  
 Солнцева Е. Г. – 176.  
 Солнцева Н. М. – 249.  
 Соловьев Б. И. – 638.  
 Соловьев Вл. Н. – 269, 288, 290.  
 Соловьев Н. Ф. – 32.  
 Соловьев С. М. – 229, 505.  
 Соловьева И. – 383.  
 Сологуб Федор – см. Тетерников Ф. К.  
 Сомов К. А. – 22, 23, 28, 30, 32, 35, 36, 43, 49, 52, 54, 78, 90, 119, 136, 139, 186, 209, 220, 318, 320, 371, 373, 386, 391, 392, 405, 406, 578, 587.  
 Сорокин В. Г. – 650.  
 Спасский И. Г. – 529.  
 Спасский С. Д. – 469, 476, 579, 586, 588, 598.  
 Спенсер, Эдмунт – 228, 239.  
 Спесивцева О. А. – 390.  
 Спиридонов Н. – 641.  
 Срезневский В. И. – 19.  
 Сталин И. В. – см. Джугашвили И. В.  
 Станиславский К. С. – 241.  
 Станюкович А. К. – 42.  
 Старосельский Е. Е. – 642.  
 Стейнберг М. Д. – 311.  
 Степанов А. А. – 567, 585.  
 Степанова Е. А. – 464.  
 Степанова Л. Г. – 506.  
 Столица Л. Н. (урожд. Ершова) – 310.  
 Столяров А. А. – 113.  
 Столярова А. – 398, 408.  
 Стоюнова М. Н. – 544, 545.  
 Стравинский И. Ф. – 460, 536, 538.  
 Страхов Н. Н. – 409, 410, 414, 615.  
 Стромиллов В. С. – 616.  
 Струве Г. П. – 172, 176.  
 Судейкин С. Ю. – 22, 32, 33, 44, 46, 91, 182, 183, 241, 259, 260, 265, 313, 318, 320, 592.  
 Судейкины С. Ю. и В. А. – 17.  
 Султанов Г. Н. – 549, 550.  
 Султанов Н. В. – 549.  
 Султанова Н. В. – 6, 543–546, 548–552, 554, 574, 579, 586.  
 Султановы Н. В. и Г. Н. – 550.

- Сумак, Има – см. Сейла, Аугуста.  
 Сумбаташвили И. Г. – 467.  
 Суреньяц, Вардгес – 592.  
 Сурков А. А. – 610.  
 Суругина В. А. – 373.  
 Сухово-Кобылин А. В. – 417, 421.  
 Сюнеци, Аракел – 595, 596, 601.  
 Сюникский – см. Сюнеци, Аракел.  
 Тавадзе С. И. – 376, 380.  
 Таиров А. Я. – 36, 480.  
 Таис – 186.  
 Тайфер, Жермен – 533.  
 Тамамшев А. А. – 591.  
 Тамамшевы А. А., Н. А., С. А., сестры – 591.  
 Тамамшевы, семья – 592, 593.  
 Тамм Л. И. – 566, 568, 576, 589.  
 Танеев В. – 601.  
 Танеев С. И. – 378.  
 Тарановский К. Ф. – 197, 239.  
 Тарлинская М. Г. – 126.  
 Тарловский М. А. – 408.  
 Тассо, Торквато – 183.  
 Татьяна, св. – 542.  
 Тедди – 545.  
 Тельес, Габриэль – 258.  
 Терентьев И. Г. – 254–256.  
 Теренций – см. Публий Теренций Афр.  
 Терехина В. Н. – 47.  
 Терешкова В. В. – 561.  
 Терлецкая Е. В. – 114, 125.  
 Тернавцев В. А. – 393.  
 Терян, Ваан – 594–596, 601.  
 Тетерников Ф. К. – 47, 317, 416, 597, 618, 638.  
 Тиберий Юлий Цезарь Август – 447.  
 Тименчик Р. Д. – 196, 205, 255, 265, 314, 385, 405, 469, 554, 607, 612, 642.  
 Тимофеев А. Г. – 5, 18, 19, 32–35, 46, 51, 63, 174, 267, 288, 290, 314, 469.  
 Тимофеев М. – 511.  
 Тимофеева И. – 113.  
 Тимошенко – 373.  
 Тиньяков А. И. – 40, 310.  
 Тирвитт-Уилсон, Джеральд Хью – 390.  
 Тирсо де Молина – см. Тельес, Габриэль.  
 Титаренко С. Д. – 5, 198, 205, 240.  
 Тиханов, Галин – 506.  
 Тихонов Н. С. – 560, 584.  
 Тишунина Т. Б. – 6, 513.  
 Токарев Г. В. – 5, 127.  
 Толлер, Эрнст – 61.  
 Толмачев М. В. – 46, 57, 582.  
 Толстая Е. Д. – 438, 453.  
 Толстая Т. В. – 253, 256.  
 Толстой А. К. – 259, 637.  
 Толстой А. Н. – 587, 607, 637.  
 Толстой Л. Н. – 127, 409–412, 414, 415, 446, 451, 452, 561.  
 Толстой Н. А. – 616, 617, 627, 628, 635–637.  
 Толстой Н. И. – 180, 196.  
 Тополянский В. Д. – 407.  
 Топоров В. Н. – 196, 642.  
 Третьяковский В. К. – 620, 621, 639.  
 Третьякова Е. В. – 458, 468.  
 Троповский Е. Н. – 592.  
 Тугендхольд Я. А. – 46.  
 Тумповская М. М. – 492.  
 Тургенев И. С. – 615.  
 Турова Е. И. – 48.  
 Тюрина И. И. – 223.  
 Тютчев Ф. И. – 305, 526, 527.  
 Тяпков С. Н. – 315.  
 Уайльд, Оскар – 29, 34, 44, 60, 121, 249, 645.  
 Уитмен (Уитман) Уольт – 318, 321.  
 Ульянов В. И. – 180, 411, 427, 430, 432.  
 Ульяновы, семья – 586.  
 Ульяновский А. Г. – 573, 586.  
 Урицкий М. С. – 585.  
 Успенский Л. В. – 614.  
 Успенский Ф. Б. – 205.

- Устинов А. Б. – 47.  
 Уфлянд Полина (Паулина) А. (в замуж. Васильева) – 549.  
 Ухмылова Т. К. – 26.  
 Учитель К. А. – 6, 454, 468, 470.  
 Ушаков Д. Н. – 188, 197.  
 Ушинский К. Д. – 250.  
 Фаворский В. А. – 57.  
 Фалль, Леопольд – 375.  
 Фальк Г. В. – 315.  
 Фальк Р. Р. – 381.  
 Федин К. А. – 642.  
 Федор, матрос – 514.  
 Федоров Д. Я. – 73, 74, 76, 77.  
 Федоров М. – 391.  
 Федоров Я. Д. – 76, 77.  
 Федорова А. – 642.  
 Федорова А. Д. – 73, 74, 76.  
 Федорова Е. Д. – 73, 74, 76.  
 Федорова Ек. Д. – 73.  
 Федотова С. В. – 224.  
 Фельдман Д. М. – 407.  
 Феофилактов Н. П. – 22, 32, 33, 40, 44, 46.  
 Фет (Шеншин) А. А. – 129, 386, 405, 527.  
 Филиппов (Филистинский) Б. А. – 176.  
 Филькина Е. М. – 250.  
 Фиса – 584.  
 Флексер Х. Л. – 47.  
 Флоренский П. А. – 110, 113, 137, 138, 142.  
 Флоридор (Сулас, Жозиас де) – 72.  
 Фома Челанский – 107.  
 Фофанов К. М. – 402.  
 Фрагонар, Жан-Оноре – 261.  
 Франс, Анатолий – 23, 39, 44, 45, 47, 50, 140.  
 Франциск Ассизский (Джованни Франческо ди Пьетро Бернардо) – 5, 103–113.  
 Фрезинский Б. Я. – 6, 370–372.  
 Фрейд, Зигмунд – 180, 578, 646.  
 Френкели Я. И., С. И., В. И., братья – 614.  
 Фрид С. – 314.  
 Фридман Б. М. – 255.  
 Фридрих II, Великий – 71.  
 Фридштейн Ю. Г. – 512.  
 Фроман (Фракман) М. А. – 630, 641, 642.  
 Фрумкин Г. К. – 137, 142.  
 Фрунзе М. В. – 407.  
 Фрэнгер, Джеймс Джордж – 180.  
 Хайям, Омар – 598.  
 Ханаев Н. С. – 464, 517.  
 Ханзен-Леве, Оге – 200, 205, 206, 239.  
 Хардт, Эрнст – 35.  
 Харер, Клаус – 36, 92, 101, 175.  
 Харитонов Е. В. – 646.  
 Хармс Д. – Ювачев Д. И.  
 Хартль, Карл – 584.  
 Хафез, Шамсуддин Мухаммад – 5, 85, 127, 128, 130–133, 203, 208–211, 213–225.  
 Хащевин З. Л. – 642.  
 Хачева Л. П. – 6, 555.  
 Хитрова Д. М. – 394, 407.  
 Хлебников В. В. – 45, 47, 130, 249, 252, 292, 299, 303, 317, 401, 631, 642.  
 Хмельницкая Т. Ю. – 638.  
 Ходасевич В. М. – 263, 469, 480.  
 Ходасевич В. Ф. – 206, 223, 606, 607, 637.  
 Ходовецкий, Даниэль – 183, 186.  
 Холщевников В. Ф. – 14.  
 Холщевников И. А. – 16, 17.  
 Холщевникова Е. А. – 15–18.  
 Холщевниковы – 17.  
 Хольт, Ханс – 584.  
 Хопкинс, Джерард Мэнли – 519.  
 Хорошавина Т. В. – 250.  
 Хорошилова О. А. – 384.  
 Хросвита Гандерсгеймская – 175.  
 Худяков М. Г. – 513.

- Хьюз, Вилли – 184.  
 Цагарели А. А. – 374, 376.  
 Царенкова Е. М. – 629, 641.  
 Царькова Т. С. – 288.  
 Цатурова С. К. – 142.  
 Цветаева М. И. – 116, 120, 125, 320.  
 Цемша Н. С. – 80.  
 Цивьян Т. В. (урожд. Михайлова) – 196, 642.  
 Цимборска-Лебода М. – 206, 224, 225.  
 Циммерман Ю. Г. – 31, 36, 152, 174, 175, 640.  
 Цявловская Т. Г. – 513, 517, 519, 520, 529–531, 533, 538–541.  
 Цявловский М. А. – 520.  
 Чабан А. А. – 24.  
 Чайковский М. И. – 593.  
 Чайковский П. И. – 518, 551, 593.  
 Чаплин, Чарли – 184.  
 Чаренц, Анаит – 599, 601.  
 Чаренц, Егише – 590, 593, 597–601.  
 Чевтаев А. А. – 5, 226.  
 Чевтаева М. В. – 239.  
 Чекалов И. И. – 505.  
 Чекалов К. А. – 205–207.  
 Чекрыгин А. И. – 463, 481.  
 Челлини – см. Бенвенуто Челлини.  
 Челнов С. – 642.  
 Черемшанова О. А. – 140, 550, 642.  
 Черепанова И. В. – 265.  
 Черепнин Н. Н. – 460.  
 Черкасс – 391.  
 Черкесов Ю. Ю. – 370, 373.  
 Черноусовы А. Т. и Ф. Т. – 378.  
 Чернышова Л. П. – 391.  
 Чернявский В. – 642.  
 Черняк Б. С. – 552.  
 Чехов А. П. – 415, 438, 453.  
 Чимароза, Доменико – 183.  
 Чимишкьян С. – 581, 589.  
 Чистяков Д. И. – 13, 14, 603.  
 Чичерин Г. В. – 43, 51, 52, 54, 589, 617, 634, 642, 643.  
 Чичерина Н. Д. – 617, 635, 643.  
 Чичерина С. Н. – 634, 635, 642.  
 Чичерины, семья – 22, 28, 634, 635.  
 Чудовской В. А. – 264.  
 Чужак Н. Ф. – 640.  
 Чуковская Е. Ц. – 643.  
 Чуковский К. И. – см. Корнейчуков Н. И.  
 Чулков Г. И. – 521, 522.  
 Шадрин А. М. – 524, 539, 541, 542, 555, 583, 586.  
 Шадрина Е. Н. – 568, 586.  
 Шайкевич А. Я. – 126, 631, 640, 642.  
 Шайтанов И. О. – 509, 511.  
 Шатин Ю. Н. – 134, 142.  
 Шатобриан, Франсуа Рене де – 488.  
 Шаховской А. А. – 72.  
 Швабрин С. А. – 117, 125.  
 Шварц А. И. – 563, 641.  
 Шварц Е. Л. – 584, 615, 641.  
 Шевченко Т. Г. – 537, 538.  
 Шекспир У. – 6, 31, 44, 47, 61, 183, 184, 186, 202, 206, 321, 473, 475, 479, 482–496, 498, 502, 504–507, 509–512.  
 Шелли, Перси Биши – 312, 318, 321.  
 Шёнберг, Арнольд – 61, 171.  
 Шенгели Г. А. – 156.  
 Шервинский С. В. – 598.  
 Шервуд Л. В. – 260.  
 Шеридан, Ричард Бринсли – 461, 469.  
 Шерон, Жорж – 91, 101, 174, 288, 416, 418, 469, 516.  
 Шестакова Л. Л. – 250.  
 Шиллер, Фридрих – 321, 461, 469.  
 Шиллингс, Макс фон – 462.  
 Шилов Ф. Г. – 579, 588.  
 Шимановский, Кароль – 171.  
 Ширков В. Ф. – 471.  
 Широков Н. – 398.  
 Шихман Б. С. – 42.  
 Шишкин А. Б. – 100, 216, 223, 224.

- Шишкина Н. А. – 642.  
 Шкловский В. Б. – 254.  
 Шамаков Г. Г. – 7, 47, 91, 103, 104, 112, 399, 516, 580, 584, 588, 643.  
 Шматко Н. А. – 309.  
 Шмидт А. В. – 173.  
 Шмыров Ф. Ф. – 17.  
 Шницлер И. – 641.  
 Шнорали, Нерсес – 595.  
 Шоберт, Иоганн – 184.  
 Шовире, Иветт – 527, 528.  
 Шолохов М. А. – 587.  
 Шольц, Фридрих – 19.  
 Шор О. А. – 206, 224, 313.  
 Шостакович Д. Д. – 81, 312, 323, 328, 454, 455, 470.  
 Шпалютин М. И. – 641.  
 Шпет Г. Г. – 206, 491–498, 503–507.  
 Штакельберг А. П. – 517.  
 Штейнгель В. И. – 550.  
 Штраус, Иоганн – 641.  
 Штраус, Рихард – 11, 30, 34, 61, 171.  
 Шуберт, Франц – 89, 403, 518.  
 Шульц А. А. – 327.  
 Шуман, Роберт – 184, 518.  
 Шумихин С. В. – 19, 20, 34, 47, 62, 79, 100, 126, 206, 224, 265, 308–310, 383, 407, 452, 516, 521, 600.  
 Шумков А. А. – 19.  
 Шумков В. В. – 544.  
 Шумков В. Вас. – 543.  
 Шумков И. В. – 543.  
 Шумкова Н. В. – см. Султанова Н. В.  
 Шумковы – 544.  
 Шухаев В. И. – 549, 553.  
 Шухаева В. Ф. – см. Гвоздева В. Ф.  
 Шухаевы В. И. и В. Ф. – 549, 553.  
 Шушерин Я. Е. – 72.  
 Шюзевиль, Жан – 63.  
 Щедрина Т. Г. – 506.  
 Щепкин С. А. – 628, 640.  
 Эдельман Н. Я. – 311.  
 Эдельштейн М. Ю. – 223.  
 Эзоп – 411, 414, 416, 419, 422, 423, 426, 449.  
 Эйзенгардт Л. П. – см. Миклашевская Л. П.  
 Эйхенбаум Б. М. – 72, 79, 546.  
 Элиасберг А. С. – 62.  
 Элиот, Томас Стерн – 414.  
 Эллис – см. Кобылинский Л. Л.  
 Эльзон М. Д. – 42, 616.  
 Эльснер В. Ю. – 27.  
 Энгельгардт Б. М. – 514.  
 Энгельгардт Н. Е. – 514.  
 Энгельс, Фридрих – 447, 451, 453, 639.  
 Эрзог, Эмиль Соломон Вильгельм – 531.  
 Эртацминдели С. – см. Баткуашвили С.  
 Эссен Б. Н. – 252.  
 Эсхил – 638.  
 Эткин Е. Г. – 206.  
 Эткин М. Г. – 372, 405.  
 Эфрос А. М. – 46, 638.  
 Ювачев Д. И. – 383, 457.  
 Юделевич И. Ю. – 479–481.  
 Юдовский Г. И. – 371, 373.  
 Юнг К.-Г. – 393, 406.  
 Юнгвальд-Хилькевич Г. Э. – 326.  
 Юркун (Юркунас) Ю. И. – 23, 44, 45, 48, 52, 92, 114, 125, 159, 251, 252, 254, 255, 259, 263, 292, 432, 513, 550, 557, 564, 575, 583–586, 630, 641–643.  
 Ягода Г. Г. – 382.  
 Якобсон Р. О. – 179, 180, 196.  
 Яковлев А. Е. – 320.  
 Яковлев А. С. – 72.  
 Яковлева К. А. – 616, 617.  
 Яковлева К. В. – 452, 554.  
 Якунина Е. П. – 641.  
 Ярджян, Атом – 594, 596.  
 Ярхо Б. И. – 453.  
 Яхьяпур М. – 5, 127, 133.  
 Alte Frau – 581, 589.

- Auffrin – см. Офрен (Офран, Офрe-  
ня), актер.
- Bailey J. – 239.
- Barchan, Pawel – 63.
- Bazzi, Giovanni Antonio – 201.
- Berdjaev N. A. – см. Бердяев Н. А.
- Berners – см. Тирвигт-Уилсон, Дже-  
ральд Хью.
- Bethge Hans. – см. Бетге, Ганс (Ханс).
- Brussov, Valère – см. Брюсов В. Я.
- Buckle R. – 390, 406.
- Charents, Yeghishe – см. Чаренц, Еги-  
ше.
- Chuzewille Jean – см. Шюзевиль,  
Жан.
- Deutsch, Babette – 63.
- Duncan, Isadora – 258.
- Gide, Andre – см. Жид, Андре Поль  
Гийом
- Günther, Johannes von – 30.
- Hafez – см. Хафез, Шамсуддин Му-  
хаммад.
- Harer, Klaus – см. Харер, Клаус.
- Hauffrin – см. Офрен (Офран, Офре-  
ня), актер.
- Hocke G. R. – 205.
- Honneger A. – Онегер, Артур.
- Ivanov Viach. – см. Иванов Вяч. И.
- Ivanov, Vjačeslav I. – см. Иванов Вяч. И.
- Jean-Aufresne-Rival – см. Офрен (Оф-  
ран, Офрeня), актер.
- Johnson V. T. – 239.
- Kogel, Gustav F. – 328.
- Lamb, Charles – см. Лэм, Чарльз.
- Malmstad John E. – см. Малмстад Дж.
- Marchetti, Alessandro – 32.
- Markov V. F. – см. Марков В. Ф.
- Mathieu-Castellani G. – Матье-Ка-  
стеллиани, Жизель.
- Meid, Hans – 63.
- Milhaud, D. – см. Мийо, Дариус.
- Mongeaultier – см. Монготье Е. Л.
- Mougois, Andre – см. Эрзог, Эмиль  
Соломон Вильгельм.
- Mozart W.-A. – см. Моцарт, Вольф-  
ганг Амадей.
- Müller, Georg – 34, 51, 62.
- Mesching, Edgar – 30, 34.
- Neron – см. Нерон, император.
- Nichanian, Marc – 601.
- Pethers C. F. – см. Петерс С. Ф.
- Pinto, Fernão Mendes – см. Пинту  
(Пинто), Фернан Мендеш.
- Poulenc F. – см. Пуленк, Франсис.
- Quevedo F. – см. Кеведо, Франсиско  
Гомес.
- Rachild – см. Рашильд (урожд. Эмери  
Маргарита, в замуж. — г-жа Аль-  
фред Валетт).
- Rannit, Aleksis – см. Раннит, Алексис.
- Rubiner, Ludwig – 30, 34.
- Sagner, Otto – 36.
- Scherr V. P. – 239.
- Shishkin A. B. – см. Шишкин А. Б.
- Shvabrin S. A. – см. Швабрин С. А.
- Taranovsky, Kiril – см. Таранов-  
ский К. Ф.
- Tchimichkian, Satho – см. Чимиш-  
кьян С.
- W. – 310.
- Weber, Hans von – 30, 34.
- Yarmolinsky A. – 63.
- Zholkovsky A. – см. Жолков-  
ский А. К.
- Ziolkowski Th. – 453.

Научное издание

**Русские поэты XX века:  
материалы и исследования  
Михаил Кузмин  
(1872–1936)**

В оформлении обложки использован силуэт М. А. Кузмина  
работы А. И. Божерянова

Научная редакция: Г. В. Петрова  
Выпускающий редактор И. Григорович  
Редактор С. Феокистова  
Технический редактор М. Федотова  
Корректоры: Е. Стручков, Е. Давыдова  
Верстка и оригинал-макет П. Куренков  
Обложка А. Давыдов

Печатается по решению Ученого Совета ИРЛИ РАН  
от 27.06.2024 (Протокол № 4)

Издательский центр «Азбуковник»  
119071, Москва, ул. Городская д. 8

Наши книги в интернете:  
[www.slovari.ru](http://www.slovari.ru), [www.esterum.com](http://www.esterum.com)  
8-985-922-57-10

Сдано в набор 14.05.2024. Подписано в печать 04.12.2024.  
Формат 60×90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 42. Тираж 700.  
Заказ №

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

**ISBN 978-5-91172-248-7**

ISBN 978-5-91172-248-7

