



**МИХАИЛ
КУЗМИН
И
РУССКАЯ КУЛЬТУРА
XX ВЕКА**

СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ АН СССР
МУЗЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ В ФОНТАННОМ ДОМЕ

**МИХАИЛ
КУЗМИН**
И
РУССКАЯ КУЛЬТУРА
XX ВЕКА

ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ
15–17 мая 1990 г.

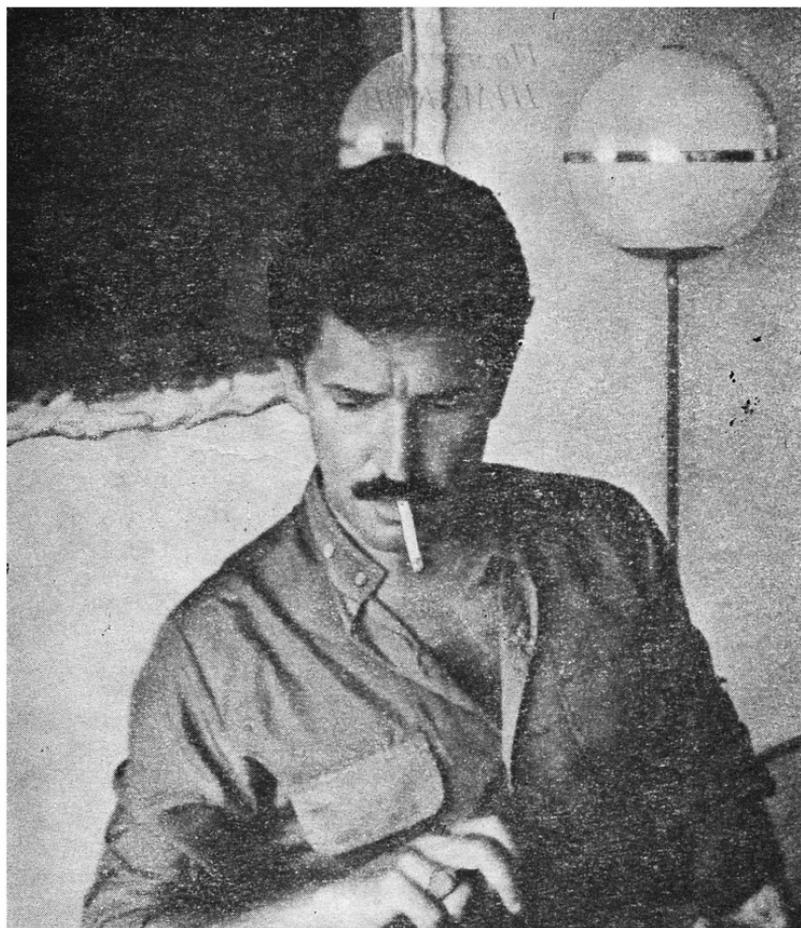
ЛЕНИНГРАД
1990

**Составление и редакция
Г. А. Морева**

© **Совет по истории
мировой культуры
АН СССР**

**Музей Анны Ахматовой
в Фонтанном Доме**

Памяти Геннадия Григорьевича
ШИМАКОВА



Геннадий Григорьевич Шамаков родился 27 марта 1940 года в Свердловске. Школу он окончил с золотой медалью и немедленно отправился в Москву с твердым намерением поступить в театральное училище и стать актером. Умнейшая Пашенная, побеседовав с ним, сказала: «Молодой человек, с вашей медалью вы можете поступить в любой институт, а в театре, при такой внешности, вы будете всю жизнь играть роли белых офицеров».

Геннадий Шамаков внял умному совету, уехал в Ленинград и поступил на филологический факультет Университета. Специальностью он решил избрать античную литературу.

В 1962 году, когда меня познакомил со Шамаковым К. М. Азадовский, он свободно владел несколькими европейскими языками, был очень начитан, особенно любил поэзию. Впрочем, не меньше он любил музыку и балет. Быстро овладел профессией переводчика художественной литературы и начал печататься (стихи Альберти, проза Готторна). Работая в Институте театра, музыки и кинематографии, написал книгу о французском актере Жераре Филиппе (издательство «Искусство», 1974), но при том никогда не забывал о поэзии. Из поэтов первой половины XX века Шамаков особенно читл, кроме знаменитой четверки, Ходасевича и Кузмина. Тогда и родилась у него мысль написать книгу о Кузмине. Он начал собирать материалы о нем, сидел в библиотеках, рылся в архивах. У него уже складывался образ поэта, объемный, порою неожиданный. В Блоковском сборнике, появившемся в Тарту в 1972 году, напечатана первая статья Шамакова о Кузмине: «Блок и Кузмин. (Новые материалы)».

Все шло как нельзя лучше. Но тут он привлек к себе внимание небезызвестного учреждения. Дело в том, что, благодаря его знанию языков и литературы (нашей и зарубежной), к нему тянулись аспиранты-иностранцы. Шамакову было сделано некое предложение, от которого он наотрез отказался. Начались неприятности в Институте театра, музыки и кинематографии, где он проходил тогда аспирантуру, повисла в

воздухе защита диссертации. Средства к существованию не-сыпали. Геннадия Шмакова, как многих и многих до и после него, выживали из России. В 1975 году он уехал в США.

Но и там Г. Г. Шмаков жил как бы окруженный Россией. Дружил с Иосифом Бродским, Барышниковым, Александром Сумеркинским, Людмилой Штерн, был своим в доме Татьяны Яковлевой и ее мужа. Напечатал книгу о Макаровой и Барышникове, а также книжечку своих лучших переводов. Закончил, но не успел издать книгу о Марнусе Петипа. И писал книгу о Кузине. Он не завершил ее — все время дополнял и переделывал.

В 1982 году американское издательство «Russica» выпустило в свет мало у нас известную книгу Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» с предисловием Геннадия Шмакова. В июне 1986 года в третьем выпуске Литературного приложения к газете «Русская мысль» появилась статья Шмакова, приуроченная к 50-летию со дня смерти Кузмина, — «Михаил Кузмин, пятьдесят лет спустя». Тем же летом в Париже, на симпозиуме, посвященном постсимволизму, он сделал доклад на тему «Кузмин и Вагнер», который в несколько сокращенном виде был напечатан в той же газете «Русская мысль» (11 ноября 1988. Литературное приложение № 7. С. XII, раздел «Памяти Геннадия Шмакова»).*

Книга не была дописана, тем не менее в своих статьях Геннадий Шмаков «сформулировал то новое, что выступило в облике Кузмина для его поколения, — поэта, уже не сводимого к схеме «прекрасной ясности», названной Кузминым в 1910 году «кларизмом». Так пишет о Шмакове Роман Тименчик (Родник. 1989. № 1. С. 16).

Одно из последних писем Г. Шмакова ко мне кончается словами: «... так долго скрываемое, танное от самого себя выплыло на поверхность, — в сентябре непременно приеду». 21 августа 1988 года Геннадий Шмаков умер. Мир праху его.

Наши газеты, в отличие от «Нью-Йорк таймс» и «Русской мысли», не напечатали некрологов о нем. И все равно Геннадий Шмаков вернется домой. Уже возвращается.

Э. Л. Линецкая

* Полностью работа Г. Г. Шмакова «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер» появилась в вышедшем под редакцией Дж. Мальмстада сб. «Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin» (Wien, 1989. Wiener Slawistischer Almanach. SBd 24) — Прим. ред.

Публикуемые ниже тезисы принадлежат перу первого или одного из первых русских исследователей творчества Кузмина, не дожившего, увы, до его возрождения у нас, Геннадия Григорьевича Шмакова, или, как его называли все в Ленинграде, и в Нью-Йорке, куда он переселился, Гены Шмакова. Непримененные отчества показательно отражают отношение к этому открытому, легкому, интересному и разнообразно одаренному человеку.

Гена Шмаков обратился к творчеству Кузмина во времена, когда оно было полностью и, казалось, навсегда забыто читателями и выведено за пределы доступности профессионалами, устанавливавшими литературную погоду, вернее, непогоду. В области изучения Кузмина Гена Шмаков успел осуществить гораздо меньше, чем задумал; еще меньше ему удалось опубликовать, но появившееся в печати, как все, что он делал, отмечено даровитостью. Он обладал удивительно тонким пониманием стихов, был широко образован, и многообразные интересы — театр, особенно балетный и оперный, музыка, переводческое дело, кинематограф, собственно его область (классическая филология) и многое другое тянули его, перебивая друг друга, в свою сторону. Еще одна черта его образа, о которой хочется сказать — Гена был талантлив в жизни и умел благодарно ценить все ее дары, даже самые малые. Тем горше, что он ушел навсегда. Навсегда, но не совсем. Остались его работы, связанные с творчеством и личностью Кузмина, его книги о кино и балете, мастерские стихотворные и прозаические переводы с нескольких языков — след его отпечатался во всех этих областях.

С. В. Полякова

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПОЭЗИИ XX ВЕКА И ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ

1. Одной из характерных черт поэзии XX века (западной и русской) является то, что образная система поэтического произведения изменяет принципу последовательного развития во времени и оказывается пространственно развернутой в его момент. В творчестве многочисленных поэтов XX века (поздний Малларме, Т. С. Элиот, Эзра Паунд, Гийом Аполлинер, Осип Мандельштам, поздний М. Кузмин и др.) поэзия как искусство динамическое и исконно временное приобретает черты пространственных искусств (статических и изобразительных), тем самым нарушая эстетические законы поэтического искусства, положенные Лессингом в его «Лаокооне». Параллельно поэзии в еще большей степени пространственная логика изображения проникает в прозу, в частности в романшио В. Воррингера («Абстракция и вчувствование», 1908), (Пруст, Джойс, Г. Брех, А. Белый), а также, по утверждению становится основным формообразующим принципом в большинстве модернистических стилей в живописи XX века, где обращение к плоскостному изображению сводит окружающий художника мир к комбинации линейно-геометрических форм, отвергая целостное, миметическое воспроизведение предмета в пользу чистых линий, форм и красок.

2. В поэзии с доминантой пространственной логики образ по словам теоретика американского имажизма Эзры Паунда, «заключает в себе интеллектуальный и эмоциональный комплекс, взятый во мгновение времени». Образ мыслится не метафорическим воспроизведением и истолкованием действительности, но объединением различных идей и эмоций в комплекс, пространственно представленный во мгновение времени. Для Т. С. Элиота отличительной особенностью поэтического мышления становится способность создавать новые единства, сливать на первый взгляд разрозненные и даже внешне несовместимые впечатления в органическое целое. Стихотворение у этих поэтов зачастую представляет собой один пространственный образ — семантический блок или комбинацию подобных блоков (интеллектуально-эмоциональных комплексов), расположенных рядом друг с другом пространственно на плоскости и не развивающихся во времени («Канты» Эзры

Паунда, «Зона» Аполлинера, «Пустошь» Элиота, «Нашедший подкову» и «Грифельная ода» Мандельштама, «Лесенка» и «Форель разбивает лед» Кузмина).

3. В подобных произведениях синтаксическая временная последовательность, которую естественно ожидает читательское восприятие, заменяется интеллектуально понимаемой и восстанавливаемой читателем структурой, которая возникает из подспудно и скрыто существующих взаимоотношений между семантическими блоками. Поскольку эти блоки расположены пространственно (они, повторяем, мыслятся в момент времени), читательское восприятие наталкивается на тот внутренний конфликт, который возникает между временной логикой языка и пространственной логикой плоскостного изображения. Преодолеть этот конфликт можно единственным способом: смысл поэтического произведения проясняется, если воспринимать в пространстве его семантические блоки-образы одновременно — при восприятии образной системы как последовательно развернутой во времени смысл исчезает, и при таком подходе подобные произведения нередко почитаются поэтической заумью или дурным герметизмом. Усложненная, интеллектуальная, философская, если угодно, поэзия XX века требует от читателя, чтобы он задержал процесс индивидуального восприятия ее во времени до тех пор, пока модель внутренних взаимоотношений между семантическими блоками-образами не будет понята как единство.

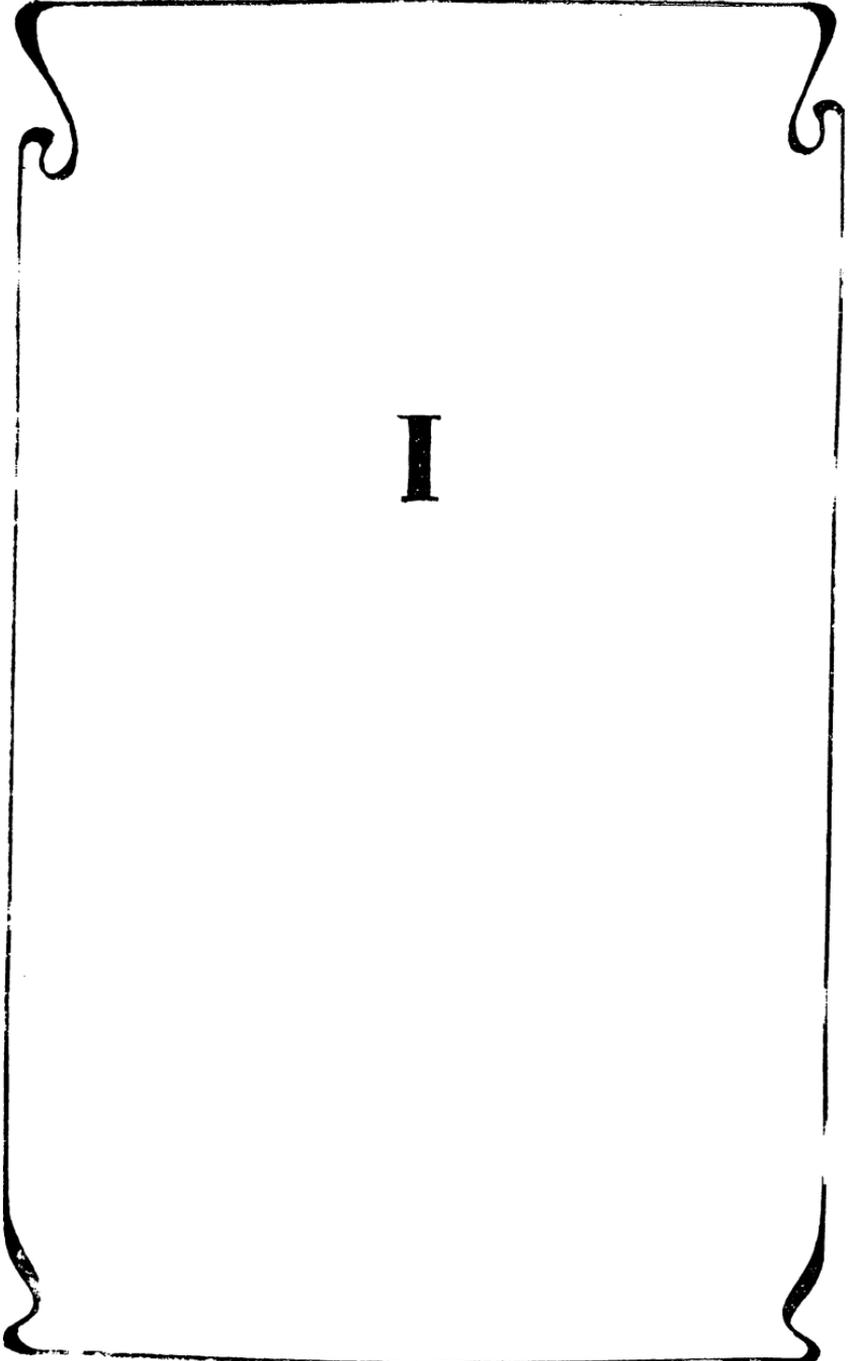
4. Подобная поэзия как бы конкурирует с пространственной способностью пластических искусств преодолевать временные элементы, включенные в структуру произведений. Поэты анализируемого типа обладают особым культурно-историческим сознанием, для которого история внеисторична, а время лишено своего движения вперед с четко обозначенными вехами периодов. Время представляется им континуумом, где стерты различия между прошлым и настоящим. Потому, скажем, в «Кантах» Эзры Паунда размещение рядом античности, Ренессанса и нового времени, сосуществующих в восприятии художником реального момента и накладывающихся на него, «сводит все эти три элемента к внеисторической смеси, вневременной и не знающей рождения» (Аллен Тейт). Если со времени Ренессанса человек постоянно возвращая в себе визуальное воображение (способность воссоздавать пространство) и историческую способность постигать хронологическое время, то в поэзии XX века произошла «трансформация исторического воображения в миф»

(Дж. Франк. «Пространственные формы в современной литературе», 1945). Для культурно-исторического сознания вышеобозначенных поэтов существует лишь мифологическое время, время вечности. Для них характерно, по словам Мирче Элиаде, «противление истории, бунт против исторического времени... ностальгия по мифу вечного возвращения и в конечном счете ностальгия по уничтожению времени» («Миф вечного возвращения», 1954). Пространственная форма в поэзии XX века призвана превратить временной мир истории в безвременный мир мифа.

Публикация Г. М.

1968

Приносим искреннюю благодарность К. Г. Шмакову, предоставившему данный текст для публикации.



I

ПОСТСИМВОЛИЗМ И КУЗМИН

1. Русский символизм, отличавшийся от повлывавшего на него символизма западноевропейского (в качестве своего родоначальника имеющего Эдгара По и некоторых других романтиков) бóльшим значением религиозно-философского содержания и мистического опыта по сравнению с эстетическим экспериментом, представляется наиболее значительным и широким литературным (но также и мировоззренческим) течением, охватившем на рубеже XIX и XX веков почти все существенные явления русской словесности. В основе символизма в России лежат прежде всего некоторые центральные религиозно-философские идеи и образы (знаки). К их числу принадлежит, в частности, понятие сверхчеловека (в особенности в его существенно отличавшейся от Ницше христианской интерпретации, определяющей самые существенные черты русской религиозной мысли от позднего Владимира Соловьева до «Доктора Живаго» Бориса Пастернака), гностическое преобразование символики Вечной Женственности, мессианистическое понимание России как поэтического образа. В этом расширенном смысле к предшественникам символизма относятся не только Достоевский, Аполлон Григорьев и Случевский, но и Лев Толстой позднего времени.

2. Религиозно-философские основы предсимволизма преобразовались в разных вариантах символистических школ, связанных с отдельными крупными представителями всего течения. Смена программ и парадигм в первые годы века была весьма интенсивной, но она касалась преимущественно идеологических проблем, а не собственно художественного их воплощения. Именно по этой границе идеологического и эстетического проходит граница между наиболее видными представителями символизма как особого мировоззрения и немногими большими писателями, чья собственно художественная ориентация подготовила путь для будущего постсимволизма. Наиболее существенным примером последнего подхода к литературе остается творчество Иннокентия Анненского.

3. Анненский и для Кузмина, как и для будущих акмеистов — Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, как и для Пастернака, в этом отношении, как и во многих других, весьма близкого к названным поэтам, был прежде всего воплоще-

нием большой европейской литературной традиции. Для Анненского литература совершенно независима от других социально-исторических и семиотических рядов (если пользоваться терминологией известных тезисов Р. Якобсона и Ю. Тынянова). Анненского вполне оправданно признают предтечей и предвестьем по существу всех постсимволистских направлений: кроме уже названных поэтов достаточно сослаться на известное перечисление поэтов, которых дома читал молодой Маяковский («Анненский, Тютчев, Фет»). Вместе с тем Анненский существенно влиял и на таких своих младших современников-символистов, как Блок. Достаточно напомнить то особое использование «петербургского мифа», которое у Блока прямо продолжает Анненского. Стихотворение Анненского «Зажим был так сладостно сужен» не только отмечено и частично воспроизведено в дневнике Блока, но и через несколько лет отозвалось в позднем стихотворении Блока «Дальние руки».

Для выявления характера отношений Анненского и Кузмина наибольшее значение имеет последнее стихотворение Анненского «Моя тоска», посвященное Кузмину. Известно, что стихотворение связано с их беседой, посвященной метафизике любви. Вместе с тем для Анненского стихотворение было программным (и, как показала в своей утраченной работе Ахматова, автобиографическим). В пору зарождения «Аполлона» Кузмина и Анненского связывало более глубокое поэтическое сродство.

4. Кузмин (как до него и одновременно с ним Анненский) первым пришел к вешнему преодолению символизма в своем «кларизме», как бы предвосхитив последующий опыт поэтов, группирующихся вокруг акмеистической программы. Даже метафизические (например, гностические) темы у Кузмина раскрываются в серии предметных образов, передача которых выдерживается в ясном письме. Как и по отношению к акмеизму в русской поэзии и параллельному (и синхронному с ним) имажинизму в поэзии английской применительно к Кузмину можно говорить об осознанном использовании дальневосточного искусства как модели («Фузий в блюбочке»). Зримая вещность японского и китайского искусства (живописи и поэзии) оказывается эталоном для европейского искусства,двигающегося в сходном направлении.

5. Другую близкую аналогию Кузмину в поэзии постсимволистской Европы можно найти в Кавафисе. Сходство (иногда разительное, вплоть до буквальных совпадений) ка-

сается не только реконструированной обоими поэтами Александрии и деталей стиха и стиля, при этом использованного. Психологическая близость и родственный характер любовных увлечений довершают культурно-историческое сходство. Можно было бы думать, что «Александрийские песни» Кузмина как бы представляют собой вариант текста, новогреческая версия которого представлена в сборнике стихов на близкие темы Кавафиса.

Со стороны метра «Александрийские песни» представляют собой весьма оригинальное явление, так как в них верлибр ориентируется на образ античного размера (западноевропейским аналогом могла бы послужить метрика некоторых стихотворений Гёльдерлина и продолжавших его поэтов, в том числе Рильке в его «Орфей, Эвридика, Гермес»). Ритмический эксперимент в кузминском «Георгии» возможно сказался в последующих метрах эпических сочинений Цветаевой. Метры Кузмина оказываются не только для поздней Ахматовой, но и для других поэтов этого времени источником постоянных новшеств.

При исследовании психологических и семиотических особенностей универсально одаренной личности Кузмина заслуживает внимания и вопрос о соотношении метра «Александрийских песен» и музыки, написанной самим Кузминым.

6. В поздних своих сборниках, в частности, в «Форель разбивает лед» Кузмин движется в сторону создания очень свободного стиля, позволяющего нарушать все литературные и социальные табу. В этом и других отношениях поздний Кузмин сопоставим с мировым литературным движением, лишь в очень слабой степени отозвавшимся в сочинениях других современников Кузмина.

Сплетение реалистических и даже натуралистических подробностей и романтического колорита некоторых стихотворений сборника «Форель разбивает лед» не препятствует наличию в них и элемента, который в свете типологических аналогий с западно-европейской литературой этого времени можно было бы охарактеризовать как сюрреалистический.

7. Воздействие Кузмина на современную ему русскую литературу в сторону увода ее от продолжения собственно символистских традиций сказалось и в его замечательной и совершенно недооцененной эссеистической и критической прозе. Следует выделить, в частности, статьи (в форме писем), вошедшие в книгу «Условности». Здесь Кузмин впервые раскрывает значение ранней прозы Пастернака, устанавли-

ливая и литературную ее родословную (связь с прозой Гете и Льва Толстого). Любопытно было бы сопоставление с прозой самого Кузмина, ставившей перед собой иные задачи: Кузмин как критик не только шире Кузмина-прозаика, но и отчасти отличался от последнего литературными вкусами.

8. Отдельной существенной проблемой представляется объяснение причин недопонятости или непонятости Кузмина. Он больше сказался на истории литературы своим косвенным воздействием, чем непосредственно: читательское признание для него еще предстоит. Он был противоположен крайним течениям (отдавая дань им быть может лишь в языковых экспериментах стихов середины 10-х годов) и поэтому не завоевал себе популярности. Его место в истории литературы выявится позднее.

К «ПЕТЕРБУРГСКОМУ» ЛОКУСУ КУЗМИНА

1. Эта проблема, кажется, не поставлена до сих пор ни в ракурсе «кузминского» Петербурга («Кузмин — описатель города»), ни в ракурсе вхождения произведений Кузмина в т. наз. «Петербургский текст» русской литературы. Это положение — следствие недооценки той роли, которую сыграл Кузмин в истории русской литературы, особенно прозы, что чаще всего связано с недостаточным, весьма приблизительным пониманием ее специфики, обычно не идущим далее определения ее как «стилизации». Во вступлении к «Условностям» Кузмин говорил, что «только в области искусства, простейших чувств, исконных движениях чувства и анатомическом строении человеческого тела» совершается освобождение от понятий времени и пространства. «Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и потому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом. Самоубийственно цепляться за то, от чего хочешь освободиться». Эйхенбаум поверил Кузмину и поэтому раньше и точнее других приблизился к разгадке: «Когда кажется, что Кузмин «изображает», — не верьте ему: он загадывает ребус из современности». Такой ребус — вся его проза, и та, которая, казалось бы, «естественнее» всего понимается реально-эмпирически, «попросту», и та, которую оценивают как поверхностную, пошловатую и даже просто неудачную, «недоработанную». И цель исследователя — вскрыть именно этот «мерцающий» код языка кузминской прозы, понять, что с его помощью описывается не сама реальность, внеположенный искусству мир, но «узор» этого мира, преобразованного в творчестве. «Реальности» Кузмина сомнительны и обманчивы, надежны лишь «узоры», высвобождающие образы искусства из-под власти «реальной» пространственно-временной необходимости (*Я книгу предпочту природе, / Гравюру — тени внешних роц . . .*, 1914). Но неискушенный читатель («фармацевт») может читать Кузмина — и не без известного удовольствия — в своем коде, хотя такое чтение сопряжено с существенными абберациями, которые затрагивают все, что находится в этой прозе, и, в частности, «петербургское». Только определение основного нерва прозы Кузмина и осознание его новаторства и существенного влияния (хотя бы принятия к сведению) на русскую прозу 20-х — 30-х

годов, реализовавшегося в очень разных формах, позволит увидеть и кузминское «петербургское» в правильной перспективе. Пока же — лишь предварительные пометки.

2. Кузмин много «эксплуатировал» петербургский «узор» в прозе и мало (и совсем иначе) в стихах, особенно в дореволюционных. Последнее может показаться странным, поскольку в стихах Кузмина культурно-исторические и прежде всего художественные реализации занимают очень большое место и ими, к тому же, особенно богат Петербург. За небольшими исключениями (и в отличие от городов других стран — Италии, Малой Азии, Ближнего Востока, Египта, Англии и т. п. и даже России — поволжские города, Москва и др.) Кузмин в стихах избегает обозначения имени города, и названия его улиц, площадей, садов, рек также весьма редки. Правда, ср. очень нехарактерное стихотворение «Летний сад» типа «*Ubi sunt*»: *Где бабушкиных роб шуршанье, / Где мелкий дребезг нежных шпор / И на глазах у всех свиданье, / Другим невнятный разговор?* и далее: *Лишь у Крылова дремлют бонны, / Ребячий вьется к небу крик . . .* и т. п. (1916, сб. «Вожатый»); ср. в том же сборнике: *Что со мною? Я немею. / Что сначала мне воспеть? / Царскосельскую аллею, / < . . . > / Или сумрак той гостиной, / Что на Мойке, близ Морской . . .* Или: *Я тихо от тебя иду, / А ты остался на балконе. / «Коль славен наш Господь в Сионе» / Трубят в Таврическом саду* («Глиняные голубки»); — *На Вознесенском близко дом скандальный. . . ; На Конюшенной налет. . . («Форель»); На мосту белеют кони, / Оснеженные зимой, : < . . . > / Вдоль Невы, вокруг канала . . .* (Там же). Разумеется, город или отдельные его места угадываются и без названий: Марининский театр («Т. П. Карсавиной»; ср. также «В театре» из сб. «Сети»; «Кабарэ», 1912—1913 и др., отчасти и Гимн «Бродячей собаки», 1912) или Комендантская пристань (*Комендантский катер с флагом . . . — «Нездешние вечера*»); колоритные улочные сценки в начале «Вторника Мэрн», вид на город сверху во время полета (там же), *Страницы из «Всего Петербурга» Хотя бы за 1913 год* («Параболы») и т. п. конечно, тоже отсылают к Петербургу — тем более, что иногда эти отсылки подтверждаются и текстуально (*Весенней сыростью страстной седмицы / Пропитан Петербургский бурый пар . . .*). В других случаях, в отсутствии подтверждений и тем более иных атрибуций-адресов, Петербург выступает анонимно, скорее как некий дух города, нежели его конкретное физическое тело (см. «Утро», 1907, ср. отчасти «Реки», 1907). На этом фоне

исключенными выглядят два стихотворения — «Русская революция» (март 1917), насыщенное реалиями (Аничков дворец, Кирочная, Крепость, Адмиралтейство, Дума и т. п., ср. в тогда же написанном стих. «Волинский полк»: *Засмотрелся Господь на Виленский переулок*) и «Поездка» (сент. 1923) в котором, подобно тому, как делает это Кузмин в прозе, петербургская тема сопоставляется с «финской»: *Сестрорецк, Разлив, Лахта, Лисий Нос, Райвола, Дубки* (в контексте воспоминаний детства), *Кронштадт, Вдали чернеет Финский берег; ...Опять сюда! Река — граница, воды кроваво-бурый цвет... / И вспоминает Петроград...* Другое сопоставление — *Ах, в Москве — Москве я верен, / в Петербурге же ему, / тот в любви нелицемерен, / кто не знает, почему* (1923). И еще один пример нехарактерного для Кузмина «петербургского» историзма — *Ни теней, ни снов, ни карт, — / С видом холодной скуки / Господин кавалергард / Потирает руки. / Кончен путь. Последний брег. / Чей-то крик: «Начните!» / И без чувств упал на снег / Пушкин, сочинитель* (1927). При оценке этих «исключений» важно учитывать, что они чаще всего оставались не опубликованными при жизни поэта. И все-таки для «петербургской» темы важнее не эти стихи, а те, где применен «прием мгновенного и мимолетного затрагивания пейзажа и задевания за него в вещах большой лирической скорости и прямого сердечного назначения», о чем писал в 1922 г. Пастернак Юркуну, имея в виду эту черту поэтики Кузмина.

3. «Петербургское» в прозе несравненно обширнее, разнообразнее, значительнее и, главное, «врожденнее» самой сути кузминского взгляда на искусство и на жизнь. В прозаических художественных произведениях Кузмина до сотни разных топографических и культурно-исторических индексов, связанных с конкретным местом (Марининский театр, «Сова» [«Бродячая Собака»], «Буфф», «Акварнум», Палкин [ресторан], Троицкий или Малый театр, Университет, Спас Преображенья, Смольный собор, Исаакий, Гостиный двор, почтамт, пристань [Гавань], скачки [ипподром], Варшавский и Балтийский вокзалы, Троицкий мост, Александровский рынок, Смоленское кладбище, кладбище на Охте и т. п.). Впечатление некоторой хаотичности в использовании петербургских топографических названий обманчиво. В одних случаях перед нами действительно как бы некая более или менее случайная, иногда несколько прихотливая россыпь названий, само сочетание которых — «узор» на фоне современного

автору города. В других случаях просматривается дополнительная «региональная» организация этих названий и стоящих за ними реалий. Несомненно, что в этой совокупности есть свои семантические сгущения, «лейт-мотивы», отсылающие к более тонким структурам, с одной стороны, и к «биографическому», с другой. Частотность не всегда лучший индикатор таких элементов. Высокая частотность упоминаний Петербурга, Невского, Невы или очень важных «подпетербургских» Царского и Павловска легко выводится из роли обозначаемых этими названиями урочищ, но есть места, значение которых не исчерпывается их «общей» популярностью. Летний сад в этом ряду занимает первое место. Для Кузмина он был садом по преимуществу, и к нему он возвращается в «Крыльях», «Плавающих путешественных», «Тихом страже», «Покойнице в доме», «Синем ридикюле и др. (известны поздние фотографии Кузмина в Летнем саду). Это место — локус свиданий, решающих объяснений, завязок любовных историй. Тем самым Летний сад как бы изъят из остального города — там делается, здесь решается. Для Кузмина и его героев это тоже «огород», место, в котором природа и искусство помогают творчеству поклонников *ars amandi*. Благо Летний сад лежит прямо за Фонтанкой, по другую сторону которой вплоть до Смольного расположен основной и наиболее насыщенный «петербургский» локус Кузмина — Гагаринская, Шпалерная, Фурштадтская, Кирочная, Вознесенская, Парадная, Госпитальная, Таврическая (улица, сад, дворец), Смольный, Суворовский, «Кавалерийская школа» и т. п. Это пространство расположено недалеко от центра, но оно изолировано от него, от его шума, суеты, многолюдства. Кроме того, оно свободно от фабрично-заводских предприятий и хорошо организовано — правильная планировка, длинные прямые улицы, достойная застройка, обилие зелени, состав населения (в частности, люди интеллигентных профессий, «художники» [можно напомнить, что здесь находились два наиболее значительных «художественных» центра Петербурга — «башня» Вяч. Иванова на Таврической и дом Мурузи, где жили Мережковский и Гиппиус, позже переехавшие к Таврическому саду, на Захарьевскую], молодые военные [«преображенцы», «кавалергарды»], иностранцы, «кузминские» англичане [ср. мистера Стока и др.]). К рубежу XIX-XX вв. это место продолжало хранить некую настороженность по отношению к государственному [ср., впрочем, после 1905 г. заседания Думы в Таврическом], официаль-

ному, деловому Петербургу, намеченную еще при Петре, когда здесь были поселены «москвичи» (в частности и родственники царя), нередко тяготившиеся новыми нравами и порядками (старообрядцы [их храм стоял на Тверской, против дома, где жил Вяч. Иванов и одно время Кузмин], а в начале XIX в. и скопцы также тяготели к этому району; ср. «старообрядческую» тему Кузмина). К западу от нижнего течения Фонтанки — другой насыщенный локус, хорошо представленный в кузминской прозе: помимо Летнего сада — Лебяжья канавка, Михайловский сад, Марсово поле, Павловские казармы, Конюшенная, Мильонная и др. Невский проспект — магистраль вбирающая в себя и Морскую (любимое место прогулок многих кузминских персонажей), и Казанскую, и Анничков дворец, и Караванную, и Надеждинскую, и Николаевскую, Пушкинскую, Знаменскую, и даже более отдаленные Пески и Коломенскую. К западу от Невского еще одно сгущение — Гороховая, Подъяческие, Театральная площадь, Коломна и др. Впрочем, Коломна, Измайловский полк (роты), Балтийский и Варшавский вокзалы, Пески — скорее пунктир, очерчивающий южную границу кузминского Петербурга. Этот левобережный Петербург членится на зоны неоднократно упоминаемыми Мойкой, Екатерининским каналом, Фонтанкой, Загородным проспектом. «Островной» Петербург и Выборгская сторона представлены слабо и необязательно — Васильевский остров («Высокое окно»), Смоленское кладбище, Петроградская сторона, Александровский проспект, Стрелка Елагина острова, Выборгская сторона, Симбирская, Институтская, Охта. Это различие едва ли можно объяснить случайностью, особенно при учете того, что острова были местом гуляний и развлечений, а Васильевский остров Кузмин хорошо знал, поскольку жил на нем.

Если петербургские названия в прозе Кузмина выступают отчасти как элементы некоей игры «поверхностного» уровня, то существуют и более глубокие уровни этой «петербургской» игры. Один из них связан с неоднократно изображаемыми Кузминым «осмотическими» отношениями города и дома, «внешнего» и «внутреннего», пейзажа и интерьера. Улица вторгается в дом («Гостиная попрежнему была освещена уличными фонарями через окна; иногда по потолку косолапо и кругло проплывает светлое пятно, — из театра, что ли, разъезжаются?» — «Петин вечер» и др.). Но и дом, комната, окно, человек, около него стоящий, смотрят вовне, в город, и некоторые из лучших кузминских прозаических «ведут» сделаны

именно с этой позиции (ср. «Высокое окно»: «Квартира моих родителей была в 6-м этаже <...> Притом как раз у меня в детской было окно <...> Из него открывался широкий, отдаленный вид, не было видно нашей улицы <...>, а прямо темнел большой городской сад, с круглым прудом по середине, улица уже за садом, купола, шпили и кресты церквей, а вправо кусок Невы, такой синей весной, по которому медленно плыли баржи и быстро бегали пароводики...», а также «Петин вечер», «Завтра будет хорошая погода», «Решение Анны Мейер», «Крылья» (трижды) и т. п.). До сих пор не обращалось внимания на то, что петербургские пейзажи или иногда даже не столько пейзажи, сколько образы самой атмосферы города и вызываемых ею настроений, принадлежат к лучшим описаниям Петербурга. Таких описаний немало, но они, как правило, коротки, экономны, точны и всегда растворены в том целом, которое составляет суть произведения (ср. «Крылья», «Неразлучимый Модест», «Гололедица», «Напрасные удачи», «Покойница в доме», «Родственный визит», «Слава в плюшевой рамке», «Тихий страж» (неоднократно), «Картонный домик» и др.). Ср. описание белых ночей в «Чудесной жизни... Калностро»: «На Калностро целодневное светило не производило такого болезненного впечатления; наоборот, эти ночи нравились ему и удивляли его, как и все в этом странном городе. Ему даже казалось, что призрачный свет самое подходящее освещение для призрачного плоского города, где полные воды Невы и каналов, широкие перспективы улиц, как реки, ровная зелень стриженных садов, низкое стеклянное небо и всегда чувствуемая близость болотного неподвижного моря, все заставляет бояться, что вот пробьют часы, петух крикнет, — и все: и город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное пространство, отражая желтизну ночного стеклянного неба» (ср. сходный мотив в «Подростке» у Достоевского). Новаторство Кузмина в области «современного» пейзажирования не вызывает сомнений. Но не менее интересно, что в ряде случаев — положительно или отрицательно — Кузмин сильно зависит в «петербургских» описаниях от опыта Достоевского (роль его в творчестве Кузмина изучена явно недостаточно), о чем есть и собственные, чаще всего косвенные свидетельства автора: «Я бы давно прогнала своего <шофера — В. Т.>, но он делает такое виноватое лицо, что я не могу <...> Как говорится у вашего Достоевского: «Все — тебя, ты — всех, — и никто не виноват» <...> Вы не ду-

майте, что я читала Достоевского... Мне некогда, а это мой друг всегда говорит, когда изменяет...» («Остановка»); — «<...> любила эти собрания у брата, когда <...> вели разговоры об искусстве, жизни и философии, конечно, <навряде> героев Достоевского...» («Покойница в доме») и др. Отчетливы ходы и даже частично схема Достоевского в «Тихом страже» (мотив убийства, Родион Павлович Миусов при Родионе Раскольникове (ср. *Миусов* в «Братьях Карамазовых»), Ольга Семеновна при Софье Семеновне, Павел как добровольная жертва, ср. Миколку, целый ряд деталей [ср. описание страшного двора и дома, гл. 11] колорит отдельных сцен и т. п.), а в «Балетном либретто» начало рассказа выглядит как довольно явное следование Достоевскому — о мрачных, темных, чреватых преступлениями и гибелью Подъяческих. Дневниковая запись Кузмина, сделанная в 1905 г. (ОР ГПБ) и не предназначенная для прижизненной публикации, расставляет важнейшие акценты в «петербургской» теме и роли в ней Достоевского. Ср.: «... Но я понял отвращение от блестящих грязью улиц Петербурга под зажженными фонарями, от Подъяческих и т. п. Это именно достоевщина, психоз, надрыв. Раскольников, полупьяная речь, темнота безумия, самоубийство. Это то, от чего я содрогался и чего не хочу и не понимаю: и мокрая, грязная панель вечером на узкой <...> улице Петербурга — это символ. Темная вода Невы, какой ужас. Представляется бултыханье тела, участок, утопленник, все грубое, темное, грязное, и в нем почти трагическое и ненужное и лживое». Дневник открывает нам и некоторые другие, с большим трудом угадываемые по художественным текстам черты личного отношения Кузмина к Петербургу и к традиции «петербургских» описаний.

4. Субстратом этого «личного» отношения к городу было не столько знакомство с литературными источниками, сколько жизненные впечатления писателя, почти полвека связанного с Петербургом. Эти связи были разнообразны. Мальчишкой попав в Петербург, он поселился на Моховой (за Фонтанкой), но это не был собственный выбор: он был с матерью, и остановились они у родственников. Следующее местожительство — Васильевский остров, 9-я линия, 28 (1902—1904). После длительных поездок за границу адреса Кузмина поражают своей «ушкальностью» (ср. выше о локусе его произведений в прозе) — Таврическая, 21-1 (1908), Таврическая, 25 (1910 — 1912), Рыночная, 16 (1912 — 1913;

здесь же жила в это время и позже О. А. Судейкина). Исключением был адрес Мойка, 91, по которому в 1914 г. некоторое время жил Кузмин (в квартире Е. А. Нагродской). Но в том же 1914 г. уже Спасская, 11, а с 1915 до смерти — Спасская, 17, кв. 9 (после революции здесь в квартире, уже коммунальной, жил Юркун с матерью, позже и его жена Гильдебрандт-Арбенина; последний месяц жизни Кузмин провел в Маршинской больнице; интересно, что в ближайшем переулке — Саперный, 21 — жил отец Всеv. Князева Гавриил Михайлович); траурная процессия 5 марта 1936 г. шла по Литейному, Невскому, Лиговке, Обводному, а далее до Волкова кладбища добирались узкими, грязными переулками. Нельзя забывать и о том времени, когда Кузмин жил на Таврической у Вяч. Иванова (пожалуй, в связи именно с этим локусом Кузмин раньше всего попал в поле зрения целого ряда мемуаристов). Почти все эти адреса точно укладываются в главный «петербургский» локус кузминской прозы. Но, конечно, география «точечных» локусов несравненно шире и разбросаннее — 8-я гимназия (с 1893 г. ее директором был И. Ф. Анненский; Кузмин окончил ее несколько ранее), Консерватория, культурные, литературно-художественные учреждения (редакции, издательства, объединения писателей, выставки, салоны, театры, концертные залы и т. п.), «Бродячая Собака» и «Привал комедиантов», дома, жили его друзья, знакомые, собратья по перу и т. п., многочисленные, чаще всего традиционные или специально обдуманые маршруты: прогулки составляли важную часть его жизни («Сегодня солнце, и я гулял по Морской после парикмахерской», из Дневника, осень 1905; также гулял он и в Летнем, и в Таврическом, и в Михайловском, и у Смольного, и по Невскому). Этот личный «реальный» опыт с удивительной последовательностью претворялся в «идеальный», художественный образ, в котором пространственное и временное, дав все, что можно, уступало место «условностям» подлинного и высокого искусства.

МИХАИЛ КУЗМИН И СВ. ФРАНЦИСК: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

По справедливому утверждению Г. Г. Шмакова — первого, кто заговорил о влиянии францисканской литературы на поэтику Кузмина (до него отмечали лишь близость францисканства и жизненных установок поэта), «сравнительный анализ образности францисканских гимнов и устойчивой метафористики раннего Кузмина» показывает, что «поэтическая францисканская дикция <...> была в достаточной степени усвоена поэтом».¹ Куда менее точным представляется замечание о том, что поэзия Св. Франциска Ассизского и его последователей «срастила» в своей «дикции» «языческую и христианскую образность»². Складывается впечатление, что исследователь говорил о снятии столь актуальной для молодого Кузмина дихотомии христианство — язычество³, о христианско-языческом синтезе, произошедшем в мистической поэзии членов ордена «меньших братьев». Между тем сами тексты свидетельствуют о трансформации иного типа.

В поэзии францисканцев (в которой Кузмин предпочитал апокалиптическим гимнам те, что «умереннее и мягче» — в том числе самого Св. Франциска Ассизского⁴) и в особенности в одном из главных текстов — в «Солнечном песнопении» Святого Франциска, несомненно актуальном для поэта (вспомним о солярной символике в стихах «Вожатого» и «Нездешних вечеров»), образы, заимствованные из фольклора (в «Солнечном песнопении» — «брат Солнце», «сестрица Луна и [сестры] звезды», «братцы» ветер и огонь, «сестрицы» вода и земля и т. д.), уже утрачивают свою языческую окрашенность, представляя собой как бы сумму знаков, η εἰκὼν — изображение, заставляющее повернуть сверхчувственный взор к созерцанию Бога.

Аналоги фольклорным идномам францисканцев находим в русских сказках. Отсюда у Кузмина, отталкивавшегося от итальянской мистической традиции, интерес к сюжету о сестрице Аленушке и братце Иванушке (его неопубликованная повесть на этот сюжет относится к середине 1910-х гг.⁵). В мистической «Сказке о мертвой царевне...» Пушкина королевич Елисей (!), освобождающий из хрустального гроба свою возлюбленную («душу-девицу» — в пушкинской, к фольклору же восходящей, идноматике; см., к примеру, эпиграф к IX

главе «Капитанской дочки»⁶), в поисках мертвой царевны также обращается за помощью к солнцу, месяцу, ветру, метонимически замещая этими обращениями молитву, адресованную (верховному) божеству. Однако в отличие от фольклорной эзотерики с ее полицентрической моделью мира у Кузмина, как и у Св. Франциска Ассизского и его последователей, восприятие природы как совокупности понятий — знаков (стихий, небесные тела и т. д.) окрашено несомненным монизмом, у Св. Франциска — христианским, у Кузмина — осложненным «пантеистическими» мотивами («телесность» души и прочее⁷). Солнце в роли безликого изображения Абсолюта, располагающегося на верху мистической лестницы, обнаруживаем в стихотворении Кузмина «Слоями розовыми облака опадали»... — из черновой тетради 1916-18 гг.:

Тихим воркованьем наполнились уши.
Посветлели последние тени;
голос пел все нежнее, все глуше,
подолбно опускаясь, ступени... — —

Как проснувшийся
поднял я голову
и увидел круглое,
как диск, солнце.⁸

Однако для Кузмина, как и для Св. Франциска, солнце не есть эмблема центра мироздания (как, к примеру, Роза в топографии «Божественной комедии» Данте и в европейской мистике — вплоть до Даниила Андреева), а лишь первый из «братьев» в иерархии природных тел и явлений. У столь чтимого Кузминым Плотина читаем о функции «прекрасного в телах» — «Эннеады», 16, трактат «О прекрасном»: «То же, что за пределами <...>, мы называем природой блага, имеющей перед собой прекрасное в качестве покрова, и это, чтобы коротко сказать, — первично прекрасное» (перевод А. Ф. Лосева). Именно восприятие стихий, небесных тел и даже времен года как несовершенных свидетельств о совершенстве Бога (*Несовершенство мира — милость Божья*), а также изобразительная, иконическая роль поэтического образа (*Смотря на солнца киноарный знак / Душою умиляешься убогой*) и роднит поэзию Михаила Кузмина и Св. Франциска Ассизского сильнее, нежели очевидные, лежащие на поверхности заимствования образов и сравнений: «вожатый» Кузмина, восходящий к *dux seraficus* видений Св. Фран-

циска, «раны» сердца и души (не забудем, что душа по Кузмину «телесна»), напоминающие о стигмах на теле святого, и многое другое.

¹ 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.

² Там же.

³ В неопубликованном письме Кузмина Г. В. Чичерину из Рима (от 16 апр<еля> <18>97 г.) читаем: «Великолепны в Риме и старинные мозаики во многих церквах, и исключителен по интересности христианский музей при St. Jean de Loteran; чудные саркофаги, барельефы; совсем особый мир. И какой чудный свет на I-е христианство, кроткое, милое, простое, идиллическое, соприкасающееся с античностью, немного мистическое и отнюдь не мрачное: Иисус везде без бороды, прекрасный и мягкий, гении, собирающ<ие> виноград, добрые пастыри; есть саркофаг с историей Ионны, чистый шедевр грации и тонкости. И катакомбы — только обычай; есть языческие подземные гробницы и еврейские катакомбы, ничем не отличающиеся от христианск<их>, и богослужение совершалось там только по необходимости, во время гонений, а не из склонности к мрачной обстановке. Мозаики IV века — совсем другое — тут и аскетизм и мистicism — пахло востоком» (ОР ГПБ, ф. 1030, оп. 1, ед. хр. 53, лл. 30 об.—31).

⁴ Об этом свидетельствуют письмо Г. В. Чичерину от 12 октября 1896 г. (ОР ГПБ, ф. 1030, оп. 1, ед. хр. 52, лл. 15 об.—16), а также стихотворение «О, плакальщицы дней минувших...» из цикла «Мудрая встреча» (1907).

⁵ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 11, лл. 43—94.

⁶ Выбранный Пушкиным из М. М. Хераскова (стихотворение «Разлука»): «Сладко было спознаваться // Мне, прекрасная, с тобой; // Грустно, грустно расставаться, // Грустно, будто бы с душой».

⁷ Согласно Дональду К. Гиллису к числу «пантенистических» следует отнести и платоновско-овидиевский мотив зеркала (Овидий. *Метаморфозы* 3. 420—23), встречающийся в «Крыльях» и, добавим, в лирике Кузмина; сливаясь с собственным отражением в воде. Нарцисс (Ваня Смуров в «Крыльях», «нагая юность с зеркалом в руке») растворяется в окружающей его природе. См.: Gillis Donald C. The Platonic Theme in Kusmin's Wings // *Slavic and East European Journal*. Volume 22. Number 3. 1978. Especially pp. 336—337.

⁸ ЦГАЛИ, ф. 232, ед. хр. 8, л. 75 об. (автограф). Цит. по: *Равноденствие*. Москва. 1989. № 2 (3) (первая публикация). См. наст. изд., стр. 172—175.

МИХАИЛ КУЗМИН И ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ: ВЛИЯНИЕ И ОТКЛИКИ

В «Листках из дневника» Анна Ахматова писала: «У Мандельштама нет учителя...» Действительно, в творчестве Мандельштама с его стремительной эволюцией так сильно преобразованы и слиты различные влияния, что выделить и атрибутировать их достаточно трудно. Признано, что на раннем этапе на Мандельштама существенно влиял Вяч. Иванов, позднее — Гумилев. К. Ф. Тарановский обнаружил следы влияния Вяч. Иванова и значительно позже того, как Мандельштам фактически порвал со своим учителем. Е. Иванова, обратив внимание на косвенное признание, сделанное поэтом в «Шуме времени», высказала предположение о существенной роли поэзии и лирической фигуры Надсона в первоначальном импульсе, приведшем юношу Мандельштама к поэтическому творчеству. Возможно, категорическое ахматовское отрицание обусловлено тем, что существенное влияние на Мандельштама оказали такие по-разному антипатичные Ахматовой фигуры, как Вяч. Иванов, Гумилев и Михаил Кузмин.

Говоря о существенных влияниях, мы, безусловно, отличаем поверхностные заимствования (на уровне отдельных переключек, явных и скрытых цитат) от воздействий глубинных, с которыми можно сопоставить появление основных мотивов и тем в творчестве поэта. По-видимому, мандельштамовское умение прямо, без стилизаторской маски, «визноперски» (как сказали бы тогда) и в то же время сохраняя непосредственную связь с текущей повседневностью, передавать атмосферу других эпох и культур, ярко проявившееся в стихах 1913—1920 гг., в высокой степени связано с усвоением поэтического опыта Кузмина. Недаром значительная часть этих стихотворений входит в книгу «Tristia», окончательное название которой, по свидетельству Н. Я. Мандельштам («Воспоминания») и Н. И. Харджиева (комментарий к изданию «Библиотеки поэта»), было дано Кузминым.

Первый прямой отклик Мандельштама на творчество Кузмина также приходится на период работы над этой книгой стихов. В неопубликованной при жизни статье «О современной поэзии (К выходу «Альманаха Муз»)», читаем: «Пленителен <ясный> классицизм Кузмина. Сладостно читать

живущего среди нас классического поэта, чувствовать гётевское слияние «формы» и «содержания», «осязая самую личность поэта, его «я», как чистую форму» убеждаться, что душа наша не субстанция, сделанная из метафизической ваты, а легкая и нежная Психея. Стихи Кузмина не только запоминаются отлично, но как бы припоминаются (впечатление припоминания при первом же чтении), выплывая из забвения (классицизм)...» Сам «Альманах Муз» вышел в 1916 г. Судя по упоминанию о «российских бурях», статья написана Мандельштамом после революции. В отзыве о Кузмине обращает на себя внимание не только редкая для Мандельштама панегиричность, но и обилие автоцитат, точнее — ключевых слов, которые позже прозвучат в стихах, в статьях, образуя мотивы и темы. Мотивы души-Психеи (слова-Психеи), осязания, припоминания обнаруживаются в стихотворениях 1920 г. «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», в близком им по времени статье-манифесте «Слово и культура». Создается отчетливое впечатление, что в конце 10-х — начале 20-х годов Мандельштам рассматривал поэзию Кузмина в тесной внутренней связи с собственными поэтическими поисками.

Следующий по времени отклик, в «Письме о русской поэзии», можно датировать более определенно, концом 1921 — самым началом 1922 г.: «Кузмин пришел от волжских берегов, с расколыничьими песнями, итальянской комедией родного, домашнего Рима и всей старой европейской культурой, поскольку она стала музыкой...» Это отзыв более спокойный, Мандельштам выполняет здесь задачу «установления литературного генезиса», которую позднее, в статье о Блоке, сформулирует как обязательную для критика. Существенным для нас является упоминание «родного, домашнего Рима». Оно отсылает к целому пласту мандельштамовской поэзии, от стихотворения 1915 г. «Обиженно уходят на холмы...» («Овечий Рим с его семью холмами»), стихотворения 1916 г. «Я потерял нежную камею...» («Девичий Рим на берегу Невы»), до стихотворения 1920 г. «Чуть мерцает призрачная сцена...» (строки первопечатной редакции «И румяные затопленные печи, Словно розы римских базилик»). Таким образом, даже не выделяя прямых кузминских «подтекстов» в поэзии Мандельштама этого периода, мы видим, как он сам возводит свой «овечий», «девичий», «печной», Рим к «домашнему Риму» Кузмина. Вспомним, что последнее из перечисленных мандельштамовских стихотво-

рений обращено к О. Н. Гильдебрандт-Арбеншной (см. комментарий Н. И. Харджиева), входившей в круг людей, близких Кузмину. Тогда становится естественным, что именно Кузмин в 1921 г. дает «римское» название второй книге стихов Мандельштама. Однако «римский пласт» исчерпывается. В стихотворениях 1921—1922 гг. римская тема уже не звучит. В 1923 г. Мандельштам выпускает обновленный по составу сборник под заголовком «Вторая книга» и лишь спустя пять лет, в издании «Стихотворений» 1928 г. восстанавливает прежнее название.

Почти в то же время, в начале 1922 г., в маленькой театральной заметке «Гротеск» Мандельштам бегло, в ироническом контексте упоминает Кузмина, у которого «стилизация прячется в углах губ». Эти губы год спустя, в статье «Буря и натиск», напечатанной в феврале 1923 г., сложатся в старческую улыбку: «У российского символизма были свои Вергилии и Овидии, у него же были и свои Катуллы, не столь по возрасту, сколь по типу творчества. Здесь следует упомянуть о Кузмине и Ходасевиче. Это типичные младшие поэты со всей свойственной младшим поэтам чистотой и прелестью звука. Для Кузмина старшая линия мировой литературы как будто вообще не существует. Он весь замешан на пристрастии к ней и на канонизации младшей линии, не выше комедий Гольдони и любовных песенок Сумарокова. В своих стихах он довольно удачно культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами. Зажигаясь от младшей поэзии Запада, хотя бы Мюссе—«Новый Ролла», он дает читателю иллюзию совершенно искусственной и преждевременной дряхлости русской поэтической речи. Поэзия Кузмина— преждевременная старческая улыбка русской лирики».

Сравнивая эти три развернутых отклика, мы видим, как восторженность первого и теплота второго сменяются объективированной прохладой третьего. Для Мандельштама период внутренней близости с поэзией Кузмина закончился.

Эта переоценка совпадает с поворотом в отношении к кузминской статье «О прекрасной ясности» (она напечатана в № 4 «Аполлона» за 1910 г.; в том же году в № 9 состоялся поэтический дебют Мандельштама). «Веселое ремесло» кузминского кларизма Мандельштам, несомненно, связывал со своеобразно преломленной «алгеброй гармонии» пушкинского Сальери. Панегирик «суровому и строгому ремесленнику мастеру Сальери», акменстическому творцу «живой поэзии

слова-предмета» мы находим в первом варианте статьи «О природе слова». Этому воспеванию «музыки алгебры» соответствует поэтический гимн логике как «музыке доказательства» в довоенном мандельштамовском манифесте «Утро акмензма» (ср. с кузминским принципом строгой логической оправданности каждой композиционной детали стихотворения). Так неназванный Кузмин возводится Мандельштамом в ранг одного из «отцов акмензма», что соответствует литературной ситуации 10-х годов. Однако в «Буре и натиске», наряду с прохладным отзывом о Кузмине, мы находим и совершенно иное отношение к логике, понимаемой уже не как «царство неожиданности», а лишь как «логический строй предложения». Именно его «девственную силу» воскрешает, по словам Мандельштама, Пастернак в «Сестре моей жизни».

За постепенным отходом от кузминского «кларизма», «домашнего Рима», «веселого ремесла» следуют новые повороты поэтической эволюции Мандельштама, в связи с которыми говорить о прямом влиянии Кузмина уже не приходится.

ПРЕДЧУВСТВИЕ ЭМОЦИОНАЛИЗМА

(М. А. Кузмин и «новая поэзия»)

Появившаяся в 1923 г. «Декларация эмоционализма»¹ определяет установившиеся на то время литературные симпатии М. Кузмина и может, при широком сопоставлении, точнее объяснить наиболее интересное, экспериментальное направление его работы тех лет. Помимо непривычных современному тогда читателю стихов его книг («Нездешние вечера», «Параболы») Кузмин пишет лирические книги «Лесок» и «Вторник Мэри», а также композицию «Прогулки Гуля» и азбуковник «Айва разделена...», изданные при жизни². Последние тексты можно уже полностью отнести к начавшей складываться в послевоенной Европе и Америке новой эстетике поэтического высказывания.

«Паника и экзальтация, ужас и восторг, беспокойство, неуравновешенность — вот пафос современного искусства, а следовательно, и жизни. Смешанность стилей, сдвиг планов, сближение отдаленнейших эпох при полном напряжении духовных и душевных сил. Вы это заметите во всех произведениях, о которых стоит говорить»³, — такое мнение Кузмина о реальности своего времени сближает его с поисками западного авангарда 1920-х годов, понимавшего основное направление своей деятельности как приближение к реальной работе создания, отображение сложности окружающего мира обращением к «распознаванию законов элементарнейшего» («Декларация эмоционализма»). В этом смысле понятие о «феноменальности и исключительности» как средстве художественно объективного взгляда были присущи и группе имажистов Англии и Америки (Э. Паунд, У. К. Уильямс, Д. Г. Лоуренс, Д. Джойс, Х. Д.), и движению сюрреалистов (А. Бретон, Ф. Супо, Т. Тзара, Ж. Риго, Б. Пере)⁴. Д. Г. Лоуренс в своих декларациях призывал к «поэзии настоящего», к «непокойной, несхватываемой поэзии, чье постоянство лежит в переменчивости, подобной ветру»⁵. «Поэтическая аналогия, — утверждал А. Бретон, — переходит границы обычной логики — осознать независимость двух предметов мысли, расположенных в разных планах, между которыми обыденная логика неспособна создать связь и а priori сопротивляется всякой возможной связи... Она подтверждает понятие о мире, ветвящемся за пределы зрения, но питаемого

одним соком — и все же ограничивает этот мир видимым, чувственным, не испытывая желания прорваться в сверхестественность»⁶.

Новое художественное видение привело к переоценке средств выражения, то есть к изменению сложившихся представлений о поэтической форме, к расширению ее границ до достаточной степени условности. Нужно отметить, что в этом суждения никогда не принимали законченного характера; форма не рассматривалась в отрыве от основного содержания, и главное внимание уделялось защите своих достижений от нападков консервативно настроенной критики. Здесь можно вспомнить фразу из «Декларации эмоционализма» о том, что «преодоление материала и форм есть условие успешного творчества, а не задача его и не цель». Предельная смысловая и образная насыщенность, распространение поэтического словаря на «непоэтические», по традиции, выражения и обороты, стремление к большому энергетическому накалу — это заставило многих поэтов, в первую очередь имажистов, обратиться к верлибру, затем к новым открытиям и возможностям поэтической формы. Если хронологически ранние работы, например, А. Бретона или У. К. Уильямса еще можно описать в терминах классического стиховедения, то их панорамные вещи 1940-х годов («Ода для Шарля Фурье», «Патерсон») уже переходят границы традиционного «стиха». Они построены на принципе динамической композиции, которая включает в себя напряженный свободный стих, переходящий к интонации прозы «объективного повествования», усиленной привлечением «утилитарных текстов» (к примеру, газетного заголовка, вывески, объявления, ресторанного меню), диалога, крутой жаргонной лексики и т. д.; ритмическая трактовка позволяет незаметное возвращение в верлибр, который, в свою очередь, может представлять вариации на темы классического стиха, а временами полностью звучать «классически». Таким образом, формальным принципом поэтического произведения становится донесенная «тональность языка» (по выражению американского поэта К. Кулиджа)⁷, эстетика произнесенного высказывания, устного, как и письменного.

Суждения Кузмина 1920-х годов, в отличие от более раннего времени (в частности, написания статьи «О прекрасной ясности», 1910 г.), имеют по преимуществу стилистическое⁸ направление; его интерес как критика принадлежит в первую очередь материалу, нежели форме в чистом виде. Кроме

этого, их отличает четкое разделение «литературных» и «человеческих» истоков творчества, и предпочтение отдается «эмоциональной восприимчивости» автора в работе с живым словом, нежели механическому заимствованию готовых литературных форм. В данном случае, понятие поэзии совпадает для Кузмина с ее предметом — скорее, чем с тем, каким образом она выражается. Подчеркнуто утверждая в своей «Декларации» о «ширящемся» новом поэтическом настроении, изжившем и переварившем «все чувства, мысли старого Запада <...> страдающего духовным запором», Кузмин, более по предположению, смог угадать действительное направление художественных поисков времени. Однако стиливое наполнение его собственной работы существенно отличается от эстетической направленности западных модернистов, определявшейся в реакции на вкусы «конца века», а поэтому демонстративным обращением к исключительно современному материалу. Здесь он — опять — как бы предвосхитил позднейшее обращение авангарда к полистилистике и переосмыслению наследия мировой культуры в утверждении ее неразрывной связи с повседневной современностью. По словам Дж. Мальмстада и Г. Шмакова, в рамках одного лирического цикла «Кузмин использует Плотина и игностиков, как и Гофмана, Мериме, Теннисона, Пушкина, Шуберта, Вагнера и фильмы немецких экспрессионистов»¹⁰. Как поэт «живой культуры», он придает привычно «литературным» темам свежесть и своевременность выражения, эмоциональное напряжение насыщенности. Он поражает свободой и прямой лирической интонации, и если в стихотворениях критиком замечены «разнообразие строфики в сочетании с многообразием размеров и оригинальностью ритмических ходов, свободные переливы от размера к размеру <...> интонация гибкая, «разговорная» <...> на пределе допустимой в поэзии живой речи»¹¹, то масштабные композиции построены еще более смело и существенно раздвигают границы вышеупомянутой допустимой. Дальнейшее расширение таких пределов можно проследить на пути развития ленинградской поэзии, от Введенского и Хармса, до сегодняшнего круга «Поэтической функции» (А. Драгомощенко, В. Кучерявкин, С. Завьялов, С. Магид и др.).

На рубеже 1950-х годов, определенные итоги формального развития «новой поэзии» были подведены американским поэтом Ч. Олсоном, — наряду с Э. Паундом и У. К. Уильямсом, признанным сейчас одним из лидеров «революции слова»

в англоязычной поэзии, — создавшим теорию «проецирующей» (разъятой, разомкнутой)¹² стихотворной формы и наиболее полно выразившим ее в программной статье «Разъятый стих» (1950 г.). У Олсона существует широкое понятие свободной формы как присущей поэтическим работам, созданным вне твердых литературных законов в пользу непосредственного, эмоционального восприятия и такого же его воспроизведения. Новое отношение к форме взаимосвязано с новым отношением к реальности. «Проблема, — пишет Олсон, — наделить свое творчество серьезностью <...> достаточной, чтобы заставить рукотворную вещь занять подобающее место рядом с творениями природы»¹³. С этим связано понятие «объектизма», которое вводится для метафизического переосмысления «неисчерпаемого мира предметов» и действия художника, направленного на его избавление от «лирического вмещательства индивидуального «Я» — это приводит к поэтическому произведению, сущностью которого будет не описание, а воссоздание неповторимого эмоционального восприятия путем «проецирующего» перенесения в «открытое пространство» собственно вербальных, ассоциативных возможностей поэзии. Основной принцип Олсона: «Форма — никогда не больше, чем продолжение содержания», тогда «стихотворение — энергия передаваемая оттуда, где поэт ее получил <...> путем самого стихотворения, и именно так, читателю»¹⁴. Соответственно, организующим принципом стихотворного организма становится «дыхание» пишущего, речевая сила языка («речь плотна стихом», по Олсону), слог, задающий ритм и строку — в противовес ориентации на традиционные строфику и ритмику, определяемых как старая основа «замкнутого» и «непроецирующего».

В настоящее время «проецирующий» принцип сочинения является основным средством выражения новой американской и европейской поэзии (школа «Аксон поэт» во Франции, «Лэнгвидж скул» в США и т. д.), хотя в обиходе традиционалистически настроенной литературной критики существует термин «постмодернистское стихосложение». Пристальность современного интереса к русской художественной жизни 1920-х годов и ее соотнесение с общей картиной мировой культуры XX века позволят, вероятно, полностью оценить не только значение М. А. Кузмина в развитии ленинградского, условно называемого, поэтического авангарда, но и выдвинутое им понятие «эмоционализма» шире, нежели несвойственную его принципам попытку создать очередное

направление, увидев в этом, скорее, попытку определения возможных путей для русской поэзии.

¹ Абракас. Пг., 1923. [Вып.] 3. С. 3. Далее без ссылок.

² «Прогулки Гуля» впервые изданы в третьем томе «Собрания стихов» Кузмина (Мюнхен, 1977. С. 559—567). Азбуковник, не имеющий названия, опубликован М. Л. Гаспаровым в статье «Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин, «Сети», ч. III)» // Проблемы структурной лингвистики 1984. М., 1988. С. 136—137.

³ Кузмин М. Письмо в Пекин // Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 163.

⁴ В связи с литературными пристрастиями Кузмина следовало бы упомянуть также движение экспрессионистов в Германии (Тракль, Мейринк, Толер и др.), однако интересующее автора дальнейшее развитие поэтического эксперимента было задержано там при сходных с русскими обстоятельствах.

⁵ Lawrence D. H. Poetry of the Present // Collected Poems. L. 1977. P. 183.

⁶ Breton A. Signe ascendant // Signe ascendant. Poemes. P., 1979. P. 9.

⁷ Bartlett Z. An interview with Clark Colidge // Talking poetry. New Mexico, 1987. P. 51.

⁸ Имеется в виду стилистика в ее культурном, историческом значении.

⁹ Malmstad John E., Shmakov G. Kuzmin's «Trout Breaking throught the Ice» // Russian Modernizm: Culture and Avant-Garde, 1900—1930. Ithaca and London, 1976. P. 163.

¹⁰ Ермилова Е. В. О Миханле Кузмине // Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989. С. 16.

¹¹ Сложность в прямом переводе понятия «Projective Verse» объясняется многозначностью и эмоциональной нагрузкой его употребления Олсоном; в русском переводе Б. Останнина и В. Кондратьева (Часы. 1990. № 80) употребляются все три слова, в зависимости от контекста.

¹² Olson Charles. Projective Verse // Selected writings of Charles Olson. NY, 1967. P. 20.

¹³ Op. cit. P. 16.

«КРЫЛЬЯ» М. А. КУЗМИНА КАК ПРИМЕР «ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ»

Настоящее сообщение преследует цель осветить некоторые аспекты структуры и особенности рецепции первого большого повествовательного сочинения М. А. Кузмина — его повести «Крылья». Хотя «Крылья» отнюдь не следует считать лучшим произведением Кузмина, эта повесть явилась в свое время нашумевшим скандальным дебютом автора как писателя, и тем самым определила дальнейшую рецепцию его творчества.

С первых рецензий современников прочно установилось понимание «Крыльев» как «тенденциозного» текста. Их охарактеризовывали то «порнографией», то «пропагандой противоестественного порока». Вплоть до нынешнего времени «Крылья» рядом с сочинениями Сологуба, Зиновьевой-Аннибал, Арцыбашева и др. служат примером упадочных тенденций в русской литературе нач. XX в. Только Г. Шмаков и Дж. Мальмстад смогли в своих трудах о Кузмине снять с этого текста ярлык порнографии, притом Шмаков отметил включение в сюжет Кузминым философской концепции, основанной на влиянии таких мыслителей как Платон, Плотин, Гаманн, Гейнзе и др. (см. «Блоковский сборник» II, Тарту, 1972). Мальмстад в своей монографии о Кузмине доказал сильную автобиографичность «Крыльев», и в общем согласился со Шмаковым, назвав этот текст «roman à thèse» (см.: Кузмин М. Собрание стихов. Мюнхен, 1977. Т. III). Другие исследователи уточнили влияния платонизма и эстетики «Мира искусства» в «Крыльях».

Эти разборы повести несомненно вполне обоснованы, и действительно они смогли реабилитировать «Крылья». Однако хочется выразить сомнения в том, что будто наличие определенных «тенденций» и философских концепций, встречаемых в тексте художественной прозы, означает уже «тенденцию» самого этого текста. В «Крыльях» же «тенденции» (а их несколько) надо понять в связи с их функцией в художественной структуре текста. Наши сомнения в «тенденциозности» «Крыльев», конечно, не новы. Уже А. Блок в 1907 г. писал: «Современная критика имеет тенденцию рассматривать Кузмина как *проповедника*, считать его носителем каких-то идей. Так, мне пришлось слышать мнение, будто

«Крылья» для нашего времени соответствуют роману «Что делать» Чернышевского. Мне думается, это мнение, не лишнее остроумия, хотя и очень тенденциозное, не выдерживает ни малейшей критики. Впрочем, столь частое навязывание писателю того, что ему не снилось, в этом случае разбивается о хрустальный юмор Кузмина» («О драме»).

«Навязывание писателю» того, что можно вычитать из реплик персонажей повести, является опасностью при разборе всякого художественного произведения. (Можно сослаться хотя бы на работы Бахтина о проблематике «слова в романе»). Исходя из определения «Крыльев» как «философского романа», предлагаемого Шмаковым, отметим зависимость повести от примеров этого жанра в XVIII в. (а именно от произведений Вольтера и В. Гейнзе). Разбор дискурса о любви в повести в его связи с основным сюжетом показывает, что «Крылья» — не авантюрный роман «с философскими комментариями» (Шмаков), так как философские декларации имеют сюжетную функцию. Сам дискурс является сюжетом. Таким образом — темой повести является не (гомо)эротика или же судьба героя, но — дискурс о любви, в том числе, конечно, и однополой. В основе этого дискурса лежит концепция культуры, которая была освоена Кузминым еще в 90-х годах XIX в., и которая была основана на отрицании единой всеохватывающей культуры. Из этого и оказывается понятным, что творчество Кузмина, основанное на такой концепции сосуществования множества самых разных культур, сталкивалось с принципиальным несогласием представителей передовых литературных группировок, которые именно в это время собирали все силы, чтобы создать новую общую, «соборную» культуру. В связи с этим понятна внутренняя полемика между Вяч. Ивановым и Кузминым (см. их дневники), которая затем перешла в литературную полемику вокруг статьи Кузмина «О прекрасной ясности».

«АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ», «ПЕСНИ» МЕТЕРЛИНКА И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Известны две точки зрения на природу стиха «Александрйских песен». Для специалиста по античной литературе это свободный стих, стремящийся «к полной естественности прозы — риторически-симметричной» [1, с. 223]. А адепт и теоретик современного свободного стиха утверждает, что «Александрйские песни» Кузмина, «принимаемые иногда за свободный стих (верлибр), ориентированы на античные размеры» [2, с. 474].

При разной степени приложимости этих подходов к реальному материалу «Александрйских песен» оба они оставляют в тени содержащееся уже в заглавии цикла указание на «песенность» входящих в него произведений. Между тем это указание, по-видимому, не только обозначало моделируемый (или, если угодно, «стилизуемый») автором жанр словесности изображаемой эпохи, но и отсылало к особому пласту европейского поэтического творчества и поэтического сознания эпохи, современной автору. В русской поэзии достаточно напомнить отдел «Песен» в «Urbi et orbi» (1903) Валерия Брюсова, в который входила, в частности, и написанная верлибром «Песня сборщиков» (о ее реальных образцах в городском московском фольклоре см. [3]). Чуть позднее, практически одновременно с первыми из «Александрйских песен», будут созданы «Песня» и маленький цикл «Из анатолийских песен» Бунина. Отделы с одинаковым названием «Вечеровые песни» будут представлены в «Stephanos» и «Всех напевах» Брюсова.

Еще более систематический и масштабный характер обращение к жанру «песен» обрело у французских и бельгийских символистов, образцом и постоянным вызовом для которых являлись, конечно, знаменитая «Осенняя песня» Верлена и цикл «Забытых песенок» из его же «Романсов без слов». «Песни» или «кантилены» создавали такие видные представители символизма, как Г. Кан, Ж. Мореас, М. Эльскамп, а А. Мокель в 1894 г. даже выступил со специальной теоретической декларацией «возврата к песне» [см. 4, р. 286]. Вершиной и оправданием этого поэтического движения стали знаменитые «песни» Мориса Метерлинка, собранные

в сборнике «Двенадцать песен» [5] и затем, с некоторыми добавлениями, в 1900 г. составившие раздел «Пятнадцать песен» в книге [6].

То, что Кузмин в создании «Александрийских песен» вдохновлялся и французскими источниками, подтверждается пометой, предпосланной пятой песне из цикла «Она» («Их было четверо в этот месяц...»): «Подражание П. Луису». Но как раз эта песня и еще более — первая в том же цикле «Нас было четыре сестры...» буквально поражают тематическими переключками и сходством композиционных принципов и общей смысловой тональности с песнями Метерлинка, особенно с такими, как третья, пятая или восьмая (по нумерации издания 1900 г.).

Метерлинк был одним из кумиров эпохи, и вряд ли мы ошибемся, предположив, что Кузмин читал либо «Двенадцать», либо «Пятнадцать песен» в подлиннике. Но как раз в том 1905 г., которым датировано начало создания «Александрийских песен», напоминание о «песнях» Метерлинка должно было прийти к Кузмину и из русской литературы. И по самому своему характеру это напоминание не могло не привлечь внимания поэта именно к особенностям стихосложения и композиции метерлинковских песен.

В июле этого года «Весы» (постоянным читателем которых был Кузмин) сразу тремя публикациями откликнулись на только что изданный русский перевод «Двенадцати песен» [7]. Наряду с рецензией Вяч. Иванова «Весы» поместили и творческий ответ переводчику — брюсовский перевод семи песен, предварявшийся теоретическим обоснованием — статьей [8]. «Одно из выдающихся исследований по теории перевода» [9, с. 400], статья эта заслуживает не меньшего внимания в истории жанра «монографического» анализа поэтического текста и в истории стиховедения.

В 1900 г. в статье «О русском стихосложении», где впервые были сформулированы основы общепринятого сегодня понимания природы стиха как формы речи (см. [10], с. 25—26). Брюсов сделал также заявку на создание особой семантической теории стихового ритма: «Величина стиха определяется количеством заключенных в нем образов, то есть вообще важных, значущих выражений. В отдельном произведении <...> те стихи равновелики, которые равны по количеству образов. Образы эти стоят на определенных местах <...>. Внимание привыкает к такому расположению, читатель ждет на привычном месте важного для смысла выражения. Сле-

довательно, стих ещё располагает слова по значению, как бы выдвигает более важные, привлекает к ним внимание» [11, с. 9—10]. В [11] семантическая теория привлекалась прежде всего для объяснения русского былинного стиха и без натяжек описывала лишь строки, объединенные синтаксическим параллелизмом. В песнях Метерлинка, соединявших народную основу [4, р. 287] с утонченностью «нового искусства», параллелизм и семантическое уподобление стали ведущим принципом построения на всех уровнях, вплоть до стихотворения в целом. Вот почему «Песни» оказались идеальным объектом для демонстрации возможностей семантического подхода. Брюсову удалось убедительно показать, что суть, «душа» «Песен» не в отдельных образах как таковых, а в «складе» и «движении» стиха, основанных на соотношении взаимосвязанных образов: «Отвергнув все обычные приемы современного стихотворства, почти пренебрегая размером <...> Метерлинка построил свои «Песни» на ритме образов и слов. Размер у него основан не на числе слогов, а на равновесии образов в стихах и на параллелизме слов; рифма не на звуковом сходстве двух слов, а на их логическом отношении» [8, с. 107]; страницей ниже говорится о рифмах «не только по звуку, сколько по смыслу» — ср. понятие «семантической рифмы» в [12] и идею семантического повтора в лингвистике текста.

Думается, что Кузмин не мог пройти мимо подобных размышлений и не увязать их с собственными поисками. Принципы «движения стиха» и поэтической композиции, вскрытые Брюсовым в «Песнях» Метерлинка, многое объясняют и в построении «Александрийских песен», причем не только тех, что непосредственно напоминают метерлинковские, но и тех, которые своей протяженностью, топикой, повествовательной или гимнической «разомкнутостью» резко отличны от лаконичных и замкнуто-завершенных созданий бельгийского поэта. Подобно построению «плана выражения» не могло не обогатить и содержательных коннотаций «Александрийских песен». В частности, для современного русского читателя, имеющего возможность познакомиться с древнеегипетской лирикой, оно («в разомкнутых» песнях) связывается не только с эллинизмом, но и с Египтом. Недаром создатель современного аналога брюсовской семантической теории стихосложения именно древнеегипетскую поэзию приводит в пример сочетания метрически и ритмически организованного плана содержания с верлибром в плане выражения [12, с. 167].

- ¹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- ² Куприянов В. Примечания // Русская поэзия начала XX века: (до-октябрьский период). М., 1977.
- ³ Ашукин Н. С. Из комментариев к стихам Валерия Брюсова: (По неизданным материалам) // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.
- ⁴ Gorceix P. Les Chansons // Maeterlinck M. Serres chandes. Quinze Chansons. La Princesse Maleine. S. 1.: Gallimard, 1983.
- ⁵ Maeterlinck M. Douze Chansons. P., 1896.
- ⁶ Maeterlinck M. Serres chandes suivies de Quinze Chansons. Bruxelles, 1900.
- ⁷ Метерлинк М. Двенадцать песен в переводе Г. Чулкова. СПб., 1905.
- ⁸ Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. М., 1975.
- ⁹ Ратгауз Г. И. «Валерий Яковлевич Брюсов...» // Золотое перо. М., [1973].
- ¹⁰ Гиндин С. И. Вклад Валерия Брюсова в изучение теории русской поэтической речи // Русский язык в школе, 1973. № 6.
- ¹¹ Брюсов В. Я. О русском стихосложении // Добролюбов А. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1900.
- ¹² Лекомцева М. И. О метрической организации и рифме плана содержания поэтического текста // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

К АНАЛИЗУ ЦИКЛА КУЗМИНА «ФУЗИЙ В БЛЮДЕЧКЕ»

Цикл «Фузий в блюдечке» обычно трактуется как почти программное оформление принципа «двойного отражения» [Силард], как эстетизация природы через культуру с излюбленным для Кузмина обращением к визуальному представлению сюжета, к живописи и рисунку [Холтхузен], т. е. как описание [«оживление»] *картинок*. Действительно, в цикле из 11 стихотворений отмеченные места [1-е, 6-е, 11-е] отданы *картинкам* в собственном смысле слова: 1. Японский пейзаж на фарфоре: 6. Пейзаж Гогена [второй]; 11. Ходовецкий (воображаемая гравюра). Эти стихотворения образуют каркас цикла и служат как бы напоминанием — подтверждением того, что и остальные 8 стихотворений, сгруппированные по четыре [причем первая «четверка» — и только она — не имеет названий], также должны восприниматься как *картинки*; при этом несущественно, идет ли речь о реальных картинах [и надо ли искать прототип, так сказать, источник цитаты], или о пейзаже, исполненном в воображении автора; важно лишь то, что природа вербализуется через посредника. Дальнейший разбор композиции цикла будет вполне согласовываться с традиционным представлением о Кузмине как о мастере стиля и стилизации, иронии и насмешки и вообще игры с читателем. Игра при этом направляет, с одной стороны к тому, чтобы не принимать мир Кузмина слишком всерьез [*Слез не увидит на моем лице / Читатель-плакса*], а с другой стороны — к поиску адресов, образующих этот orbis pictus [и, пожалуй, слишком настойчиво сообщаемых самим автором — *Гофман, Моцарт и Ходовецкий / (и Гете, Гете, конечно)*]. Но не приводит ли это к отвлечению от глубинных смыслов [возникают ли они по воле автора или независимо от нее, при том, что автор о них знает]?

Тогда игра может служить прикрытием «сокровенного» [как об этом говорил Кавафис, греческий поэт, столь родственник Кузмину], и представление о мире Кузмина как о *безбольном* и *безгневно* в своей сияющей нежности и покое [Голлербах] может оказаться поверхностным: у шкатулки откроется двойное или тройное дно. Миниатюры рассматриваемого цикла могут обернуться космическими пейзажами — оставаясь при этом картинками — «марками» [в роде тех, какими

ми украшали фронтиспис мирнскусники], указывающими то на «английскость» [грум в 1-м, ср. *побитый грум* в цикле 1922 г. «Английские картинки» (сонатина)], то на ту «русскость», *Где дамы щеголяют модами, Где каждый лицеист остер* [3-е и 4-е], то на «персидскость» *стада фазаньего / Хорасанских, шахских охот* [10-е, предугаданное синим, как хвост цавлина, шелковым жакетом в 4-м], то, наконец, на идиллию *полунемецкого сада* в 11-м. Надо долго вчитываться в цикл, чтобы через это гутирование выверенных с идеальным чувством меры деталей стало проступать нечто иное: космическое устройство мира в ипостаси неустойчивости, вариативности оппозиций, мене местами прежде всего *верха и низа*, приводящим к нарушению порядка, к смещению, при всей идилличности чреватому опасностью.

Цикл, предшествующий в сборнике «Нездешние вечера» рассматриваемому, назван «Лодка в небе»: известная метафора — месяц-челн указывает на «перевертывание»: объект, принадлежащий *низу* и *воде* [лодка], поднят *вверх*, в *небо*, в *воздух*. «Фузий в блюдечке» — полное противопоставление: гора, облака, солнце, небеса, перечеркнутые веткой мимозы, не только опрокинуты *вниз*, в плоскость блюда, но и погружены в *воду* [«потонувший град»], обращающую птиц в рыб [а может быть, *птицы—рыбы* и в самом деле *черные чайники*, которые своим движением оживляют этот опрокинутый пейзаж]. Солнце 1-го *пронзает* облака, *стрелы летнего огня* появляются в 8-м, *ало-золотоперые заревые хвосты* — в 10-м, и введе это мирное, прекрасное, закатное солнце с золотом и отливами шелковой пестроты, которое в конце приводит к невиданным цветам, радуге, блеску и теплomu ветру пейзажа в стиле *нежного Ходовецкого* в 11-м [последние слова цикла *открытое лицо* откликаются в названии следующего за ним цикла «Дни и лица»].

Но в цикле есть еще два солнца. Первое олицетворено *неистовым жаром* [3-е и косвенно 4-е], это индийское солнце, раскаленное как *жерло в аду* [5-е, сравнение отсылает к *низу*. к адскому пеклу в прямом и переносном смысле слова] или блестящее, как *красное дно* кастрюли [6-е, с *морской медью* в предыдущей строке] — и здесь снижение, прежде всего стилистическое [но и *дно* принадлежит *низу* по преимуществу; или же кастрюля возносится на неподобающую ей высоту]. Эта жаркая одурь, естественная в тропическом пейзаже Гогена [6-е, *Все для любви готово*], предстает *чужой, враждебный для нас* [5-е *Не наше небо... нет; мертвая страда* и от-

сылает к тем архаическим мифологическим представлениям, где излишний жар солнца превращает его из благодетельного носителя жизни в губительное мертвящее начало. В этом же, 5-м, стихотворении солнечный жар вытягивает [засасывает в свое жерло], поднимает *всю тину вод*. Этот *чужой* неистовый жар, как уже было сказано, «умиряется» и умеряется в 6-м и больше не появляется. После контраста подразумеваемой прохлады «Античной печали» [7-е], единственного в цикле *темного* ночного стихотворения, где месяц срывается с неба вниз и тонет [*В заливе сгинул зеленостый рог* — зеленый цвет появится еще один раз в 9-м, в связи с красками белой ночи] — еще один клишированный мифологический мотив — солнце уже *упоительно не строго* [8-е; об этой ипостаси солнца см. выше].

В «Античной печали», стихотворении с *зеленым* месяцем, *чернильными* рощами, *лакричным* небом, перевернутость, устремление *вниз* [*в морские норы нереид нырок*] ощущается приглушенно-мягко: сгнувшийся в заливе месяц можно понимать и как распространенную метафору отражения в воде; Греки, грустящие о чухонском Юмале, — сближение оппозиции и «географических» и «стилистических» [высокой античности противопоставлена чухонская заземленность]. Следует отметить, что это неожиданное столкновение Греков и Юмала в последней строке сообщает всему стихотворению амбивалентность: идет ли речь о северном пейзаже, в который привносится ощущение античности, или наоборот: волею автора греческий пейзаж роднится с севером, столь противоположным античной утонченности, но сообщающимся с ней на глубинном уровне.

Однако наиболее «перевернутым» стихотворением предстает «Белая ночь» [отделенная от темной ночи «Античной печали» стихотворением «Мореход на суше» с каноническим противопоставлением *твердь/вода*], 9-е, в самом названии которого содержится оксюморон [независимо от его терминологичности]. Оксюморон проступает и в *звуков звучном отсутствии*, в том, что *Глядит, невидящее око*, и обусловлен тем, что в «обратной» — белой ночи все перевернуто: светило — солнце оказывается *загоризонтным*, т. е. опустившимся вниз [и светящим оттуда], а небо — репликой — отражением подземного купола. Этот обратный мир лишен жизни в полном соответствии с каноническими мифологическими параметрами: он нем, слеп [т. е. беззвучен и безвиден], неподвижен [*остеклянное предчувствие*], в нем остановилось и вре-

мя [*Секунды навсегда отстукали*]. Его небо также принадлежит низу, подземному, а жизнь начинается вне мира белой ночи и над ним: *И только за небом, высоко, / Дрожит эфирной жизни веянье.*

5-е, 7-е и 9-е стихотворения отмечены не только местами, но и мифологической насыщенностью, которая замаскирована их окружением. Возникает естественный вопрос, можно ли и стоит ли «вытягивать» мифологию из стихотворений, предельно немифологичных, по крайней мере на первый взгляд. В любом случае примечательными представляются те способы, которыми «оживляются» *картинки*: это антропоцентричность, лежащая в основе архетипической модели мира, обращение к пяти человеческим чувствам. *Зрение* особо подчеркивается обилием цветов и оттенков: появляющаяся в 11-м *радуга* как бы кодирует весь спектр предыдущих стихотворений (включая белый и черный цвета); существенно, что в 11-м нет ни одного цветообозначения. *Слух* — мир озвучен птичьим гамом, бляньем стад, стрекозиным громом, звуками пастушьих труб, руладами фонолы и т. д. Более косвенно проскальзывает *осязание* и *вкус* [через *липкие паутинки* или эпитет запаха *сладельный*] и особо отмеченно — *запах*, который [как бы отражая средиземноморскую традицию] воспринимается как некоторая материальная субстанция, как нечто плотное и [снова] осязаемое, ср. особенно в 7-м: *Смолистый запах загородью тесен; фиалка / Свой запах тычет, как слепец костыль.*

Не продолжая здесь собирание мифологических черт [в том числе и традиционно-литературных — нереиды, нимфы и под.], закончим тем, что эта многослойность и возможность / необходимость разных интерпретаций, в том числе и противопоставленных, сформулирована, как представляется, в первом, программном стихотворении, давшем название всему циклу:

*Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.*

Можно рассматривать все эти пейзажи как искусно сделанные оживающие картинки «эстетизированной», в данном случае рисованной, природы и этим ограничиться. Но можно и предположить, что эта искусственность, требующая границ, рамок [*фарфоровый ободок* заставляет вспомнить гетевское *искусственному ж замкнутость нужна*], создает возможность выхода за эти рамки, нового ракурса, иных высей и далей, той истинной жизни, силой которой упорная *форель разбивает лед*.

**К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ
М. КУЗМИНА «ОЛЕНЬ ИЗОЛЬДЫ»**

Олень комельский, сотник благочестный,
улусам лень казать ледяный рог,
но свет зеленоватый зорь полночных
в своих зрачках ты и теперь сберег.

Слова «любовь и честь». Они — смертельны!
Живое сердце кровью истекло...
А лесовые круглые просторы,
а зимнее, домашнее тепло!

Взмолился о малиновой рубашке,
а зори рвут малиновый мороз...
Умели пасть подрубленные братья,
и ты такой же родился и рос:

А синий соболь, огненная птица
у печени и вьется и зовет:
«Смотри, смотри, Тристан зеленоглазый,
какое зелье фрау Изольда пьет!»

О, этот голос! Девочка с испугу
запела в недостроенном доме.
Поет, пророчит, ворожит и плачет,
и голос непонятен никому.

Придут жильцы, она забудет страхи,
как именинница пойдет прилечь,
сердца же помнят, что в часы ночные
они стучали о горячий меч.

Стихотворение было напечатано в «Собрании стихотворений» ленинградского Союза поэтов (1926) и перепечатано в III томе мюнхенского издания стихотворений М. Кузмина. Комментария к нему в этом издании фактически не дано; действительно, связь образов стихотворения с Тристановой легендой трудноуловима, а слово «комельский» непонятно.

Мы предполагаем в этом слове простую порчу текста: вместо «комельский» следует читать «корнуельский». Рисунок рукописных букв вполне допускает такое искажение при

чении. Дифтонговое «интеллигентское» произношение «уэ» в один слог крайне нехарактерно для русской фонетики; но так как в этом же стихотворении далее в один слог произносится «фрау», то оно не выпадает из стиля. В позднейшем переводе «Короля Лира» у Кузмина это слово пишется «корнуольский» и читается с дифтонгом, в три слога («уо» вместо «уэ», скорее всего, — вмешательство редакции Собрания сочинений Шекспира).

Если так, то завязка стихотворения проясняется. Олень — тот самый, с которого начинается Тристанов роман: его застрелили корнуэльские охотники, а Тристан показал им, как свежевать оленя, не разрубая на части, но сдирая шкуру целиком. После этого Тристан и стал приближенным короля Марка — «сотником благочестным». «Сотником» — потому что среди богатырей-одинок артурова цикла Тристан один выступает какое-то время в роли воеводы; «благочестным» — потому что в дальнейшем Тристан скрывается под видом странствующего паломника. Олень — жертва и Тристан — свежеватель отождествляются: во-первых, оба — лесные жители, во-вторых, Тристан впоследствии оказывается так же гоним и травим, как олень в начале сюжета.

«Подрубленные братья» — прежние олени, разделанные еще по старому способу. Зеленые глаза героя — любимый мотив Кузмина, ближайшая параллель здесь — начало «Форе-ли»: «шел Тристан... зеленый пар... остановившееся дико сердце» (ср. «живое сердце кровью истекло»). Малиновая рубашка — та, которой Изольда обменивается с Бранжьеной в ту ночь, когда Бранжьена подменяет ее при Марке, а Изольда соединяется с Тристаном. Малиновая рубашка напоминает также цельносодранную шкуру оленя, на которой кормили собак. Отсюда — образ синего соболя на красном (синий и красный, цвета огня), терзающего, как птица Прометей, печень героя — печень, Платоново вместилище страстей.

(Попутное замечание к строкам стихотворения «Сумерки» из «Парабол»: «И плачет вдаль с унылых скал / Кельтическая Ярославна». Комментаторы мюнхенского издания отмечают, что «Изольда ни с каких скал не плакала», но это не так. Первая Изольда плакала со скал — или даже со стены, совсем, как Ярославна, — дожидаясь из-за моря Мархольта, которого убил Тристан; а вторая Изольда дождалась таким же образом возвращения корабля, посланного за первой

Изольдой, чтобы исцелить умирающего Тристана — ситуация предыдущего стихотворения, «Элегия Тристана»).

Вся эта тема Тристана—оленя и Изольды вставлена в северную раму: она не реальная, а лишь вспоминается на фоне русских ледяных улусов. Главные ассоциации — через цвет: зеленые глаза Тристана напоминают «свет зеленоватый» северного сияния, а малиновая рубашка-шкура — малиновую морозную зарю. Дополнительные ассоциации — через лес, который являет собой в «Тристане» — «круглые просторы», а в русской бревенчатой избе — «домашнее тепло». По-видимому, судьба Тристана и Изольды мерещится русской девочке-невесте «в недостроенном доме», брачном тереме — ср. «Плотники терем кончат скоро» в «Комедии о Евдокии» и ср. «Плотник, ведь ты не достроил крышу» в «Вожатом». Придут жильцы, наступит свадьба, забудутся страхи, и все окончится хорошо.

(Здесь допустима античная ассоциация: это Протесилай и Лаодамия. По одной версии мифа (у Катулла) они соединились браком в недостроенном тереме, и за это Протесилай первым погиб на Троянской войне; по другой версии (использованной В. Брюсовым) Протесилай и Лаодамия так и не успели — из-за ее страха — соединиться в брачную ночь, а утром он ушел на Троянскую войну; можно сказать, что в ту ночь их сердца тоже стучали о горячий меч. Но прямых отсылок к античности у Кузмина нет, поэтому ассоциация эта не обязательна).

Уже после того, как предлагаемая интерпретация была нами разработана, появилась ценнейшая статья Г. Шмакова «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер» (*Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989*), предлагающая иной интерпретационный ряд — опирающийся на раскольников ассоциации и житие «благочестивого сотника» Евстафия Плакиды. Думается, что эти интерпретации не исключают, а дополняют друг друга, и сопоставление их может дать толчок к дальнейшему прояснению «темного» стихотворения Кузмина.

**ПОЛЕМИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ НЕКОТОРЫХ
«ЗАМЕТОК О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ»
М. А. КУЗМИНА**

Рожденный ползать — летать
не может.

*Надпись у входа в
муравейник*

1. Повесть М. А. Кузмина «Крылья» (1905; опубл.: Весы, 1966 г. № 11; отд. изд. М., 1907; в дальн. — К), в которой автор во всеуслышание заявил об идеале гомосексуальной любви; не просто вызвала к жизни великое множество пародий и избыточно плоских инвектив, но надолго определила специфическое негативное отношение к Кузмину как стороннику необщепринятой точки зрения в различных «литературных средах». Примечательно: в одежде пламенного негодования зачастую рядились и представители «новой» литературы — Андрей Белый, З. Н. Гиппиус, Д. В. Философов.¹ Это свойство «общественности» было тонко и критично подмечено А. А. Блоком, который симпатизировал Кузмину: «Современная критика имеет тенденцию рассматривать Кузмина как *проповедника*, считать его носителем опасных каких-то идей. Так, мне пришлось слышать мнение, будто «Крылья» для нашего времени соответствуют роману «Что делать?» Чернышевского. Мне думается, что это мнение, не лишённое остроумия, хотя и очень тенденциозное, не выдерживает ни малейшей критики».²

2. Как показано Г. А. Моревым, мощный заряд человеческих и литературных антипатий к Кузмину пронизывает оценки его творчества 90-х гг. в частных письмах и печатных выступлениях З. Н. Гиппиус, в конечном счете приводя к ответной реакции — выведению ее в качестве непривлекательной героини рассказа «„Высокое искусство“» (1910; опубл.: альм. «Грех». М., 1911) Зои Николаевны Горбуновой, приводящей своего мужа, литератора Константина Петровича Щетинкина, к самоубийству.³

3. Наш коллега в своей весьма наблюдательной статье допускает фактическую неточность, не влияющую, впрочем, на ход его оригинального исследования. Полагая, что «Куз-

мин писал о творчестве Гиппиус дважды: в августе и сентябре 1910 г.»⁴, он упускает из виду, что помимо рецензии на 2-ю книгу «Собрания стихов» Гиппиус и характеристики ее произведений в статье «Художественная проза „Весов”» Кузмин откликнулся на выход в свет 6-й книги рассказов писательницы «Лунные муравьи» ([М., 1912]; в дальн. все ссылки на это изд. в тексте — ЛМ. Арабскими цифрами страница) в одной из «Заметок о русской беллетристике».⁵

4. В рецензии на книгу прозы Гиппиус Кузмин дает сдержанно-отрицательную характеристику ее сочинениям, отказывая им в одном (качестве, едва ли не самом важном в эстетике Кузмина) — жизненности: «Нам кажется, что все ее рассказы суть фельетоны, ставящие вопросы, которые иногда интересуют автора, а иногда просто придуманы им на случай. Эти вопросы она излагает раскидистым, не всегда приятно-развязным тоном и иллюстрирует как бы случаями из жизни. Но в том-то и беда, что эти случаи из жизни кажутся всегда выдуманными, а люди не живыми...».⁶ И — вывод, подтверждающий основной недостаток, по Кузмину, пишущей о современности Гиппиус: «<...> характеризовать всю послереволюционную эпоху лунными муравьями — несколько опрометчиво и скорее вытекает из умовозрения, нежели из наблюдения».⁷

5. Название книги Гиппиус совпадает с заголовком открывающего ее рассказа. Повествование в нем ведется в форме дневниковых записей, т. е. от первого лица. Герой рассказа, увидев самоубийцу, начинает тянуться к тем, кто потенциально готов уйти из жизни. Он посещает трактир на Лиговке и вступает в общение с тамошними девицами — единственно с той целью, чтобы узнать, по какой причине иные несчастные непрочь выпить уксусную эссенцию. Чтобы разговор был поддержан, организует закуску и предлагает чай. Заключение, к которому приходит герой: все люди слабые, не иначе как лунные муравьи. «Лунные муравьи... — записывает он. — А почему не сразу пришло мне в голову (теперь только пришло), что и я тоже, что и я сам — лунный муравей?» (ЛМ. С. 24).

6. В понятии «лунного муравья» соединяются традиционное для русской литературы XIX века представление о «маленьком человеке» и обывательская мысль об абсолютном социальном детерминизме общественно-исторической жизни. Ср. опровергаемый «подпольным» человеком взгляд: «С муравейника достопочтенные муравьи начали, муравейником,

наверно, и кончат, что приносит большую честь их постоянству и положительности» (Достоевский Ф. М. «Записки из подполья». I.9). Привычные свойства человеческих «муравьев» дополняются у Гиппиус еще одним — прижизненной мертвенностью и тяготением к смерти.

7. Каким образом частное определение, высказанное конкретным героем одного из рассказов, индуктивно распространяется в сознании Кузмина не только на всю книгу (здесь рецензент лишь следует за автором сборника), но и на целую эпоху? — Существенным поводом к этому является личный выпад Гиппиус против Кузмина, вводимый ею в сферу художественного вымысла. Одна из записей в дневнике героя рассказа «Лунные муравьи» (ср. широко известный в символистских кругах факт ведения Кузминым личного Дневника и публичных чтений его частей на «Башне» Вяч. Иванова) содержит явные отголоски реального случая — дуэли Н. Гумилева и М. Волошина 22 ноября 1909 г.⁸, в которой Кузмин выполнял роль секунданта (вторым был Е. А. Зноско-Боровский) первого из соперников. Поединок без трагического исхода вскорее сделался объектом насмешек многочисленных газетчиков. «Настоящей притчей во языцех, — пишет В. П. Купченко, — стала галоша, потерянная в снегу Зноско-Боровским: репортеры тут же оповестили, что она оставлена одним из дуэлянтов <...>».⁹ Приводим выдержки из интересующей нас записи (ЛМ. С. 16—17):

«24-го ноября.

Пошел сегодня в «психо-метафизическое» общество.
<...>

Много знакомых. <...>. Разговорился только с одним товарищем <...> — молодым юристом, причастным к литературе.

Болтали с ним о недавней комичной дуэли между двумя третьестепенными поэтами.

— С чего это они? — говорю. — Только людей насмешили и калошу потеряли.

— Да... Но, знаете, как-никак, я присматривался: ужасно им жизнь надоела. Опротивела.

Это было неожиданно и маловероятно. Я улыбнулся.

— И результат — потеря калоши?

— Ну, уж как сумели. Но уверяю вас, это в них чувствуется».

Итак, переадресация «потери калоши» одному из дуэлянтов, побудительной причиной столкновения которых объявлено стремление к смерти, а не страсти вокруг Черубины де Габриак, — уравнивает реальных лиц-участников с героями «лунными муравьями».

8. Полемика Кузмина с расхожим представлением о «маленьком человеке» российской провинциальной действительности выразилась в первой части К следующим образом: молодой герой Ваня Смуров преодолевает вульгарные идеологические штампы в отношении изучения греческого языка и античной культуры, цепко владеющие сознанием мальчика Смурова, соратника Коли Красоткина в романе Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 2, кн. 4, III; ч. 4, кн. 10, III, V; в дальн. — БК); образ учителя греческого языка Даниила Ивановича отчетливо противопоставлен фигурам таких учителей, как «классик Колбасников» (БК, ч. 4, кн. 10, V) и чеховский Беликов (рассказ «Человек в футляре»).¹⁰

9. Услышанный нами диалог героев К и некоторых действующих лиц БК не прошел незамеченным для слуха Гиппиус — автора ЛМ. Обрывки его определенно повлияли на содержание и композицию рассказа «Он — белый» (ЛМ. С. 27—41). В этом произведении выведен заболевший воспалением легких студент Федя Смуров, который в бедной комнате с желтенькими обоями в присутствии тома Достоевского — думает о смерти, беседует с чертом и в итоге умирает. Связь героя рассказа с *Ваней Смуровым* из К подчеркнута общей фамилией, крыльями — непременным атрибутом дьявола (противовес платоновской концепции повести Кузмина)¹¹ и явной проекцией разговора с чертом на первоисточник — аналогичное собеседование *Ивана Карамазова* (БК, ч. 4, кн. 11, IX); контакт с БК усилен совпадением имени гиппиусовского Смурова с *Федором Павловичем*, отцом Ивана. Ср. следующий фрагмент, трактующий метаморфозы Фединого партнера по разговору:

«Федя, улыбаясь, глядел на серого, паршивого, но сильного и вертлявого черта, с традиционным «хвостом датской собаки». Черт чихнул.

— Тебя и этим не проберешь, конечно, — сказал он, вытирая ухом нос. — Я так только, на минуточку, чтоб ничего не пропустить. От добросовестности. А ты будь любопытней. Разные ведь вы все.

И он, смеясь, принялся делаться человеком. <...>

— Это еще что? — с недоумением спросил Федя и в ту же

минуту заметил, что человек — крылатый. Крылья у него росли как-то не на плечах, а тянулись из-под рук, угловатые и такие громадные, что тени кинулись на потолок. Правое крыло протянулось над Фединой постелью и, доросши до стены, ударилось о стену с тупым, суховатым стуком. Цвет крыльев — желтый, и похоже было, что они сделаны из прорезиненной материи.

«< >»

Но вдруг Федя с неизъяснимым томлением приподнялся на подушках. Человек по-прежнему сидел около него. Но уже никаких крыльев не было, а просто сидел пожилой господин в очках, в потертом сюртуке; и весь он был, насквозь, такой слабый, такие слабые, длинные, обезьяньи висели руки, так гнула от слабости спина, так на слабой шее висела голова, что, казалось, и минуты он весь не продержится на стуле. И уж, конечно, пальцем не двинет и рта не раскроет. Однако он раскрыл и промямлил:

— Это уж я для тебя. Твой. Только оставьте меня все в полном покое.

С ужасом Федя глядел в лицо дьявола. В лице мелькали странно знакомые черты, и чем дольше глядел Федя, тем они проступали ярче, — его, Федины, черты. Сам Федя, — только старый, страшный, бездонно-безвольный, с повисшей головой, сидел перед ним» (ЛМ. С. 35—37).

10. Реакция на пародийные по отношению к К детали сквозит и в кузминской оценке слабейшего, чем проза Гиппиус; произведения — повести С. Городецкого «Светлая бль». ¹² Мнение Кузмина: «Городецкий описывает не то, что есть, но что ему видится, и это не беда; беда в том, что эти мечтания неубедительны и фальшивы. И хотя автор уверяет, что если земля есть, то и город Яркоульск есть, но мы посмеем утверждать со своей стороны, что земля, конечно, есть, и город С.-Петербург есть, и в нем поэт С. Городецкий есть, и у него самые размашистые мечтания есть, но города Яркоульска нет, что таких староверов, что молились бы на коленах, по деревянным (а не кожаным) четкам и ходили на базар за провизией целым семейным шествием, — нет. Так что бытоописательной ценности эта повесть не имеет, и если автор что и видел, то глазами, отуманенными мечтою, — и считается нужно с нею одною. Рассказал он о ней крикливо и фальшиво, сбиваясь то в Гоголя, то в А. Белого (только без его смелости), то в Л. Андреева, то в д'Аннунцио, то в Печерского (в его описательно-лирических местах); и не

взлетела она как Жар-птица, а упала как Ванька-Летальщик, и мы над ней плачем, как над Иванушкой-солнцем, потому что мы ждали и имели право ждать чуда и «светлой были», и не дождались их».¹³ Обойдя вниманием «этнографические» подробности полемики (указано в нашем комментарии в изд. прозы и критики Кузмина — готовится к выпуску в ЛО изд. «Советский писатель», 1991), отметим лишь те моменты, которые демонстрируют новое, ироническое отношение к теме К у Городецкого и могли вызвать раздражение Кузмина. Реализации «солнечного мифа» в псевдо-мифологическом произведении Городецкого — Ванька-летальщик и Иванушка-солнце — произросли в воображении автора не без посредничества героя К Вани Смурова. Об этом свидетельствуют многочисленные обращения действующих лиц «Светлой были» к теме «крыльев», снижающие платоновскую концепцию Кузмина в К до самых приземленных насмешек и издевательств. Ср. разговор писаря Воротничковского с Ванькой-летальщиком:

«— Слушай, Летальщик. Устрой мне вознесение! Трех рублей не пожалею. Без памяти я влюблен в Варвару.

— Влюблен в Варвару, а лапешь Акульку.

— Акулька — простой предмет. Ты вознеси меня с Варварой! В поднебесье куда-нибудь, повозвышенной, в тенистые кущи, чтоб вкусить там райских сладостей. Там заживем на розах. И паки возликуем, братне! <...>».¹⁴ Или реплика Ивана Ивановича Смыслова, прозванного Скрипкой, адресованная жене Мотре: «— Что твой Ванюха! Полетит тридцать седьмого мая, дожидайся! Смехота да и только. Вот свет кончатся будет, всякого спросят: ты что, скажут, делал? Крылья составлял. Ну, и раскрылатят его дьяволы».¹⁵ Этот перечень можно было бы продолжить.

¹ Белый А. М. Кузмин. Крылья. Повесть // Перевал. 1907. № 6. С. 50—51; Антон Крайний <Гиппиус З. Н.>. Братская могила // Весы. 1907. № 7. С. 57—63; Философов Д. Весенний ветер // Русская Мысль. 1907. Кн. 12. <Отд. 2>. С. 104—128.

² «О драме». 1907. См.: Блок Александр. Собр. соч. в 8 тт. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 185.

³ Морев Г. А. Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // Блоковский сборник. Х. Тарту, 1990. (В печати). При-

носим глубокую благодарность автору, ознакомившему нас со своей работой до ее опубликования.

⁴ Там же.

⁵ Аполлон. 1912. № 3—4. С. 103.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Подробнее, в частности, см.: Купченко Владимир. История одной дуэли // Ленинградская панорама. Литературно-критический сборник. [Л.], 1988. С. 388—400.

⁹ Там же. С. 395. Ср. выражение-«эхо» в кузминской повести о Калностро (1916): «<...> граф Калоша, благодетель!» (Кн. 2, 8) и потерю калоши героем рассказа «Подземные ручьи» (1922) Струковым.

¹⁰ Подробнее см. в нашей статье «Связался со школьниками классик Колбасников ...» (В печати).

¹¹ Ср. слова Ивана Карамазова, обращенные к брату Алеше: «Он дразнил меня тем, будто я сержусь, что он просто черт, а не сатана с опаленными крыльями, в громе и блеске» (БК, ч. 4, кн. 11, X); ср. рассказ черта о том, как он «перелетал пространство», чтобы попасть «на один дипломатический вечер» (БК, ч. 4, кн. 11, IX).

¹² Городецкий Сергей. Повести. Светлая быть. Волк. Рассказы. Книга вторая. СПб., 1910. С. 7—117.

¹³ Аполлон. 1910. № 8. Май—июнь. С. 56—57 (2 пагин.).

¹⁴ Городецкий Сергей... С. 42.

¹⁵ Там же. С. 70.

МОТИВ ВОЛНЫ В РУССКОЙ ГРАФИКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА И ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР М. А. КУЗМИНА

1. Разыгравшийся на протяжении всего XIX века драматический диалог между двумя концепциями художественного творчества — подвижнической и артистической — кульминировал в начале XX века резким всплеском последней. В эстетических принципах модерна (в архитектуре и изобразительном искусстве) попытка создать органическое единство вещного и образного, природно-утилитарного и символического манифестировалась в обращении к ряду мифопоэтических универсалий, которые кодируют установку на «вторую натуру» как главное художественное кредо эпохи.

2. Одной из ведущих универсалий такого рода в начале XX века становится комплекс мифопоэтических представлений, связанных с водной стихией. Вода как одна из центральных мифологем, воплощающих женственное начало, первородную среду, открытость, изменчивость, бесконечность, получает статус ведущей категории художничества во всех областях искусства, но особенно упрочивается в изобразительном искусстве; последнее, очевидно, связано с привлекательностью парадоксального устремления фиксировать в конечном, в застылой форме вечно иную, не равную себе «материю» стихии.

3. В живописи и графике начала XX века в России мифологема Воды приняла облик мотива Волны. Он является одним из самых распространенных мотивов в графике «мирискусников» (отчасти — вслед за знакомством с О. Бердсли), а также творчестве мастеров, группировавшихся вокруг журнала «Золотое Руно» в 10-е годы: Бакста, Сомова, Бенуа, Судейкина, Остроумовой. Волна изображается как в прямом виде — в виде опредмеченной водной стихии, так и в косвенном — как набор признаков Воды в качестве мифологического персонажа. Второе наиболее интересно.

4. В архаической традиции Волна есть знак-индекс Воды (ср. орнаментiku неолитической керамики с дневне-египетским иероглифом для обозначения «воды» в виде извилистой горизонтальной линии), то есть главным предикатом является динамика колебаний. В последующей художественной традиции мотив Волны в качестве «агента» водных сфер

характеризуется двумя главными признаками: отсутствием жестко фиксированной изобразительной семантемы и принципиальной амбивалентностью значений. При этом «родовой» признак Волны — ее способность создавать колебания, т. е. задавать ситуацию приливов и отливов — лежит как бы вне собственно зрительного ряда, и потому имплицирован в первые два признака. А именно: колебательность Волны в визуализованном варианте есть производное от амбивалентности «двойного чтения» формы и фона, которое предполагается изображением Волны или волнообразным элементом в монохромной графике — с одной стороны, и с другой — ее растворенностью в других элементах изображения, более фигуративно отмеченных. Мотив Волны, таким образом, это не только (и не столько) графическое представление психофизической реалии, связанной, главным образом, с архетипом моря, с «океаническим чувством» и всем сопутствующим комплексом переживаний, но и зрительные проекции: в виде волны трактованы и страусиные перья, и пряди волос, и драпировки и даже внешнеобразительные «пустоты» фона в черно-белых силуэтных портретах в графике начала века.

5. По признаку имплицированности темы колебания, то есть способа обозначения движения посредством орнаментального мультиплицирования внесемантического элемента в целях создания «открытой» формы мотив Волны в графике идентичен мотиву Крыла в живописи начала века (ср. распространенность мотива «павлиньих перьев» в эскизах Л. Бакста, а также тему Крыла у Врубеля). Общий знаменатель Волны и Крыла — идея колебательного движения. Волна—Крыло идентичны паре Вода—Небо, универсальным знакам романтического и позднее — символистического мироощущения, в рамках которого они являются индексами творческого подъема и шире — эмоциональности вообще. Однако в отличие от Крыла, знаменующего связь с небесным вдохновением, экстатическим порывом, соединения с божественным, Волна маркирует эмоциональность скорее как двуединство фазы и противофазы, то есть с точки зрения собственно кинетизма как колебательности, неуравновешенности темперамента, амбивалентности положительных и отрицательных эмоциональных векторов.

6. Поэтический мир раннего М. А. Кузмина — этого наиболее ярко выраженного «эмоционалиста» в поэзии начала века — отмечен мотивом Волны. Мифопоэтические смыслы этого мотива, закодированные в изобразительных простран-

ствах, в поэзии Кузмина развиваются темы непостоянства любви и непредсказуемости стихии чувств. Обе темы «завязаны» на мотиве моря, морской волны, вечной смене прилива и отлива: «То безстыдны, то стыдливы, / Поцелуев все отливы» // «Сердце женщины — как море / Уж давно сказал поэт. / Море, воле лунной вторя, / то бежит к земле, то нет» // «У печали на причале / Сердце скорби укачали / Не на век» и т. п. Характерно, что мотив Волны как амбивалентность эмоций и призрачность любовных игр отмечает только поэзию раннего Кузмина (сборник «Сети», «Александрийские песни» [1908], позднее доля темы резко падает. Мотив возвращается лишь в последних сборниках поэта («Параболы» [1923] и «Форель разбивает лед» [1929]), но уже с иной смысловой нагрузкой. Теперь тема Волны разведена на две фазы: в своей пассивной роли она эквивалентна стеклу, льду, необоренному воспоминанию («Стекло сердце и стеклянная грудь... / Прилив, отлив, таинственный обмен»), а в активной — форели, разбивающей лед-стекло, таянию льда, роднику «любовных вод» и в конечном итоге — преодолению памяти.

7. Если у позднего Кузмина мотив Волны выступает в скрытом виде в составе сложного семантического целого, в ранних сборниках он проявляется открыто, даже наделяясь чертами образительности. Так, чистая метафора в сборнике «Сети» дополнена Волной графически-метрической в сборнике «Александрийские песни» (верлибр). Параллелизм образительного и вербального ряда в репрезентации этого мифопоэтического образа заставляет думать не только об особой текстопорождающей силе последнего в культуре на переломном, «колеблющемся» этапе, но и о природе потребности в такой силе. Очевидно, имеет место процесс высвобождения и в перспективе — обнажения приема как конструирующего принципа новой поэтики. У Кузмина это высвобождение — не только в артистическом двуединстве этической позиции, выражаемой наиболее прямым способом в образе Волны, но и стилизация как таковая, где «волновость» отражена по признаку перенесения акцента с собственно семантики на синтигматику, то есть обнажение приема-стилизации как такового (ср. отстраненность лирического чувства у Кузмина как принцип).

8. В графике начала века мотив Волны можно считать первым опытом абстрагирования фигурации от миметизма по признаку произвольных проекций зрения, возникающих в ус-

ловиях «двойного» силуэтного чтения, а также содержащихся в мотиве Волны-Воды возможностей создания отвлеченной формы, но главное — заложенной в реальности асемантизм не только «природного», но и мифопоэтического толка, провоцирующий зрителя к активизированию творческих потенций восприятия. Волна как прообраз обнаженного приема, который составит сущность авангардного искусства, не случайно связала предакмеизм Кузмина с мирискусническими поисками русской графики: в обоих явлениях «проговорил» тот центральный элемент-активатор, который приведет к коренным трансформациям художественного мышления в последующее десятилетие. Мифопоэтические смыслы мотива Волны, присутствующие здесь еще на правах «естественного» архаизма традиции, преобразуются в катализаторы ритуальных смыслов авангарда в его «искусственно» реархаизирующих интенциях.

9. Волна как метафора повтора — «второй природы», «второй жизни» в культуре воплотилась в игрушечно-театральном «вторичном» поэтическом мире Кузмина с его апологией «заката солнца» на фоне воспетой мирискусниками иллюзорности момента, сотканного из бесконечных соединений приливов и отливов времен.

М. А. КУЗМИН И ОПЕРА

Тема «Кузмин и опера» в силу своей очевидной специфики лежит на пересечении двух больших тем: «Кузмин и музыка» и «Кузмин и театр». Благодаря этому обстоятельству исследование может вестись одновременно в нескольких направлениях.

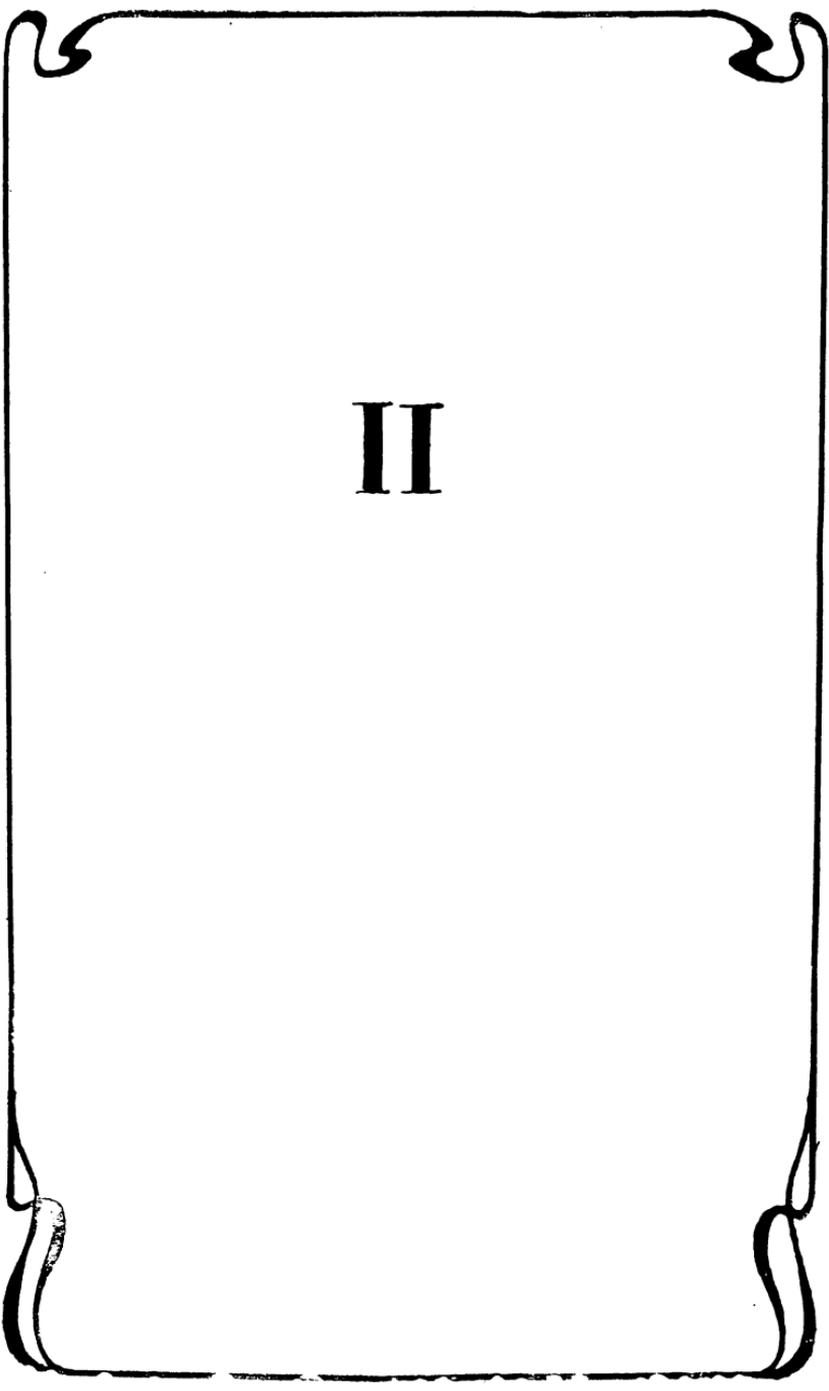
1. Музыкальные (и в том числе оперные) реминисценции в литературных произведениях Кузмина могут быть предметом специального изучения. Достаточно вспомнить ту атмосферу, которую создают начальные строчки «Первого удара» «Форели», задающие тон всей книге или цикл «Пути Тамано», навеянный «Волшебной флейтой» Моцарта, вошедший в сборник «Параболы».

2. Второе направление вытекает из необходимости систематизировать имеющиеся сведения о занятиях Кузминым музыкальной композицией и непосредственно сочинении им опер и оперетт. Круг тем и образов, разрабатывавшихся Кузминым в этот малоизученный период творчества, приводит его к созданию «Александрийских песен» в поэзии и «Трех комедий о святых» в драме.

3. Третье направление может быть связано с литературной основой оперы — либретто для музыкального театра (оригинальными и переводными). Здесь заметно предпочтение Кузминым определенных оперных жанров, прежде всего оперы с диалогами во всех ее разновидностях.

4. Четвертое направление обусловлено необычайно плодотворной театрално-критической деятельностью Кузмина. В силу личной склонности, с одной стороны, и ряда внешних обстоятельств, с другой, Кузмин как критик сосредоточил свое внимание преимущественно на театре (в том числе опере и оперетте) и дал развернутую эстетическую характеристику этих видов сценического искусства. Наиболее интересной в этом плане является статья «Условности», открывающая одноименный сборник.

5. Все эти четыре направления чрезвычайно важны для понимания сложных взаимоотношений «Кузмин — опера». Можно наметить еще одно, в известном смысле синтезирующее все предыдущие. Его можно обозначить как попытку определения влияния жанровых форм оперы на драматургию Кузмина.



II

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ПРОЗЕ К. СЛУЧЕВСКОГО

1890-е годы XIX века традиционно считались антитезой новой культуре начала столетия. Но в последние годы литература этого периода заинтересовала исследователей как литература предчувствия модернизма.

Любопытно в этой связи творчество К. К. Случевского, «первенца русского декаданса» (А. Измайлов). Известный и изучаемый как поэт, он был и автором романов, повестей и рассказов. Его проза составила три из шести томов собрания сочинений, отдельные сборники.¹ Она очень разнообразна по темам и жанрам и, в целом, так же неровна, как и поэзия. Проза Случевского стоит в своеобразном «промежутке» между старой литературой «тенденции» и только возникающими новыми направлениями. Еще Вл. Соловьев, ценивший, но и критиковавший Случевского, выделяет в его рассказах, с одной стороны, сюжет, яркие образы, а, с другой — кафедру учителя и проповедника². Действительно, и стиль, и структура повествования у Случевского еще связаны с морализаторством бытового романа, что, вызывая нарекания Соловьева, было уже абсолютно неприемлемо для модернистов (этот термин теперь стал условным, но литературная критика начала века оперировала именно им).

Однако, представляется, что учительный пафос подразумевает определенный круг тем — нравоописательные, психологические, бытовые. И хотя подобного рода произведения есть и у Случевского, многие его рассказы удивляют прежде всего новизной тематической. Отчасти, она обозначена уже в заглавии одного из сборников — «Исторические картинки». Сюжетной основой этих рассказов становятся анекдоты различных эпох: от времен Крещения Руси, Иоанна Грозного до итальянского Возрождения. Эти небольшие истории иногда выглядят иллюстрациями к страницам учебника, но чаще интересуют яркой экзотичностью и занимательной интригой (рассказы «Амазонки», «Исчезнувший сверток»). Большинство же исторических рассказов связано темой искусства. Предпосылкой для них, видимо, служил мотив, характерный для просветительства XIX века. Случевский, будучи редактором журнала «Всемирная иллюстрация», писал в журнале об эрмитажной коллекции. Но в некоторых рас-

сказах логическое повествование иллюстратора сменяется попыткой найти в языке рассказа адекватное выражение впечатлению, оставленному картиной. Убрав вступление, содержащее историческую справку, мы получим характерную для начала века новеллу о художнике. (Рассказ о Рибейре «Худо-жественные убийства», интересный и модернистским мотивом инфернальности гения).

Зачастую, рядом с перипетиями сюжета, интерес строится на мотиве «чудесного». Погоня опричника за девушкой в рассказе «В скудельнице» из времени Иоанна Грозного заканчивается превращением живой красавицы в видение. Чудесное и фантастичное, именно фантастичное, а не мистическое — тоже одна из тем Случевского. И снова само повествование заключается в рамку, обосновывающую фантастику сном, дурманом, но рамка опять-таки легко отделяется, весь же интерес рассказа концентрируется внутри нее. В более сложных случаях рамка обозначена нечетко, и повествование строится на игре: «явь-сон-сон во сне». Границы явлений едва ощутимы, но пока еще всегда мотивированы. Так, в рассказе «Идол» такими мотивировками являются цыгане, гадание, хмель и сон. Существенно, что сверхъестественное у Случевского подчеркнуто антироманлично, неотрывно от бытового, что позднее получит развитие и разработку у Сологуба. (Ср. «Дымный человек» Случевского и «Соединяющий души» у Сологуба). Тут, видимо, Случевский включаетея в цепочку «Гоголь — Достоевский («Бобок») — Сологуб».

В литературе конца прошлого века тема и жанр в значительной степени взаимосвязаны. Неслучайно, исследователи жанров повести и рассказа выделяют повести о крестьянах, об интеллигенции, светскую повесть (правомочность такой классификации представляется спорной). Возможно, что для этого периода жанровых сдвигов четкой системы построить невозможно, но так или иначе даже при попытке ее создания должны учитываться такие явления, как сказка, легенда и анекдот, которые дадут столь продуктивные результаты у Ремизова, Кузмина, Сологуба.

Уже упоминавшийся сборник «Исторические картинки» любопытен не только и не столько обозначением темы, — истории, но и указанием на жанр анекдота.

Г. Шмаков, приводя исторические сюжеты из записной книжки М. Кузмина, писал, что история, по мысли Кузмина, «входит в наш культурный обиход только в облики изящной беллитристики»³.

В 10-е годы анекдот во многом станет основой разработки исторической темы у М. Кузмина, Б. Садовского. (Думается, что традицию исторических романов Д. Мережковского здесь можно вынести за скобки как основанную на ином принципе, в первую очередь, эпического жизнеописания). Сам по себе уже являющийся способом характеристики эпохи или исторического лица анекдот, поддержанный приемом стилизации, окажется в постсимволистской прозе структурным центром как короткой новеллы, так и достаточно крупной формы (например, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», «Подвиги Великого Александра» М. Кузмина).

Исторический анекдот Случевского, безусловно, любопытен как явление промежуточного характера. Рассказ как бы подразумевает своеобразное «мышление анекдотом», и повествование, очевидно, ведется ради *pointe* самого анекдота. Но он еще не доведен до своего логического предела и обставляется антуражем развернутой исторической декорации. В рассказе «Боров», например, история казненного инквизицией в женском платье борова дается только после растянутых описаний города, темплеров и даже законов Франции при Филиппе Красивом. Эти исторические подробности, кстати, содержат массу ошибок, за что В. Соловьев критиковал Случевского. Но именно отсутствие скрупулезно проверенных реалий выдает их условность и факультативность. Так, видя в анекдоте и яркую живописность, и средство типизации, Случевский, словно боится следовать вполне безоговорочно основному его принципу: «Анекдот никогда не должен идти пешком, он должен усесться верхом и мчаться галопом»⁴.

Исторический анекдот Случевского еще сохраняет следы исторического анекдота XVIII века, который непременно, если и не имел морали в финале, подобно басне, то, как правило, подразумевал ее.

Отчасти, моралью снабжает Случевский и свои легенды. Так, легенда о падении некогда существовавшего «просвещенного, но глубоко развратного» царства оказывается прообразом предыстории Петербурга. Но этот наивно-морализаторский параллелизм разрушается тем, что обе его стороны потребовали разных рассказов: одна — непосредственно легенда, рассказ «Альгоя»; вторая — «*Pointe*» привязка легенды к Петербургу. Сам же рассказ «Альгоя» есть попытка стилизации легенды как жанра, что обозначено отчасти в подзаголовке: «Фантазия на южно-сибирское предание». Легенда

интересовала Случевского и безотносительно к возможности выражения нравоучительной позиции автора. Рассказ «Верб» предваряет такое вступление: «Известны всякие чудесные «превращения», рассказанные римским писателем Овидием, но, если верить нашим сказкам, бывали они и у нас в те дни, когда Марина, полюбившая богатыря Добрыню, обращалась в перепелочку, князь Роман обращался в черного ворона, рыскал князь Всеслав серым волком» [Исторические картинки, с. 7]. Правда, здесь установка на стилизацию славянской легенды остается только декларацией, реализующейся лишь в характерном фольклорном параллелизме девушка — верба. Но этот круг рассказов Случевского представляется пусть небольшим, но шагом по направлению к сказкам Ремизова.

Фольклорные стилизации Ремизова имеют достаточно четкую жанровую оформленность. Жанровая система Случевского сильно размыта. Так, он соединяет легенду и фантастический рассказ то общим названием «Фантазии» (в издании 1894 г.), то «Сказки» (в Собр. соч. в 6-ти тт.).

Часть из них уже не по тематике, а по стилю, приемам превосхищают прозу Ф. Сологуба. Уже упоминалась близость характера фантастики этих двух писателей. Фантастическая история у Случевского зачастую оборачивается аллегорией («Господин Может Быть»). То же можно сказать и про Ф. Сологуба с его «Книгой сказок» (М., 1905), частью, видимо, связанных с поздними сказками М. Е. Салтыкова-Щедрина «Христова ночь», «Рождественская сказка». Другие, более лирические, чем учительные аллегории, напоминают миниатюры Случевского, жанр «практически не имевший аналогов в предшествующей русской литературе»⁵ и развитый литературой начала века.

Рассматривая вопросы тематического и жанрового сдвига в русской модернистской прозе, предшественниками многих явлений видят позднего Н. С. Лескова и И. С. Тургенева, названных еще Кузминым в статье «О прекрасной ясности». Случевский был знаком с Тургеневым еще с 60-х годов и, в известной степени, учился у него. Но проза Случевского представляется, в какой-то мере, даже более интересной именно как явление второго ряда, в котором безыскусно обнажены многие механизмы, и ее можно рассматривать как конструкцию. Пожалуй, даже такая формалистическая терминология не выглядит здесь неуместно, т. е. сам автор, безусловно, сознательно ориентировался на литературный экспе-

римент. Так, рассказ «Как можно лгать» — это литературный фокус. В первой части создается картина любовной идиллии, вторая же — неожиданно обозначает преклонный возраст воркующих супругов, а в финале на место авторской дидактики встает «литературоведческое отступление»: «Но рассказчик достиг своей цели, вызвав в слушателях те чувства, которые хотел вызвать, и слушавший оказался в положении совершенно беспомощном, доверившись прямому смыслу слова и не зная тех слов, которые сознательно были недосказаны» [Исторические картинки, с. 400]. Здесь автор экспериментирует над читателями. В другом рассказе — в «Рассказе-симфонии» (таково название) — эксперимент ставится над писателем. В нем описываемая история — не более, чем вставная новелла, созданная на спор. Темой спора был вопрос, волновавший в начале века и критику, — можно ли написать рассказ без сюжета. «А я так твердо убежден, что можно написать и без сюжета, и без обличовки, а, так сказать, с одним настроением, так сказать, рассказ-симфонию!» . . . [Новые повести, с. 113]. Ситуация рассказа вполне могла быть ситуацией биографии Случевского. Такой спор был возможен на одной из его литературных «Пятниц»⁶, которые давали писателю ощущение литературной перспективы и осознание своего места в литературном процессе. «Старые идеалы рушатся, чувствуется потребность в новых; новые идеалы, несомненно, уже носятся между нас, но они не нашли своего Гоголя, своего Тургенева, своего Достоевского. Заговорят ли они, где, как, неизвестно, но близость зоревых лучей чувствуется даже не очень чувствительными натурами, и свежая поросль зеленеет» [Новые повести, с. 107].

¹ Случевский К. К. Сочинения. Тт. 1—6 (проза тт. 4—6). Спб., 1898. Случевский К. К. Исторические картинки. Разные рассказы. Спб., 1894. Случевский К. К. Новые повести. Спб., 1904.

² Соловьев В. С. Разбор книги г. Случевского «Исторические картинки, разные рассказы» // Сборник Отделения русского языка и словесности. Т. LIV. 1896. № 9.

³ Шмаков Г. Два Каллюстро // Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Каллюстро. New-York, 1982. С. VIII.

⁴ Высказывание Пера Берне цит. по кн.: Матузова Н. М. У истоков немецкой литературы социалистического реализма. Киев. 1967. С. 271.

⁵ Осоват А. Л. Проза русских поэтов. Комментарий. М. 1982. С. 429.

⁶ О «пятницах» см.: Смиренский В. К истории «пятниц» Случевского // Русская литература. 1965. № 3; Мазур Т. Литературные пятницы Случевского. Страницы истории русской литературы. М. 1971; Азадовский К. М., Тименчик Р. Д. К биографии Н. С. Гумилева (вокруг дневников и альбомов Ф. Ф. Фидлера) // Русская литература. 1988. № 2.

**«МИФОТВОРЦУ — НА БАШНЮ»: ОПЫТ
СОПОСТАВЛЕНИЯ ЦИКЛА С ДРУГИМИ ТЕКСТАМИ
АННЕНСКОГО**

Строки о персонафицированном шле во второй части адресованного Вяч. Иванову цикла «Мифотворцу—на башню» могут быть сопоставлены с рассказом героя трагедии Анненского «Царь Иксион» о сожжении им своего алчного тестя:

Царю

Июль углей насыпал	Велел я яму вырыть за
в яме,	порогом
И ночью, черен и лохмат,	Глубокую, и тлеющих
Вздувает голубое	углей
пламя...	Туда рабы костер вва-
	лпил целый,
	Золою их засыпав... ¹

Эпитеты «черен и лохмат» напоминают облик Иксиона до прихода на Олимп: «Волосы его полны игла и пыли, лицо испаряно, ноги избиты. Лохмотья его и вся фигура кажутся еще ужаснее от соседства блистательных нимф <...> Глаза воспаленные, взгляд мутный, — у него вид пьяного» (СТ, с. 380)².

Бесспорное соображение А. В. Федорова о том, что заглавие двух «мифотворений» цикла мотивировалось свойственным и хозяину «Башни» и самому Анненскому исключительным интересом к «античным темам и мифологическим образам» (СТ, с. 615), допустимо конкретизировать, в частности, указанием на принадлежность Иксиона к кругу «первогрешников», одному из которых была посвящена «магической силы» (А. Белый) трагедия Вяч. Иванова³. Существенно, что Тантал прямо упоминается в «Царе Иксионе» («Сын Крониды блаженный, / Тантал ту чашу пил»), а описываемый здесь приход Иксиона на пир богов представляет развернутый вариант сходного мифологического эпизода с Танталом (ср. СТ, с. 371), как о последнем говорится в прологе переведенного Анненским «Ореста» (отметим глубинный для образа Тантала и объясняющий само это имя мотив простиранья, протягивания (рук), оказывающийся весьма актуальным в трагедиях Анненского⁴).

Наиболее важные взаимосвязи «Царя Иксиона» и «Ореста» относятся, однако, не к Танталу, а к его потомку — Оресту. Ужасный облик пробудившегося среди нимф Иксиона очень близок к изображению матереубийцы, каким его видит Менелай: «Твоих волос косматых страшен вид <...> И воспаленный твой ужасен взгляд!..»⁵ Терзаемый Эриниями Орест находит опору в своей сестре, Электре. В трагедии Анненского Иксион оказывается во власти богини безумия Лиссы, на которую из «Ореста» переносятся мотивы и Эриний, и Электры. Лисса покоит сон Иксиона; осторожное приближение к ним нимф явно соотнесено с диалогом хора и Электры, пытающейся продлить сон брата. Показательно, что «мифотворения» Анненского также содержат упоминание сна (обыгранное, как и весь цикл, в шутовском тоне), точнее, оберегающего сон «мифотворца» шепота:

«Так спутника печального мне жаль Тревожить сон безумный <...>»	«О, тише, тише, женщины, шуметь / Не надо здесь <...>»
«Тише... о нимфы... о сестры, Мы не одни здесь» (Царь Иксион);	«Тише... тише... Легче ступай, сестра! / Шеле- стом... шорохом...»
Бегут на башню голоса, Но, ослабев, чуть шепчут: «Где ты?» <...>	«Дальше... Дальше... от ложа, вы...» <...>
Бегут на башню голоса... А сверху шепот: «Тише — спит он»	«Шепотом, сестры, легче теней / К уху приблизьтесь <...> Еле уснул он — долго томился...»
(«Мифотворцу — на башню»)	(«Орест»)

Мотив сна занимает значительное место и среди многочисленных ассоциаций «Царя Иксиона» с «Гераклом», ср. выдержку из эклога этой трагедии, повествующего о «драме» и пробуждении залитого кровью близких героя: «Тише, вы, тише, вы, старцы-соратники! <...> Будет нам всем беда, / Если проснется сын...» Еврипидовский Геракл — жертва гонений Геры и Ириды, велению которых подчиняется Лисса, разжигающая в нем «преступную мечту», доводящую его до детоубийства⁶. У Анненского Ирида — «нежная подруга» Геры, дерзновенную любовь к которой Иксиона Эрот возбуждает с помощью роз, сорванных в саду супруги громовержца.

Горящее на Иксионе кровавое «клеймо» убийцы (ср. «клеймо и суд Оресту» — кровь его матери) и его страсть к недостижимой Гере превращают его в поэта, способного своими «убедительно страстными»⁷ речами «тревожить сердце» богини⁸. Иксион несет в собственном сердце «камень черный», своего рода знак поэта-пророка, аналог пылающего угля-сердца в «Пророке» Пушкина, ср. важное для творчества Анненского восприятия Достоевского как поэта, сознающего, что «уголь в сердце прежде всего мучительная вещь»⁹. Один из источников образа Иксиона можно усмотреть в Раскольникове, который хотя и «не был поэтом», но не мог не быть «заражен» мукой его создателя (КО, с. 128).

К Достоевскому, очевидно, отсылал и упомянутый выше образ июля (ср. и хронологическое указание — июль 1909 г.), месяца, который для Анненского ассоциировался с «Преступлением и наказанием» как романом, «где все действие артистически сжато в несколько страшных июльских суток» (КО, с. 198). «Знойный день» второго «мифотворения» напоминает, в свою очередь, относящееся к тому же произведению высказывание о «романе знойного запаха известки и олифы» (КО, с. 182). Но особенно существенен мотив пытки («Знойный день в асфальте пытан»), от которого протягиваются нити к мыслям Анненского о «грубо-пыточном» объективировании совести у Достоевского (КО, с. 198) и о «пыточном» слое в предыстории порожденного городом «символизма в поэзии»: «... мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским» (КО, с. 358). Приуроченность пытки к «асфальту» заставляет вспомнить, помимо писавшейся летом — осенью 1909 года статьи Анненского «О современном лиризме» (ср. характерный для нее тезис о «городской, отчасти каменной музейной душе» (КО, с. 364) — в этюде о поэзии Кузмина), датированное 29 июня того же года стихотворение «Дождик» с мотивами «асфальтового города» и «мокрого асфальта». В «Дождике» отразились, по-видимому, размышления его автора над творчеством Гумилева (ср. среди усмотренных Анненским в «Романтических цветах» парижских «декораций» «кусочек еще влажного от дождя асфальта»)¹⁰, в чьей поэзии, как и в поэзии Кузмина, Анненский видел «какой-то поворот» к «красоте Тургенева». О ней он говорил осенью 1909 года в Обществе ревнителей художественного слова, предвосхищая программы кларизма и акмеизма¹¹.

Передаваемая начальными строками цикла («Где розове-

ла полоса, / Одни белесные отсветы») световая динамика соответствует наступлению момента, когда закат полностью угас. Сходная зарисовка есть в «Andante»: «Уже давно вечер. Там, наверху, не осталось ни облачка, ни полоски, ни точки даже... Теперь оттуда, чистое и пустынное, смотрит на нас небо, и взгляд на него белесоватый, как у слепого»¹² (ср. нередкий в творчестве Анненского, идущий от его перевода «Les aveugles» Бодлера образ слепых (пустых) глаз человека, устремленных в пустоту неба, в свою очередь, «смотрящего» в эти глаза). Во втором «мифотворении» «розовевшая полоса» сменяется «знойным днем». Обращает на себя внимание разная степень звучности бегущих «на башню» «голосов» (в первой части они ослабевают, а во второй, очевидно, звучат в полную силу, отчего и наталкиваются на «шепот»: «Тише — спит он»). Вся ситуация, на наш взгляд, возвращает к теме «смен <...> петербургских освещений и шумов», затронутой Анненским в связи с блоковским «Петром» (КО, с. 340 — «О современном лиризме»).

Источник картины гигантского пожара, охватившего «чертог» Иксиона через мгновение после «огненной» смерти Денонея, по-видимому, заключен в стихотворении «Преступление любви» («анненский» перевод «Crimen amoris» Верлена), «герой» которого — один из сошедшихся в Экбатанском дворце демонов. Он разжигает «бездонный костер», в котором сгорают и его собратья, и дворец. Особенно показателен мотив «воя» огня, являющийся сквозным для описания пожара в «Преступлении любви» (ср. «пожарный вой» в «Царе Иксионе»). Заслуживает внимания возможное использование образов «Преступления любви» при уже упомянутом разборе блоковского «Петра» — в контексте «петербургского мифа», «эпицентром толков и прений» о котором была «Башня»¹³, ср.:

<p>И вот уж он один, над замком, на столпе, / И с неба факелом, пылающим в деснице, / Грозит оставлен- ной пирующей толпе, / А лю- дям кажется мерцани- ем денницы <...> Меж- ду Добром и Злом ис- конная борьба / Людей и нас давно измучила <...></p>	<p>«А мы так привыкли, чтобы Петр <...> и точно царил <...> все эти смены <...> петербургских осве- щений и шумов зависят тоже от него <...> самая заря <...> покажется поэту лишь вспыхнувшим ме- чом во все той же <...> руке медного всадни-</p>
---	---

Нет, змею Инсус главы еще не стер <...> и факел свой пылающий роняет («Преступление любви»; ср. отчасти «Петербург» Анненского) ка <...> Змей и царь не кончили исконной борьбы <...> Вспыхнувшее пламя <...> открывает одну руку Петра. А змей <...> еще продолжает творить» (КО, с. 339—340).

¹ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 222, 385 (далее ссылки на эту книгу даются в тексте — СТ).

² Соображения, высказываемые в настоящей заметке, более подробно излагаются в работе: Аникин А. Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. III—V. Новосибирск, 1989 (см. III, с. 22—26, 37; IV, с. 17—18, 32, 40; V, с. 26).

³ Топоров В. Н. Миф о Тантале // Балканы в контексте Средиземноморья. Проблемы реконструкции языка и культуры. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1986. С. 74—81.

⁴ Топоров В. Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии — трагедия Вячеслава Иванова) // Палеобалканистика и античность. М., 1989. С. 86—89.

⁵ Трагедии Еврипида в переводе Анненского цитируются по изданию: Еврипид. Трагедии. Т. I—II. М., 1969.

⁶ Анненский И. Миф и трагедия Геракла // Театр Еврипида. Т. I. СПб., 1906. С. 440.

⁷ Иванов Вяч. О поэзии И. Ф. Анненского // Аполлон, 1910. № 4.

⁸ Ср. мотив клейма в переводном (из Малларме) стихотворении Анненского «Дар поэмы» и его мандельштамовские импликации, разобранные К. Ф. Тарановским.

⁹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 238 (далее ссылки на эту книгу даются в тексте — КО).

¹⁰ Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 274, 278.

¹¹ Тименчик Р. Д. Заметки об акменме. III // Russian Literature. 1981. IX. С. 181 и след. Ср.: Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. Литературно-критические исследования. М., 1989. С. 58—68.

¹² Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 177.

¹³ Осоват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985. С. 158, 164—170.

МИФ О СМЕРТИ ЮНОШИ-СЫНА

(к творчеству Елены Гуро)

«Тех, кому очень больно жить в наши дни, — Писал Вяч. Иванов в отклике на «Осенний Сон», маленькую книжку Е. Гуро (1912), — она, быть может, утешит. Если их внутреннему взгляду удастся уловить на этих почти разрозненных страничках легкую, светлую тень, — она их утешит. Это будет — как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал — потерянный профиль истончившегося, бледного юноши — одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец «Идиота». И кто уловит мерцание этого образа, узнает, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и — первые вестники новых солнц в поздние стужи — умирают. О, они расцветут в свое время в силе, которую принесут с собой в земное воплощение, — как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет. Им нет места в мире отрицательного самоопределения личности, которая все делит на *я* и *не-я*, на *свое* и *чужое*, и себя самое находит лишь в этом противоположении. Это именно иные люди, не те, что мы теперь, — люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия, с другим чувствованием человеческого *я*, — люди, как бы вовсе лишенные нашего животного *я*: чрез их новое *я*, абсолютно пронцаемое для света, дышит Христова близость . . . »

Концептуальная точность этих слов и глубина фона-основы, приоткрываемая ими, таковы, что объясняют большее, чем только поэтически-живописный миф Гуро, — самую атмосферу раннего футуризма, точнее — глубинные истоки ее, «основной» (как главный и как основу образующий и к ней относящийся) миф футуризма, но также и разные инвертированные конкретные варианты этого мифа, о которых Вяч. Иванов, вероятно, вовсе не думал. Этот «основной» миф или даже стихия, его несущая и его из себя кристаллизующая (подобно Брахману, золотому зародышу в первозданном Океане), удерживают в себе и крайние, парадоксальные смыслы, коренящиеся в том же источнике, — отцененавистничество, детоубийство, самоубийство, — и получающие объяснение в мифологии «будетлянства» (для Маяковского, будущее, воскрешающее людей настоящего, по словам Якобсона, — его «сокровеннейший миф», берущий начало, как сей-

час можно добавить, в особом направлении русской «космической» религиозно-философской мысли, чутко подхваченной в литературе и искусстве). Чтобы понять суть мифа Гуро и представить его потенциальные смыслы, которые могут возникнуть при переносе мифа в иной хронотоп («новые времена и новое пространство»), нужно обозначить не только самоубийственный и на себя самого обращенный мотив у Хлебникова (*Как? Зангези умер! / Мало того, зарезался бритвой. / Какая грустная новость! / <...> // Оставил краткую записку: / «Бритва, на мое горло!» / Широкая железная осока / Перерезала воды его жизни, его уже нет...*), но и, конечно, прежде всего «сокровеннейший миф» Маяковского. «С неуклонной любовью к чудотворному будущему М. соединяет неприязнь к ребенку, что на первый взгляд с этим фанатическим будетлянством едва ли совместимо. Но в действительности — навязчивый мотив отцененавистничества, «родительский комплекс» уживается у Достоевского с почитанием предков, с благоговением перед традицией, и точно так же и в духовном мире М-го с отвлеченною верой в грядущее преобразование мира закономерно сопряжена ненависть к дурной бесконечности конкретного завтрашнего дня, <...> неугаваемая вражда к той «любвишке наседок», которая снова и снова воспроизводит нынешний быт. <...> его же передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш. В конкретном ребенке М. не узнает своего же мифа о будущем. Это для него лишь новый отпрыск многоликого врага» (Якобсон; здесь же о продолжении маниловских Аристида и Фемистоклюса «в детообразных гротесках» киносценария «Как поживаете»). И обозрев свидетельства от хрестоматийного и «земного» *Я люблю смотреть, как умирают дети* до «космизированных» разработок темы (*Солнце! Отец мой! Сжался хоть ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней или... это я, / Маяковский, / подножию идола / нес / обезглавленного младенца*), — заключение: «Связь тем детоубийства и самоубийства несомненна, это разные способы лишиться преемства настоящее, „прервать одряхлевшее время“» (ср. также реальную бездетность-безотцовство ведущих фигур русского футуризма, впрочем, и символизма).

Елена Гуро понимала поэта иначе — как «даятеля, а не отнимателя жизни»; «любить смотреть» как умирают дети она не могла позволить себе ни в жизни, ни в творчестве, присутствие (не говоря об участии) при «отнимании» юной жизни было для нее невозможным, а присутствие при угасании ее—

Не просто невыразимо тяжело, но скорбно до того предела, когда уходит и своя собственная жизнь (она умерла 36 лет). Жизнь она любила и относилась к ней как к таинству и торопить ее в будущее не собиралась. Думать о самоубийстве она тоже не могла, потому что ценила жизнь в ее настоящем — в соснах, траве, цветах, животных, небе, облаках, солнце, земле, море и, конечно, в людях. Но и ее, как многих других ее современников, взманило будущее. Она тоже связывала с ним новую жизнь, новое время, новое пространство, хотя и была лишена «футуристического» экстремизма и, кажется, не очень ценила чаемые другими рукотворные чудеса «будущего» (уже в городе «настоящего» ей мерещилось нечто угнетающе-страшное, ср. «Песни города», оказавшие влияние на Маяковского, и т. п.). Открывая сборник «Трое», оказавшийся прощальным, Матюшин, муж Гуро, кратко очертил это «новое»: «... Новая веселая весна за порогом: новое громадное качественное завоевание мира. Точно все живое, разбитое на тысячи видимостей, искаженное и униженное в них, бурно стремится найти настоящую дорогу к себе и друг к другу, опрокидывая все установленные грани и способы человеческого общения. И недалеко, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося, каплеобразного времени, и трусливой причинности, и еще многие и многие другие — окажутся для всех тем, что они есть — досадными прутьями клетки, в которой бьется творческий дух человека — и только. Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально-усталой современной души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки встречи только для тех, кто все сжег за собою. Но все эти победы — только средства. А цель — тот новый удивительный мир впереди, в котором даже вещи воскреснут [ср. о поэте: сам он — «мать всех вещей» и любит их «материнской и гордой любовью». Дневник Е. Гуро, РО ИРЛИ, ф. 631, л. 39. — В. Т]. И если одни завоевывают его, — или хотя бы дороги к нему, — другие уже видят его, как в откровении почти живут в нем. Такая была Ел. Гуро <... > Душа ее была слишком нежна, чтобы ломать, слишком велика и благодатна, чтобы враждовать даже с прошлым, и так прозрачна, что с легкостью проходила через самые уплотненные явления мира. <... > Ее саму, может быть, мало стесняли старые формы, но в молодом напоре «новых» она сразу узнала свое — и не ошиблась. И если для многих связь ее с ними была

каким-то печальным недоразумением, то потому только, что они не поняли ни ее, ни их». Действительно, это непонимание (по крайней мере ее) характеризовало, видимо, и тех, кто ценил ее поэзию (Хлебников, Маяковский и др.), и тех, кто был в открытом споре с нею. «Столкнулась физика с метафизикой <...>, — писал Б. Лившиц, и чуть далее: «Гуро, которой оставалось жить каких-нибудь четыре месяца, так и посмотрела на меня как на человека с другого берега. Я не мог бы заподозрить ее во враждебном ко мне отношении, — все в ней было тихость и благодать, — но она замкнулась наглухо, точно владела ключом к загадкам мира, и с высоты ей одной ведомых тайн кротко взирала на мое суетное копошенье». И тут же как объяснение: «Я еще не знал тогда, какие глубокие личные причины заставили Елену Генриховну переключиться в этот непонятный мне план, какие сверхчеловеческие усилия прилагала она, чтобы сделать бывшее небывшим и сообщить реальность тому, что навсегда ушло из жизни. Я судил ее только с узко-профессиональной точки зрения и не догадывался ни о чем».

Эти последние слова как раз о том мифе о смерти юноши-сына, который был создан Еленой Гуро, имел определяющее значение для всего ее творчества и в некоем высшем смысле стал программой ее жизни (*И тут кончается искусство / И дышат почва и судьба*). Само же умение слить воедино одно и другое — всегда свидетельство о высшей подлинности, которая не нуждается ни в поддержке «биографизма» в одних случаях, ни в отречении от него в пользу «антибиографизма» в других. Этот миф и определил собой тот глубоко запятанный и непонятый план жизни и творчества Гуро, о наличии которого догадывался Лившиц. План и «разыгрывающий» его миф были несравненно важнее способа выражения его. В отношении последнего Гуро не была максималистской; она, конечно, пыталась перевести «астральное свечение» на «разговорный язык», но больше заботилась не о последней точности (похоже, она боялась подобных соблазнов), а о том, чтобы не впасть в тот тип «языка», который мог бы «зарегулировать» им описываемое, внести ненужные или необязательные связи, непоправимо отравить бытийственное и бесконечное мнимоподлинным и бытовым детерминизмом. Отсюда — ее язык и манера его использования, позволяющая говорить о высокой степени «неконвенциональности» текстов Гуро — неокончателность, фрагментарность, свободный режим чередования стихов и прозы, слабая и не претендующая

на полную достоверность детерминированность, «акварельность», роль разреженностей и зазоров, с одной стороны, и повторений и вариаций, с другой, смысловые сдвиги (принцип «относительного» словотворчества, о котором Гуро пишет в дневниковой записи 1912 г.: «Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но разбегом ритма говорящие о нарастании чувства». РО ИРЛИ, ф. 631) и т. п. Впрочем, сам миф выражался не только в художественной словесности (проза и стихи), но и в живописи и графике Гуро, часть образцов которой опубликована в составе ее книг или же отдельно (Е. Ф. Ковтун). Известна скрипичная сюита М. В. Матюшина к «Осеннему сну» (ср. две странички нотной записи из нее в этой книге). Сам он играл разные роли в последующей судьбе «мифа» — публиковал и комментировал его, соучаствовал, когда нужно «подыгрывал», мистифицировал, «отводил» от ключа и т. п. но все-таки говорить обо всем этом в деталях пока рано. И тем не менее есть основания говорить, во-первых, о синтетическом мифе и, во вторых, о мифе, который не был достоянием исключительно самого автора.

Миф о смерти юноши-сына был, по сути дела, сквозным для всего творчества Е. Гуро (правда, очень короткого — 1905—1913 гг.), охватывающим все значительное из ею написанного, но главным образом явленного в трех произведениях — пьесе «Осенний сон» (1912), в «Небесных верблюдках» (1914, посмертно) и в «Бедном рыцаре» (хранится в ОР ГБЛ, ф. 1116; в свое время был подготовлен к печати Матюшиным и Е. Г. Низен, сестрой Гуро). Этот миф, как уже говорилось, был определяющим, стержневым и в творческом, и в жизненном плане. О «реальном» субстрате мифа в его неизбежно «грубоватой» форме говорить нет смысла, как нет и явных оснований. Стоит, пожалуй, только заметить, что в образ юноши-сына вошли некоторые черты внешнего и внутреннего облика молодого художника Бориса Владимировича Эндера (1893—1960), познакомившегося с Гуро и Матюшиным (у последнего он позже учился) в 1910 или 1911 г. Существенно важнее, что этот миф, возникший из глубины жизненных переживаний и потребностей, слившийся с жизнью как ее «биографический» знак, ставший одновременно и ее сутью, «целиком» фантомен: у Елены Гуро сын не умирал, и вообще сына и других детей у нее никогда не было. Сын и его ранняя смерть оказываются мифопоэтической фикцией, но даже утраченный или только мыслимый сын выступает в

этом случае как «реальность» материнской потенции, надежды, жалости-сострадания, ожидания-радости и прощания-горечи. Расширительно эта тема намечена уже в «Шарманке» (1908): все, что гибнет, — «сыновне»; все, что сопresentsует этой гибели и страдает, несет в себе «материнское». Умиравшее «сыновнее» и скорбящее «материнское» (Pietà) появляются уже в ранних опытах: «И поддержать я хочу, сколько могу, этот мир умирающий, страданий, горя, концов и начал, и великой, великой необходимости. На колени мне садится птенец с распоротым боком; его очевидно задела косой. Он умирает. Я даю ему пить и сижу тихо, тихо пока он умрет. Это последняя ласка его жизни. Я хочу покрыть крыльями весь мир. Разве не приходила темная ночь? <...> Мать потеряла сына, она сламывается от рыданий. Пусть к ней кто-то подойдет и скажет: „Не плачь: ты его родила, ты дала ему возможность наслаждаться жизнью, кормила, и берегла эту жизнь, и поддерживала ее сколько могла. И вот теперь снимается с тебя забота и нет уже больше возможности погрешить против нее <...>» («Шарманка», 68—69) или: «Шел дождь, было холодно. У вокзала в темноте стоял человек и мок. Он от горя забыл войти под крышу. <...> Он не заметил, что озяб, и все стоял, <...> и мок. <...> Дня через три после этого он умер. Это был мой сын, мое единственное, мое несчастное дитя. Это вовсе не был мне сын, я его и не видела никогда, но я его полюбила за то, что он мок, как бесприютная птица, и от глубокого горя не заметил этого» («Небесные верблюжата», 37).

«Осенний сон» сгущает эту идею и связывает ее с конкретным художественным образом. «Отдаю эту книгу тем, кто понимает и кто не гонит. Е. Гуро + Элеонора ф. Нотенберг»,—этими словами открывается книга, а далее — стихотворение, образующее ядро мифа, с посвящением-адресом — «Памяти моего незабвенного единственного сына В. В. Нотенберг»: *Вот и лег утихший, хороший — / Это ничего — / Нежный, смешной, верный, преданный — / Это ничего. // Сосны, сосны над тихой дюной / Чистые, гордые, как его мечта. / Облака да сосны, мечта, облако... // Он немного говорил. Войдет, прислонится... / Не умел сказать, как любил. // Дитя мое, дитя хорошее, / Неумелое, верное дитя! / Я жизни так не любила, / Как любила тебя. / И за ним жизнь, уходит — Это ничего. / Он лежит такой хороший — / Это ничего. // Он о чем-то далеко измаялся... / Сосны, сосны! / Сосны над*

тихой и кроткой дюной / Ждут его . . . // Не ждите, не надо:
он лежит спокойно — / Это ничего. / Но в утро осеннее, час
покорно-бледный, / Пусть узнают, жизнь кому, / Как жил на
свете рыцарь бедный / И ясным утром отошел ко сну. /
Убаюкался в час осенний. Спит с хорошим, чистым лбом / Не-
много смешной, теперь стройный — / И не надо жалеть о нем. —

Выделенные здесь ключевые слова синтезируют названия
двух книг о смерти сына — «Осенний сон» и «Бедный рыцарь»,
с одной стороны, и «встраиваются» в мифологическую игру
так или иначе связываемыми историей русской литературы
образами, с другой. Ср. пушкинское *Жил на свете рыцарь
бедный* (ср. «Идиот» Достоевского, которого неслучайно
вспоминает Вяч. Иванов в связи с «бледным юношей» «Осен-
него сна») и «Медный всадник», обыгранный Битовым в об-
разе «Бедного всадника» в контексте, где автор рассчиты-
вает «на неизбежное сотрудничество и соавторство времени
и среды», и т. п. — вплоть до игнатовского (Д. Е. Максимов)
*Нас поведет во след / Дорогой лжи и бед / Не голубь бл е д -
ный, / А ворон медный*. Вслед за стихотворением Гуро —
рисунок, изображающий сына и сделанный ею: высокий,
стройный, чуть сгорбленный юноша, стоящий в углу террасы
и правой (очень выразительно данной) рукой обнимающий
опорный столб террасы. Этот же образ юноши, стеснительного,
вызывающего смешанное чувство жалости, сочувствия,
беспокойства за хрупкость его отношений с жизнью, в разных
вариантах многократно изображается и в прозе, в частности,
в «Осеннем сне»: «Он белокур, длинен, худ и в его бровях
постоянное выражение какой-то застенчивой боли или радо-
сти, за которую немножко больно» (таков он в первой кар-
тине пьесы, происходящей в Астрии, стране золотых астр,
осенью, видимо, на закате европейского Средневековья; он
здесь — принц Гильом, 18 лет, и он же — барон Кранц: тень
смертного венца, действительно, лежит на нем: «Мы обе
ночью видели, принц, один и тот же сон: нам явился веночек
из белых и алых роз. Алые розы сияли неизреченным бла-
женством, но на белых цветах мы увидели капли крови . . .
И опять мы заснули и видели тот же сон . . . и блаженно влюб-
лены были алые розы, но на цветах мы опять заметили
кровь»); то же описание чуть расширено в связи с «русской»
частью пьесы (действие происходит в дачной России, он —
барон Вильгельм фон Кранц, в быту Гильом) — «Сразу за-
метно странное, чуть-чуть смешное сходство Рыцаря Печаль-
ного Образа с фигурой барона. Ворот его рубашки расстег-

нут и виден рубец от удара вдоль щеки и на нежной светлой шее». И не только Рыцарь Печального Образа (ср. еще: «Барон, что Вы делали так долго в саду? — Читал Сервантеса»), но и «Верблюд! . . . Долговязая цапля!» (ср. «Небесные верблюжата»). Боль, то печальная, то радостная, — первое, что бросается в глаза при взгляде на Вильгельма; она — знак его связи с жизнью, миром, людьми и символ отмеченности его пути. Эта связь очень не проста для ранимого юноши, и он предпочитает чаще всего избирать эскапистский вариант поведения: сестра-принцесса уговаривает его жениться («А можно . . . мне . . . вовсе не жениться, Евгения?»), его приглашают принять участие в каком-то светском мероприятии («Ай, не надо! Я боюсь опять . . . Эти гладкие паркетки — растянусь и надо мной будут смеяться!»), он отказывается от военной службы («И потом я не могу видеть крови и раненых»). В мире пошлости он, действительно, беспомощен и беззащитен. Ему он может противопоставить только свою судьбу — любовь и смерть: «Вы любили? — Я всегда люблю. Вы знаете, какая может быть любовь? < . . . > Она может быть везде и не в одном образе. Она тогда осеннее солнце. У нее право все прощать. Когда я так люблю, мне иногда кажется, что она проливается сквозь меня в мир потоком сиянья, и я тут ни при чем . . . я могу умереть, но она останется . . . И душа также может быть везде и нигде и когда так любишь, так счастливо, что хотелось бы прыгнуть с обрыва и разбираться! . . .» или «Протягиваешь кисть руки, вот хоть так, и смотришь на свою руку — и знаешь про себя, что это символ той далекой, одинокой любви. Так ты со своей рукой условился. И несколько раз в длинное течение дня приводишь кисть руки в то же положение страдания и просветленности, тихонько от всех, чтобы не смеялись. И своей любви можно молиться < . . . > Может быть, душа в это время прилетает и улетает — и прилетает. < . . . > Мне всегда казалось, что если любить очень сильно, быть влюбленным вообще, ни в кого отдельно — то будешь в звездные ночи перелетать от звезды к звезде по лучам». Но мир груб, и ответ на издевательства «ближних» один — терпение («Я думал, все надо сносить, раз дано») и любовь — даже если нельзя ответить ближнему тем, чего он хочет («Вы чего-то хотите, чего я не могу Вам дать. Все равно помните, что я люблю Вас и потому счастлив»). Но такая любовь не отделима от страдания настолько, что мера жизни, независимо от внешних обстоятельств, подходит к концу, к смерти. И вот

уже в сентябрьский теплый день, на веранде, в шезлонге «Вильгельм лежит в полузабытыи, закрыв глаза». Идиллически стрекочут кузнечики, голубь топчется на столике, мягкое солнце осени, листья, пока все это не оттеснено — резко и грубо — голосами: «Что?.. что?.. Господа, Андросов не виноват! Простая случайность... Вольно же под самое дуло лезть... Заячий рыцарь! <...> Доктор, в чем дело?.. — царапина, ... пустяк. Так, нервное потрясение <...> Не от этого, от другого протянул бы ноги <...> Еще не много, молодцом будем!..». — Вильгельм. Красные розы не страшат, хотя они кровь и радость! <...> *Лицо доктора меняется на лицо Андросова.* — Доктор — Андросов. Вы умираете, Виллендря! Умираете. Вы поняли меня: победилто я, а Вы умираете. — Вильгельм. Нет, я жив всегда. Моя дорога дальше... дальше». Ремарка сообщает, что «усталое тело его опускается немного неловко», что «голова запрокидывается в сторону», что «он не то забылся, не то кончается», что «громко и блаженно звенят осенние кузнечики» и что растущий и клубящийся «золотой туман — постепенно заволакивает картину». А в следующем за пьесой стихотворении «Звенят кузнечики» — *Знаю я отчего сердце кончалось — / А кончина его не страшна <...> || Все прошу я и так, не просите! / Приготовьте мне крест — я пойду. / Да нечего мне и прощать вам, / Все, что болит, мое родное, / Все что болит на земле, — мое благословенное; Я приютил в моем сердце все земное, / И ответить хочу за все один / <...> / И взяли журавлиного, / Длинноногого чудака, / И связав, повели, смеясь: / Ты сам теперь приюти себя! || Я ответить хочу один за все <...>.*

«Небесные верблюжата» — о том же, но иначе, детальнее, психологичнее, лиричнее. Он — «Какой смешной был верблюжонок — прилежный. Старательно готовился к экзаменам и потом проваливался от застенчивости, да чудачества. А по зарям <...> украдкой писал стихи <...> не умел, чтобы брюки не вылезали из-за пояса и чтобы рубашка не висела мешком <...> Не умел представиться, что не хочет играть в лаун-теннис, — и видели все, что не умеет от застенчивости»; — «Я глуп, я бездарен, я неловок, но я молюсь вам, высокие елки. Я очень даже неловок, я — трус. Я вчера испугался человека, которого не уважаю. Я из трусости не могу выучиться на велосипеде. У меня ни на что не хватает силы воли <...> Я вчера кончил стихи совсем не так, как хотел, но я знал, что надо мной будут смеяться...» [значит, Виль-

гелым — поэт, и его смерть как бы повторяет столетней давности поэтический миф о смерти молодого певца в русской поэзии. — В. Т.]; — «Жил-был еще один мальчик, нежный, застенчивый <...> Но он посмел жалеть и любить, и от жалости он становился смелым — и за это его взяли, как преступника, и увели от матери. В первый раз он очутился без нее» и т. д. и т. п. — вплоть до темы наносимых мальчику обид, до его сходства с Рыцарем Печального образа. — И Она, мать, закутывающая шарфом горло сына. — «Он больше уже не видел солнца. — Да это же был мой сын, мой сын!..»; «Одному мальчику обижали мать. Он хотел было драться, а мог только молча сопротивляться <...>, потому что это был большой, сильный и грубый враг <...> Ему не позволили ходить в школу учиться <...> У него хотели отнять его озера <...> Он должен был выслушивать все молча <...> Это был бледный северный мальчик. В широкий упорный пролет меж его глаз вошло честное небо и море <...> Он бы мог хитрить, но мать же выучила его ходить в кирку и быть честным. <...> Это все была его мать»; ср. заключительное «Обещайте», перекликающееся с «обетом» в начале книги — «Здесь я даю обет: никогда не стыдиться самой себя <...> Поэт — даятель, а не отниматель жизни <...> Но сдержу ли я свое слово?».

В «Бедном рыцаре» тот же миф выявляет и свою наиболее «космизированную» форму, которая вместе с тем образует органическое сочетание с «антропоморфным» миром, стронным из деталей словесного текста и изобразительных иллюстраций, тонко фиксирующих душевные состояния Бедного рыцаря. Космически-земное, природно-человеческое образуют ту единую ткань бытия, которая несет спасение и успокоение. Но для этого душа человека должна слиться с дыханием Вселенной, и это «вселенское» должно быть принято человеком как некая духовная необходимость. «Где бы вы ни стояли, в лесу или в поле, одинаково обращайтесь душу свою к тому, откуда исходит, — слышите, что исходит и узнаете голоса деревьев, травы и земли? И любовь услышите их, рассеянную в воздухе <...> и обращенную к вам, так как создания любят внимательных» (ОР ГПБ, ф. 1116, ед. 3, л. 36) или «Попробуй дышать, как шумят вдали сосны, как расстилается и волнуется ветер, как дышит вселенная. Подражать дыханию земли и волокнам облаков» (л. 48), или же «И наклоняли чашу неба для всех — и все пили, и неба не убавилось» (л. 72 об.); ср.: Е. Ф. Ковтун; З. Г. Минц (со

ссылкой на рукопись Л. Вдовинной). И еще — «так их создало живое Добро дыхания. И моего сына, с тех пор, как он стал похожим на иву длинным согнутым станом, а поникшей мило прядкой волос на лбу — на березу, а светлыми глазами на молодую лиственницу, вонзившуюся вершиной в небо» («Дача с призраками» — «Садок Судей» II, 101).

Благодаря подобной проекции мифа о смерти юноши-сына (мифа утраты, неожиданной недостачи, нарушающей привычные природные законы) в сферу космически-природного, Елена Гуро нашла некую предельно-«идеальную» форму мифа, в которой утраченное компенсируется, но следы скорби матери (в ее образе человеческое и природное входят в нерасторжимую связь друг с другом) никогда не стираются. Обет был выполнен и обещание сдержано. В этом духовном контексте физическая смерть Гуро не была случайной. Более того, она как бы восполнила утрату и восстановила равновесие, и граница между фантомностью смерти сына в мифе и реальностью смерти матери в жизни сделалась почти неразличимой. И разве не об этом же у Гуро — «Мама, а Дон Кихот был добрый? — Добрый. — А его били... Жаль его. Зачем? — Чтобы были приключения, чтоб читать смешно. — Бедный, а ему больно и он добрый. Как жаль, что он уж умер. — А он умер давно? — Ах, отстань, не все ли равно. Это сказка <...> Дон Кихота не было никогда. <...> — Если книжка лжет, значит, книжка злая. Доброму Дон Кихоту худо в ней. — А он стал живой, он ко мне проходил вчера, сел на кроватку, повздыхал и ушел... Был такой длинный, едва ногами плел...» («Небесные верблюжата», 35)? Ср.: З. Г. Минц (со ссылкой на рукопись Л. Вдовинной «Этап творческой эволюции Ел. Гуро»).

ОБ ОДНОМ УДАРЕНИИ У ХЛЕБНИКОВА

Как известно, название «Мирсконца» посят два разных произведения: это 1) книга Крученыха и Хлебникова (датированная 1913 г., но вышедшая, видимо, в 1912 г.)¹ и 2) пьеса Хлебникова, опубликованная в 1914 г., но, судя по письму к Крученыху², написанная в 1913 г. Кажется, никаких сведений о произношении этого неологизма Крученыхом (видимо, его первоначальным автором) не сохранилось, но есть достоверное свидетельство (по крайней мере одно — Р. О. Якобсона, приводимое в комментарии к «Собранию произведений») о том, что Хлебников произносил название своей пьесы с ударением на предпоследнем слоге³.

Сама по себе концепция, обозначенная этим словом, в высшей степени интересна, и в частности, не только в связи с идеей путешествия во времени (в этом смысле невозможно согласиться с формулировкой В. Тренина:⁴ «идея о возможности свободного движения во времени» — движение здесь отнюдь не свободное, а вполне закономерное, но обратное⁵) и другими подобными представлениями (ср., например, книги К. Фламмарiona), но и с тем, что «мир» воспринимается здесь как явление не пространства, а (или «и») времени: «мирсконца» означает не «переворот» мироздания, как это, видимо, было у Крученыха, а обратное течение времени. Однако, в этой заметке мы обратимся не к концептуальной, а к фонетической — просодической — стороне неологизма, к отмеченному уже ударению.

Разумеется, такое нетривиальное ударение может объясняться и чисто фонетическими (или, скорее, морфонологическими) причинами: именно в этой просодической форме неологизм может на слух, а не только зрителю, восприниматься как одно («слитное») слово, тогда как сохранение ударения на конечном слоге заставляло бы воспринимать его как синтагму «мир с конца»). Не исключено, однако, что сдвиг ударения имел вполне конкретный источник, точнее говоря — существовал такой текст, который Хлебников мог воспринимать как своеобразный «прецедент» для своего просодического идеологизма (именно просодического, т. к. само «слияние» синтагмы в слово, повторяем, могло принадлежать Крученыху).

В знаменитой силлабической драме Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блудном сыне» в первом монологе «Сына юнейшего», т. е. будущего блудного сына встречаем такое двустишие:

Идеже восток и где запад солнца,
славен явлюся во вся мира конца ⁶.

Есть все основания полагать, что читатель 1900-1910-х годов должен был увидеть в этой рифме сдвиг ударения по сравнению с нормой XX века, причем сдвиг именно в слове *к о н ц а*, а не *солнца*. При всем «интересе к р<азноударной> р<ифме> у поэтов русского авангарда XX в.»,⁷ едва ли кто-нибудь из них стал бы проецировать этот феномен на силлабическую поэзию. Характерно, что и сам исследователь «разноударной рифмы», обосновавший этот термин (прежде она, как правило, называлась «неравноударной»),⁸ — знаток футуризма и авангарда В. Ф. Марков начинает цитируемую статью тремя примерами: из частушки, из Симеона Полоцкого, (с той же рифмой!): «Егда во свете мысленного солнца / Крылы си царства покрываше конца» — и из Хлебникова («Забыли мы, что искони / Проржали вешние кони»)⁹ и добавляет: «Существовала ли реально р<азноударная> р<ифма> у силлабиков, пока трудно сказать (скорее всего, нет)».

Уже простое читательское восприятие рифмы предопределяет то, что деформации с большей вероятностью подвергается второй член рифмующей пары (чтобы удовлетворить рифменное ожидание, которое уже задано). Однако есть и более серьезный аргумент. Хлебников вполне мог быть знаком с распространенным в первой половине века представлением (видимо, ошибочным) о безраздельном господстве в силлабическом стихе *женской* рифмы (даже вопреки таким, казалось бы, очевидным примерам, как начало той же «Комидии притчи о блудном сыне»: «Благородные, благочестивыи, / Государие премилостивии»¹⁰, где в лучшем случае можно усмотреть дактилическую рифму). Причем, это утверждение распространялось и на те случаи, которые «ретроспективно» можно осознать как «разноударные». В. М. Жирмунский следующим образом суммирует итоги изучения силлабики к началу 20-х годов: «Русская силлабическая поэзия, выросшая под влиянием Польши, также пользовалась исключительно женской рифмой. Поскольку русский языковой материал не подчинялся такому ограничению¹¹, установился обычай искусственного перенесения ударения в рифме на

предпоследний слог по польскому образцу. Симеон Полоцкий, рифмует, например: остави — яви (вместо яви), живете — деети...»¹². Не будем здесь возвращаться к старому спору о природе рифмы и о характере произношения силлабических стихов¹³. Достаточно того, что наука начала века, так же как и читательское восприятие, воспитанное на рифме XIX—XX веков, подсказывали Хлебникову чтение «солнца — во вся мира кóнца». Именно из этого сочетания и могло возникнуть особое ударение в неологизме «Мирсконца».

Если принять эту гипотезу, то не исключена и некоторая смысловая связь хлебниковского слова (и пьесы) с двустишием Симеона. «Вся мира конца» — это не просто «все уголки» мира, но, как явно указывает предыдущий стих, более точное географическое определение, т. е. скорее всего — страны света, так сказать «от Востока до Запада». Но этот предыдущий стих, хотя бы и в минимальной степени, но все же воскрешает стертую внутреннюю форму названия стран света: «восток и <...> запад солнца», — т. е. возвращает этим чисто пространственным обозначениям их изначальный «временной» смысл, что, на наш взгляд, при особом внимании Хлебникова к внутренней форме слова («этимологической почве», по выражению Мандельштама), может быть сопоставлено с такой же «временной» интерпретацией понятия «мир» в слове «мирскóнца».

¹ Библиографию и анализ книги см.: Compton S. *The World Backward: Russian Futurist Books, 1912—1916*. London, 1978. Janacek G. *The Look of Russian Literature: Arant-Garde Visual Experiments, 1900—1930*. Princeton, 1984.

² См.: Хлебников Велимир. *Творения*. М., 1986. С. 689. Текст пьесы см. там же. С. 420—423.

³ Ср. также ударение в указанном письме (Там же. С. 689).

⁴ *Детская литература*. 1939. № 4. С. 71.

⁵ В указанном письме подчеркивается и закономерность инверсии и, может быть, также идея пространственно-временного континуума: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке» (Хлебников В. Указ. соч. С. 689). Так что эксперимент Хлебникова носит более научный характер, нежели фантазии Уэллса, с которыми его сравнивает В. Тренев.

⁶ Цит. по изд.: Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Т. II. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в./Изд. подг. О. А. Державина и др. М., 1972. С. 141.

⁷ Марков В. В защиту разноударной рифмы // Russian Poetics / Ed. by T. Eekman and D. S. Worth. UCLA Slavic Studies. Vol. 4. Columbus, 1983.

⁸ См.: Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. 1923 // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 286, 290, 370, 373 и др.

⁹ Здесь вообще говоря, нельзя полностью исключить и сдвиг ударения в слове «кони» (или в «исконни»).

¹⁰ Ранняя русская драматургия. С. 138. О хрестоматийности этого примера и, тем самым, самой «Комидии» свидетельствует использование его в «Парнасе дыбом» (Паперная Э. С. и др. Парнас дыбом / Сост. Л. Г. Фризман. М., 1989. С. 52).

¹¹ Как-то не возникает вопрос о том, как же существовала женская рифма в силлаботонике!

¹² Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 260

¹³ См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 220—235 (с обзором предыдущих работ).

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ. «ИГРА В СЛОВА»

«Поэтика загадки» Бенедикта Лившица описана и проанализирована М. Л. Гаспаровым на примере «петербургского цикла» «Болотная Медуза»¹.

Еще несколько предположительных прочтений текстов Лившица, быть может, помогут прояснить то, что сам поэт в своих стихах обозначил как «игра в слова», «уклон», «недомолвка», «двусмысленный», «лукавый», в письме назвал «словом в движении и движением в слове», а в декларации и статье — «освобожденным словом» и «революционным словом».

Два своих стихотворения — «Тепло» и «Ночной вокзал» — Лившиц прокомментировал сам в «Полутораглазом стрелце», прибегнув для этого к языку новейшей живописи.

Стихотворение «Логово» он вскользь и не впрямую пояснил топонимикой Новгородской губернии, где отбывал воинскую повинность. Из его мемуаров становится понятным, что строки «И паутинная весна, Забившаяся в угол клетки, По темным угородам она Трепещет посреди веретий» обыгрывают названия деревень Больше и Малые Угороды, Новые и Старые Веретья. Тогда осмысляется и название стихотворения — «Логово» — как намек на военное поселение аракчеевских времен Медведь, где служил автор.

В свою очередь можно предположить, что стихотворение «Киев» (1913), стоящее в «Волчьем солнце» после «Логова» (между ними два текста) связано с ним не только «военным» мотивом («сквозь аракчеевские раны»), но и «игрой слов»: «логово» — «голова». Киев представлен огромной человеческой головой: по которой, как бы глядя с высоты, мысленно прочерчивается линия от Печерска до университета к оранжереям Ботанического сада (Лившиц жил возле университета, на Тарасовской улице): «Поправ печерские шафраны, Печально чертишь лоб врага Сквозь аракчеевские раны В оранжерейные снега. А дальше «шея» города «вырастает» из его, Киева, имени: «... выею Батыя Охвачен университет». Ср. у Маяковского в стихотворении «По мостовой...» (1913): «Где города / повешены, / и в петле облака / застыли / башен / кривые выи- / иду / один рыдать, / что, перекрестком / распяты / городовые»; и у Хлебникова: «Моск-

ва — старинный череп Глагольно-глазых зданий, Висящий на меч раб Вечерних нерыданий».

Через семь лет, в другом «киевском» стихотворении («Насущный хлеб и сух и горек», 1920) Лившиц продолжит «игру», и из «торса» К и е в а, то есть опять из имени города (не названного в тексте) появится «Е в а», правда, «мертвая» (каменная) в отличие от «киевских жен» поэтической традиции: «Безумное единоборство — И здесь, на берегах Днепра: Во имя мертвой Евы торс твой, Адам, лишается ребра». И в первом и во втором стихотворении «золотое средоточие» женского, мудрого начала — София Киевская.

Довольно редкий случай тройной «межъязыковой» поэтической игры представлен в «Аллее лир»: «И вновь — твои часы о небе И вайи и пресветлый клир, Предавшая единый жребий И стебли лебединых лир» (клир [греч.] — жребий [рус.] — clair [свет, франц.]). Рифмы этого стихотворения как бы «поддержаны» названием следующего — «Форли», построенного на загадках, условно говоря, исторических (Борджна), живописных («Мелоццо да Форли») и литературных (Казанова).

В 1930-е годы стихи, посвященные Грузии дают повод Лившицу для русско-грузинской межъязыковой игры: «И песнь ашуга — та же песнь аэда — «Г а м а р д ж в ё б а!» Она с тобой, Победа Самофракийская, твоя сестра!» (обыгрывается буквальный перевод грузинского приветствия «победа вам!»); Зачем же пленником в дадианури Д и а н а я отыскиваю след Поверх Мтацминды тонущий в лазури?» (Луна-Днана возникает из скывающей пленника рогатки, схожей к тому же с «месяцем круторогим»).

В стихотворении «Исполнение» архаическое слово «тук» (жир животного и жирная, богатая перегноем почва) вбирает оба эти значения, оно «двусмысленно»: «Прозрачны знои, сухи тукки, И овен явленный прият». Это подтверждается сопоставлением с пушкинскими строками: «Да в пору благотворны снеги Покроют влажный тук полей!»

Избавляется от двусмысленности стихотворение «Покуда там готовятся для нас Одежды тяжкие энциклопедий», если представить, что оно написано как бы от лица Пушкина обращающегося к музе: «О милая, как дивно по волнам Твоим нестись за облачную овидь И эту жизнь, дарованную нам, И проклинать, и славословить!» Приуроченное к годовщине смерти поэта (оно было напечатано в 1927 г.), это стихотворение образует пару с предшествующим ему в «Кротонском

полдне» стихотворением о юном Пушкине «Как душно на рассвете века . . .»

Лившиц несколько не преувеличивал, утверждая, что в самый разгар футуристических боев и ниспровержений Пушкина, он спал с его стихами под подушкой.

Это не помешало Лившицу, прибегнув к самым щедрым поэтическим сравнениям, воспеть своих соратников по футуризму братьев Бурлюков — Давида и Николая, вождя «Гилей» и ее теоретика. «Цветущий жезл Гилей» из сонета-акrostиха «Николаю Бурлюку» и «пророческие два луча», что «сквозь котелок встают на темени» в стихотворении «Давиду Бурлюку», вызывают образы библейских братьев — первосвященника Аарона и пророка Моисея. Именно эта избыточная щедрость сравнений подразумевает, что речь идет о том, что поэт в других стихах называет «веселой славой» «трубадуров», «крикунов» и «повес».

Свое собственное имя — Бенедикт — Лившиц «упоминает» в «Адмиралтействе» (1), начиная стихотворение строкой «Благословение даю вам . . .». С именем поэта связан и сонет-акrostих «Матери», Теофилиш [Бенедиктовне] Лившиц.

По-видимому, текст-прототип, которому противостоит сонет Лившица, на чью скорбную иронию он пытается откликнуться самоиронией словесной вязи, — это «Bénédiction» Бодлера, стихотворное проклятие матери сыну².

Лившиц подчеркивает, что его акrostих не притязает на высокое звучание, он лишь «игра в слова»:

М А Т Е Р И Сонет-акrostих

Так строги вы к моей веселой *славе*.
Единственная! Разве Веллар,
Отвергший всех на Босховом конклаве,
Фуметой всеу увенчал мой дар?
Иль это страх, что новый Клавдий-Флавий,
Любитель Велларовых тнар.
Иезавелью обречется *лаве* —
Испытаннейшей из загробных кар?
Люблю в преддверье первого Сезама
Играть в слова, их вероломный друг,
Всегда готовый к вам вернуться, *мама*,
Шагнуть назад, в недавний детский круг,
И вновь изведать чистого бальзама —
Целебной ласки ваших тихих рук.

В строках, сонета, по горизонтали, разворачивается поэтическое «жонглирование» ключевыми словами, на которые распадается имя, образуемое вертикалью: Т е о - ф и л - ии Л и в - шиц³ — Бог, любовь (фил=love=liebe=amour), жить (to live), «Слава», «конк л а в», «К л а в дий-Флавий» (Юлиан-Отступник), «л а в а», «л ю бн-тель», «л ю блю» — этими словами Велиар («не бог») увенчивает поэта, для которого жизнь — любовь к слову. А «строгий» здравый смысл матери утверждает, что поэзия — «вещь непотребная» («дело Велиара»). «Преддверье первого Сезама» (А л и бабы) — вступление в ж и з н ь. Слово «лава» двусмысленно — это и огненный расплав ада, которому обречена Иезавель (поклоняющаяся В а а л у) и «конная л а в а», так как Иезавель была растоптана всадниками, подверглась позорной смерти.

Поэт предупредил, что он «вероломный» (а значит, и «разламывающий») друг («ami») слов — у него были основания называть себя футуристом.

Нужно помнить, что Лившиц неоднократно подчеркивал правильность написания собственной фамилии, в частности, в 1915 г. в письме А. И. Тинякову: «... вечное отстаивание фонетического абсурда! — обращаю Ваше внимание, что моя фамилия пишется не через «ф», а через «в». Следует отметить, что современники или порицали акростих «Матери» за бездушие и холодность, или, подобно Маяковскому (по воспоминаниям Д. Бурлюка), выделяли этот текст как самый загадочный и темный у Лившица.

Книга «Болотная Медуза» написана под знаком Мандельштама, под знаком «Камня». И основные линии ее построения — это не только архитектура города, название и описание памятников зодчества, а линии имен, слов, «вероломно» разбиваемых, перетекающих одно в другое, подкрепляющих друг друга, совершающих «словооборот» вокруг основных символов — камня и воды. Город, Медный всадник, Нева, Медуза дают основные ряды поэтических построений и столкновений. Санкт-Петербург — город, Петр I, Святой Петр (камень, врата, садовник, крик петушиный). Медный всадник — утес (камень), змея (яд), конь (темный зверь, копыта, подковы — ковы — узы — узда — повода → вода), Петр Великий — камень, самодержец, плотник, Пигмаллион, всадник, наездник, коновод (вода), Нева — гнев, вода (вдова), змея, утоплен (плен, узы, оковы), река (речной — речь — глагол Иеговы). Медуза — превращение в камень, змеи волос, узы.

Некоторые стихотворения содержат имена или перифразы

имен, что придает новую смысловую окраску тексту. «Чудовищный италианец» «Дней творения» — К. Растрелли, его имя (подразумевающееся) окончательно оформляет тему усмирения, казни, насилия при возведении города: «улицы стрела впивается», «смирит разбег», «будет стерт».

Загадка стихотворения «Исаакиевский собор» (1914), созданная обращением в женском роде к собору и усиленная объяснением Лившица в мемуарах об антигерманских мотивах этого текста, возможно, разрешится, если представить, что речь идет не только о Франции и Германии, а о Церкви, о крестном ходе на Пасху, об апостоле Петре, о распятии и о Чуде роз.

Последнее стихотворение «Болотной Медузы» «Пророчество», в котором Лившиц изменял дату и название, по-видимому, подразумевает чрезвычайно важное для поэта имя Чаадаева, чьему пророчеству оно и посвящено:

Ты воззовшь в бреду жестоком
Лишь мудрость детства восприняв,
Что невозможно быть востоком,
Навеки запад потеряв.

Может быть, это предположение позволит лучше понять и стихи из «Патмоса» — «Принимаю нго моего креста»:

В тишайший час, нль в бурю и грозу,
Когда Господь является пророкам,
На Патмосе, в неведенье высоком,
Я золотое яблоко грызу.

Себя поэт пророком не мнит («Но не гордынею душа полна»), то, что происходит в стране уже названо «Апокалипсисом нашего времени», «менять сердцебиенье на ходу» он не намерен, его удел — «золотое яблоко» Слова:

Но если, Господи, недаром
Среди осенних позолот
Его особенным загаром
Ты отмечаешь каждый плод,

Не осуди моей гордыни
И дай мне в хоре мировом
Звучать, как я звучал доньше,
Отличным ото всех стихом.

¹ См.: Гаспаров М. Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица: поэтика загадки // Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 93—105.

² За указание на этот текст благодарю А. Е. Парниса, ознакомившего меня со своей статьей на эту тему.

³ См. этимологию фамилии «Лившиц» — от чешского города «Либишиц».

МАНДЕЛЬШТАМ И ШЕРШЕНЕВИЧ

В конце марта 1913 г. в издательстве «Акмэ» тиражом всего 300 экземпляров вышел в свет первый сборник Осипа Мандельштама «Камень». Первые из известных нам дарительных надписей — Вячеславу Иванову, Зинанде Венгеровой — датируются маем, а та, что интересует нас особо, и вовсе октябрём. На титульном листе хранящегося в фондах ИНИОН АН СССР экземпляра «Камня» твердой и уравновешенной рукой начертано: «Вадиму Шершеневичу от ценителя его поэзии — автора. 10 окт. 1913». К этому времени Шершеневич мог бы похвастать перед дарителем не одной, а сразу тремя вышедшими в Москве книгами: в 1911 г. он выпустил сборник «Весенние проталинки», а в 1913 г. еще две — «Саргипа. Лирика (1911—1912). Кн. I» и «Экстравагантные флаконы». Судя по надписи, Мандельштам с этими книгами был знаком. Читал Мандельштам и Шершеневич, по крайней мере он (под псевдонимом «В. Гальский») откликнулся — одобрительно, хотя и сдержанно — на выход в конце декабря 1915 г. в издательстве «Гиперборей» второго издания «Камня». Большим и несомненным достоинством поэзии Мандельштама рецензент полагал то, что «из певучего, льющегося русского языка» Мандельштам сделал «медь торжественной латыни», при этом он отказывал стихам в «убедительности», «искренности» или «мощности» и утверждал, что «лучшие стихи помечены прежними годами. Чем новее, тем бесцветнее строчки»¹.

Этим, кажется, исчерпывались известные нам свидетельства не то что полемики, а хотя бы знакомства двух поэтов друг с другом; даже в щедрых на имена книгах Надежды Яковлевны Мандельштам имя Шершеневича не упоминается ни разу!

Впрочем, мы не вполне точны. В 60-е и даже в начале 70-х годов промелькнуло несколько сообщений о... *дуэли* между двумя поэтами², но тон этих сообщений был таков, что верить им было совершенно не обязательно, настолько они все сливались в некую мифологему, радостно выпаленную уже не упомянувшим В. Шершеневича Александром Коваленковым: «Сергей Есенин однажды пытался бить Мандельштама. И было за что. Ведь это он написал: «Я пью за военную астру...»³ Но вот одно за другим возникают сви-

детельства, недвусмысленно подтверждающие частичную правильность этого невнятного слуха. Да, дуэль между Мандельштамом и Шершеневичем была, вернее, дуэли так и не было, но был вызов Мандельштама, в конечном счете так и не погашенный.

Прямые свидетельства остались — и со стороны Мандельштама, и со стороны Шершеневича, и со стороны невольной «виновницы» ссоры — Христины Бояджиевой, артистки Камерного театра, за которой в то время ухаживал приревновавший Шершеневич.

Дело было 4 апреля 1921 г. на очередном понедельничном вечере в театре, когда группа отдыхала за чашкой чая в театральной столовой. За отдельным столиком сидели трое — поэт Вадим Шершеневич и артистки Евгения Никитина и Христина Бояджиева; последняя, когда появился Мандельштам, пригласила его сесть за их столик. «Шершеневич, очевидно, приревновав, сразу же стал очень резко с ним разговаривать. Осип Эмильевич сдержанно предлагает ему сойти вниз и там продолжить разговор. Оба встают возбужденные и быстро уходят. Через некоторое время в дверях появляется Мандельштам, бледный, собранный. «Я должен довести до сведения присутствующих, что мы только что обменялись с Шершеневичем пощечинами». А. Я. Таиров, возмущенный, встает: «Уйдите, уйдите, я не хочу, чтобы в моем театре происходили подобные инциденты». Мандельштам галантно кланяется, как бы извиняясь, и выходит. Через некоторое время возвращается Шершеневич и вновь садится за наш столик. «Я только что дал пощечину Мандельштаму»⁴.

Сам Шершеневич называл этот инцидент не иначе как «Моя ошибка»⁵, посвятив ему главку в неопубликованных воспоминаниях, и от выяснения причины к ссоре дипломатично уклоняется:

«В стенах же Камерного театра со мной произошла история, за которую я краснею до сих пор.

Я всегда любил, до сих пор люблю поэта Мандельштама. Я люблю его нездешний пафос, его строгость, его «вкуснопахнувшие» слова и редкое мастерство.

Не знаю почему, но из-за какой-то легкой ссоры с Мандельштамом на вечеринке Камерного театра я разгорячился и дал ему пощечину. Нас растащили.

На другой день, когда я переезжал с одной квартиры на другую и стоял на лестнице, смотря как ломовики ташут наверх мою обстановку, ко мне явился поэт Ковалевский.

Он явился торжественно и передал мне торжественный вызов на дуэль от Мандельштама.

Вызов был смешной. Еще бы один день, и я пошел бы извиниться перед поэтом, которого я люблю, и человеком, которого я уважаю.

Здесь, на лестнице нахнувшей кошками, среди разнообразной мебели, мне стало смешно.

Не помню точно, что я сказал, но смысл сохранился. Командуя ломовиками, я кротко ответил, что никакой дуэли не будет, а если Мандельштам будет приставать, то я его избыю еще раз и посоветовал по этому поводу больше ко мне не обращаться.

Ковалевский обратился к Кусикову, и Сандро издевался над бедным посланцем так, как умел издеваться только Сандро.

В результате дуэли, конечно, не было. С Мандельштамом мы не кланяемся до сих пор, хотя я прекрасно сознаю вину. Но смешно через десять лет подойти и извиниться перед человеком за глупость и грубость, которую допустил когда-то».

Со стороны Мандельштама эта история засвидетельствована двумя его секундантами — поэтом (впоследствии прозаиком) Вячеславом Ковалевским и поэтом-ничевоком Рюриком Роком (секундантами Шершеневича были Кусиков и «примкнувший к нему» Есенин). 8 апреля 1921 г. ими был составлен обстоятельнейший «Протокол о поведении В. Шершеневича и его секундантов после вызова О. Мандельштамом В. Шершеневича»⁶. Прочтируем этот беспрецедентный документ: «В понедельник 4 апр. с г. Осип Эмильевич Мандельштам явился в 12 ч. ночи в клуб Союза Поэтов и в присутствии Р. Иванова, И. Грузинова и В. Ковалевского сообщил, что он сегодня в фойе Камерного театра обменялся пощечинами с Шершеневичем при следующих обстоятельствах. Во время беседы О. Мандельштама, Шершеневича и бывших около них дам, Шершеневич все время шокировал О. Мандельштама наглыми остротами по его адресу. Кто-то из присутствующих указал Шершеневичу на то, что он ставит О. Мандельштама в неловкое положение, на что Шершеневич отвечал, что ставить других в неловкое положение — его специальность. Такое поведение Шершеневича вызвало со стороны О. Мандельштама справедливые и резкие замечания вроде: «Все искусство т. Шершеневича ставить других в неловкое положение основано на трудности ударить его по лицу, но

в крайнем случае трудность эту можно преодолеть». Минуты две спустя Шершеневич нагнал уходившего О. Мандельштама и в присутствии гардеробных женщин ударил его по лицу. О. Мандельштам ответил ему тем же, после чего Шершеневич повалил его на землю. Поднявшись наверх в буфет О. Мандельштам, несмотря на протесты Таирова, заявил присутствовавшей публике о только что случившемся, прибавив, что настоящее оглашение он делает вследствие убеждения в подлости Шершеневича, благодаря которой он может скрыть возвращенную ему пощечину.

Сообщив вышеизложенное Р. Ивневу, Грузинову и Ковалевскому, О. Мандельштам прибавил, что инцидент он считает не исчерпанным и просит помочь ему вызвать Шершеневича на дуэль. В. Ковалевский согласился быть его секундантом и пригласил вторым секундантом Р. Рока.

На следующее утро 5 апр <еля> В. Ковалевский и Р. Рок передали вызов Шершеневичу на пороге его квартиры. Вызов был принят, и Шершеневич сказал, что сегодня же переговорит с Кусиковым. В. Ковалевский просил сообщить Кусикову, что он его ждет сегодня в Клубе поэтов. Шершеневич обещал передать это Кусикову . . . »

Кусиков, однако, как и Шершеневич, от подготовки дуэли уклонялся и попросту не выходил на связь с исполнительными секундантами настойчивого дуэлянта. В ночь с 6 на 7 апреля было решено огласить это уклонение с эстрады клуба поэтов, что, видимо, и было сделано 8 апреля после того, как и вмешательство Есенина ни к чему существенно новому не привело. Мандельштам же 7 апреля уехал в Киев с намерением возвратиться в Москву примерно через неделю для дуэли и окончательного разрешения конфликта, оставив своим секундантам письменно зафиксированные полномочия и инструкцию.

Но киевские впечатления, по всей видимости, заслонили московские, и вместо секунданта Мандельштаму пришлось искать шафера, каковым счастливо и оказался Бенедикт Лившиц: в мае 1921 Осип Эмильевич Мандельштам и Надежда Яковлевна Хазина стали мужем и женой.

Что касается дуэльной истории, то в ней, пожалуй, больше всего поражает приверженность Мандельштама традициям русской поэзии во всей ее социальной полноте. Как писала в уже процитированных воспоминаниях Х. Бояджиева: «Я не забыла тот вечер, не забыла бледного человека хрупкого сложения, который мужественно боролся за честь».

¹ Новая жизнь. М., 1916. № 4. С. 182.

² Вержбицкий Н. Встречи с Есениным. Тбилиси, 1961. С. 90. Наумов Е. И. Сергей Есенин. Личность, творчество, эпоха. Л., 1969. С. 167; Ройзман М. Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 265.

³ Коваленков А. Хорошие, разные . . . Литературные портреты. Изд-е 2-е. М., 1966. С. 12.

⁴ Христина Феофановна Бояджиева (1898—1987) описала этот эпизод в своих воспоминаниях «Пять встреч с Мандельштамом» (публикуются в одном из ближайших выпусков альманаха «Поэзия»).

⁵ Так называется главка в воспоминаниях В. Шершеневича «Великолепный очевидец». В скором времени выйдут в изд-ве «Московский рабочий» (подготовлены к печати С. В. Шумихиным).

⁶ ИМЛИ, ф. 157, оп. 1, ед. хр. 415.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ Ю. ЮРКУНА

Имя своеобразного прозаика Юрия Ивановича Юркуна [Юркунаса] (1895—1938) впервые появилось на страницах петербургских журналов в 1914 году. За короткими рассказами, печатавшимися в «Огоньке» и «Лукоморье», последовала повесть «Шведские перчатки» (1914), вызвавшая большое количество рецензий, авторы которых подчеркивали влияние М. Кузмина, авантюрного романа XVIII в., отмечали наблюдательность, дневниковую искренность, присущую молодому писателю. Вторая книга Юркуна «Рассказы, написанные на Кирочной улице в доме под № 48» (1916), встретила более сдержанный прием. О Юркуне писали как о беллетристе кузминской школы, любовно изображающем мир милых мелочей, авторе изящной, легкой прозы. Отличало Юркуна от других писателей этого направления (С. Ауслендера, Ю. Слезкина, Ю. Дегена) обращение к родной для него литовской теме, выразившееся в обработке народного фольклора, католических мотивах (см. напр. рассказы «Ибо он знал, что делал», «Святой Казимир»).

В полной мере дарование Юркуна раскрылось в повести «Дурная компания» (1917). Традиционный сюжет— столкновение молодого провинциала с соблазнами столичного города превратился под его пером в фантастический гротеск. Элементы стилизации, выразившиеся, в частности, в длинных заглавиях, характерных для романтической повести конца XVIII в., сочетаются с пародией, граничащей с абсурдом. Автору удалось передать взвинченный ритм современного города, различные картины которого как в калейдоскопе мелькают перед глазами застенчивого литовского приказчика Пичунаса, которого Б. Пастернак назвал «причудливым и чудным»¹. Разорванность повествования, контрастное сочетание реализма и гротеска отличают повесть Юркуна от стилизованной фантастики петербургской повести Ю. Дегена «Розовые верблюджата».

В начале 20-х годов Юркун опубликовал в альманахе «Абракаса» ряд рассказов, написанных в экспрессионистской манере. Вместе с М. Кузминым, А. Радловой и С. Радловым он подписал декларацию эмоционалистов, близкую по духу к положениям немецкого экспрессионизма. В двадцатые годы Юркун работал над романом «Туман за решеткой», который

М. Кузмин сопоставлял с произведениями Ф. Клингера. По словам В. Милашевского, действие романа переносилось из Америки в Петроград 20-х годов, описание снов героини перемежалось дневниковыми записями. Пробовал свои силы Юркун и в драматургии. Однако после 1923 года ни одно из его произведений не было издано. В 1938 г. Юркун был репрессирован.

¹ Пастернак Б. Л. Письмо к Ю. И. Юркуну от 14.VI. 1922 // Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 228.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РАННЕЙ ПРОЗЫ ВАГИНОВА

1. Опубликованные в альманахе «Абракадабра» повести Вагинова «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема» [далее МГА и ЗВ] занимают особое место в его творчестве, поскольку выступают не только как компрессионная модель художественного мира, но и как его парадигма.

2. МГА написан в виде метафорического трактата о поэтическом творчестве (его сочинением на протяжении всего повествования занят герой-идеолог), что предопределяет метатекстуальный характер повести. Она содержит в себе топографический и автобиографический материал, зашифрованный подчас настолько глубоко, что текст оказывается неразъяснимым без привлечения внетекстовых материалов. В результате МГА и внетекстовая ситуация составляют целостный художественный образ, актуализирующий прагматический аспект функционирования текста (по сути сводимого к фигуре читателя — «дешифровщика», отождествляющего себя с автором). В большей степени сокрыты в повествовании внеположной тексту реальности присуще ЗВ, где неразделимо присутствуют мир онтологический (античная культура) и мир профанический (исторически узнаваемый Петербург).

3. Мифологизация смыслового пространства МГА и ЗВ — важнейшее качество их поэтики, определяющее жанровые, сюжетно-композиционные и лексико-стилистические особенности повестей. Она осуществляется не столько за счет использования отдельных образов из религиозно-мифологических традиций, сколько посредством воспроизведения глубинных механизмов мифопоэтического смыслообразования (в этой связи ср. в драматической поэме Вагинова «1925 год»: *Труднее нет науки, чем мифология*). Главный из них заключается в способности универсальных семиотических оппозиций к нейтрализации, происходящей из-за совмещения противоположных значений внутри каждого члена противопоставления (уже содержащего в себе микромодель универсума). Под состояние всеобъемлющей амбивалентности в художественном мире Вагинова в первую очередь попадают категории культуры и искусства, осознаваемые в их историче-

ской перспективе; так, искусство воспринимается как начало, одновременно дарующее жизнь и несущее смерть. С максимальной полнотой это отражено в стиховедческой концепции героя МГА и совпадающих с нею культурологических взглядах автора-повествователя ЗВ. В обоих случаях в центре внимания оказывается слово, в понимании героев близкое мифологическому слову-имени, неотторжимому от его носителя и материализованному. Его главным смысловым компонентом выступает фонема (ср.: *весна — слово легкое, ибо состоит из согласных звуков с, н и имеет посередине легкое е и на конце а, гласную открытую* [МГА]¹), т. е. звук, рождение музыки предшествуют слову (*взял я лиру и запел. Но что пел, не слышала душа моя, а только руки знали* [МГА]; ср. в романе «Козлиная песнь» [КП] слова неизвестного поэта о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира. Ср. «Путешествие в хаос» — название первого стихотворного сборника Вагинова).

4. Источником макрокосма в повестях служит человек, поэтому основой классификации мира становится человеческий организм во всех аспектах своего телесного и психического опыта (что прямо соотносится с мифологическими космогоническими моделями). Вследствие этого пространство внешнего мира, в том числе и пространство культуры, специализуются, становятся телом, уподобляемым человеческому (ср. слова героя МГА о современных ему поэтах: *Под одеждой сии не чувствовали ни прекрасного тела своего, ни трепетания жил и мускулов, ни лежащих в оных морей, ни произрастающих роц и градов. <...> И возгорелась любовь моя к Господу нашему Аполлону и прекрасному телу человеческому; ср. там же: Стих есть тело живое, <...> в нем есть жилы и мускулы, и волосы и подбородок). Последовательная антропоморфизация универсума во многом предопределяется наличием фигуры Филострата, содержащей черты архетипического бога-первочеловека, основывающего космос из частей своего тела (*От земли до неба стоит Филострат. На плечи его накинут пурпурный плащ, ноги утопают в болоте, голова окружена пречистыми звездами* [ЗВ]²).*

5. Метатекстуальный характер ЗВ и МГА обуславливает катартическую природу обоих текстов, т. к. слово, выполняющее карнавальную функцию, приближается к игровому, ритуально-драматическому очищению посредством смеха или слез (ср. о Филострате в ЗВ: *Склонив голову, плачет он над*

миром. О городах, которые никогда не вернуться, о народах, которые никогда не увидят солнца, о религиях, в сумрак ушедших; ср. в МГА: *Жалко смотреть на Бога нетленного, в тлени поверженного. И восхотелось мне вернуть ему млеко и вино радости и жизни, снова Храм его воздвигнуть*). Написание трактата может интерпретироваться как форма инициации, посещения иного мира, где герой МГА получает пророческий дар (*Страшно жить мертвецу среди людей, страшно быть человеком страны умершей. Долго я бродил по дорогам. И когда появилась луна, взял я лиру и запел. Но что пел, не слышала душа моя, а только руки знали*³).

6. Осознание слова как вместилища магического потенциала (ср. в МГА: *слова должны сочетаться, так, чтобы от соседства их возникало сияние и волшебство*) сопоставимо с аналогичными мифопоэтическими представлениями. Так, оно близко мистическим учениям гностиков о Логосе и египетским культам Исида и Сераписа⁴. В связи с магической ролью смысла слова-имени необходимо назвать и учение о Гермесе Трисмегисте, чей культ близок культу Диониса-Загрея (первожертвы, из элементов которой комбинируется новый космос). С последним связаны союзы орфиков, мистериальные обряды которых были посвящены не только Дионису и разорванному менадами Орфею, но и Аполлону. Одновременно с этим образ Гермеса Трисмегиста отождествлялся в античности с фигурой первочеловека. Особую роль приобретает тот факт, что в учении Гермеса Трисмегиста о Логосе мир рассматривался как зло, созданное демоническими силами; с этим положением сравнима космологическая концепция героя МГА, где в противоположность представлению самого героя о мире как теле Аполлона появляется образ отца Нектария, конструирующего новый мир (тело Иисуса) из неорганических компонентов (*старец Нектарий, убежище для паровозов и радия уготовляет. Ночью Иисусу своему, из плоскостей и палок состоящему, кадит и молится. Аполлона, Господа нашего, разлагает; см. далее: увидели Аполлона <...> со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы и вместо крови струилась нефть*). Постлереволюционная действительность и предшествовавшая ей эпоха соотносятся в повестях с отрицательно маркируемым христианством и античным язычеством. Исчезновение старого мира приводит к свертыванию античной модели мира, поэтому основание Монастыря ради «возвращения млека и вина радости и жизни» (ср. экстатический культ Диониса) выходит за гра-

ницы текста и дублирует процесс написания МГА — ритуально-заклинательного текста-оберега. Т. о., через слово, через создание произведения искусства персонажи-жертвы, знающие магическое имя божества, достигают единения с ним (ср. герменевтическое учение о Логосе⁵); так, для ЗВ образ поэта в сермяге оказывается идентичен Филострату (*Я — последний Зевкид-Филострат*). В результате происходит окончательное наложение друг на друга сакрального и профанического миров, до этого только сосуществовавших (*У Казанского Собора ромашка. У терм Каракаллы бурьян. <...> Ночью бежал Юпитер из Капитолия. Видели его на Неве, на Троицком мосту [ЗВ]*).

7. Магический потенциал слова призван материализовать Храм как монументальный ориентир, выступающий посредником между абсолютным пространством и временем и человеком, стремящимся быть включенным в универсум. Аналогична роль скульптуры, статуй — сакрального локуса, организующего вокруг себя пространство (*На высоком холме стоит статуя, и народ эллинский говорит о ней [МГА]*). Именно в образе статуй с наибольшей отчетливостью проявляется взаимобратимость природного и культурного начал, коррелирующих с оппозицией жизнь—смерть (см. в МГА: *сошли статуи с пьедесталов, и вместо них взобрались люди, — в то время, как мрамор оживал, человеческие тела <...> застыли*), причем оба противопоставления могут сниматься за счет использования устойчивых образов (растительных, орнитоморфных, антропоморфных, солярных⁶). Подобным универсальным ориентиром выступает образ Филострата, изоморфный мировому древу (ср. в КП: *Мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями*) и сравнимый с «Небесным Адамом» — т. е. первочеловеком — Филона Александрийского, который трактует его как Логос, наполняющий смыслом космос.

8. На сюжетном уровне МГА оказывается воспроизведена архаичнейшая идея концентрически организованного пространства, степень сакральности которого возрастает по мере приближения к его центру: космос (тело)-страна (поэзия)-город-монастырь келья-легко эксплицируемый стол, на котором лежит бумага. Т. о., лежащий на столе-«алтаре» текст, вобравший в себя персонажей-жертв, оказывается идентичен тексту МГА; ср. выше о подстановке читателя на место автора. Путь героя из сакрального мира в исторически

узнаваемую реальность становится неоправданным: обитель поэтов в мире сакральном (Монастырь, Храм), хотя и «накладывается» на центр профанического мира (*Мы живем в монастыре — Демидов переулок, 15, недалеко от Сенной*), но катарктической реакции не происходит, т. к. принесенная жертва не возрождает новый космос (*Мертвое море в теле моем, и земли, и расы, и нации*). Актуализация в слове карнавального, ритуально-магического потенциала приводит к снятию границ между художественным и бытийным текстами: в МГА магические формулы (язык) — проводник героя в сакральный мир поэзии, семантическими трансформациями которого выступают потусторонний мир, античная культура, литературный текст (создаваемый героем); в ЗВ катарсис достигается посредством слияния двух миров — сакрального и профанического.

¹ Цитаты из МГА и ЗВ даны по: Вагинов К. «Помню я александрийский стих . . .» // Литературное обозрение. 1989. № 1.

² Ср.: «Я увидел Человека. От земли до неба возвышалась его фигура, одетая в пурпуровый плащ. Ноги его утопали в зелени и цветах, а голова < . . . > уходила в бесконечность» (Успенский П. Д. Символы Таро: Философия оккультизма. СПб., 1912. С. 23).

³ См. продолжение цитаты (Помнят они какое-то стремление вниз < . . . >, помнят они длинную боль, как если бы кости из них вынимали), удивительным образом совпадающее с описаниями обрядов наделения пророческим даром в шаманизме.

⁴ Время появления герменевтических учений — граница языческой и христианской эпох; борьба этих идеологий отражена в «Жизнеописании Аполлония Тианского» Филострата Флавия, неоднократно трактовавшегося как языческая попытка «противопоставить образу христианского богочеловека образ языческого человекобога» (Гаспаров М. Л. Греческая и римская литература II—III вв. н. э. // История всемирной литературы. Т. I. М., 1983. С. 487). См. КП, где неизвестный поэт самоотождествляется с Аполлоном, а образ автора — с Филостратом, при этом оба несут в себе явные автобиографические черты.

⁵ Ср.: **придя в дом свой, не берите перо и бумагу, но посадите наблюдения свои в мозговую извилину < . . . >, и утром встав, посмотрите, не стали ли они травой и цветами Господа нашего [МГА], — и: «Это храм знания. Но никто не может дать это знание < . . . >. Как цветок, оно должно вырасти и распуститься в твоей душе. Если ты хочешь положить в свою душу зерно этого цветка, служи не себе, а высшему Постижению»** (Успенский П. Д. Символы Таро. Философия оккультизма. С. 25).

⁶ Ср. цепь Логос — Огненное слово — Солнце в: Успенский П. Д. Символы Таро: Философия оккультизма. С. 29—30.

ОТКРЫТИЕ ЛЕТЕРБУРГА

Одним из парадоксов послереволюционного периода было отмеченное многими современниками преобразование города. «Это красота временная, минутная. а ней следует страшное безобразие распада. Но в созерцании ее есть невыразимое, щемящее наслаждение» (Вл. Ходасевич).

Эта экстремальная точка в существовании бывшей столицы стала ядром таких произведений как сохранившаяся в фрагментах «Комедия города Петербурга» (1926—1927) Хармса, «Козлиная песнь» (1928) Вагинова и др.

Историческое время и городское пространство образуют здесь нерасторжимое единство того инфернального сознания современников, которое с олимпийским безразличием позволяет облечь наблюдаемый ими феномен как в трагическую, так и в комическую упаковку названия.

Беспрецедентная историческая катастрофа города, построенного «назло», роковым образом уплотнила время. Это почти физически воспринимаемое современниками завихрение истории привело к созданию нового, специфического хронотопа литературы 1920-х годов, в котором история либо принципиально заузна, либо неизбежно парадоксальна.

Гибель огромной эпохи, свершившаяся почти мгновенно, катастрофический исторический сдвиг словно заимствуют свою технологию из кулинарной книги русского футуризма (ср. такие распространенные приемы как *мирskonца*, *сдвигология*, *заумь*), подтверждая библейскую истину о первородстве слова. На стыке авангардной эстетики и новейшей коммунистической этики происходит зарождение особой формы литературного пространства, для которой Даниил Хармс нашел в своей комедии превосходное имя — «Летербург».

Именно в Летербурге будут существовать отныне герои Хармса и Введенского. В беспредельном пространстве зауми, где предметами поэтической рефлексии становятся Время, Бог и Смерть. Эта почти монашеская номенклатура интересов в сочетании с бытовыми реалиями как бы выворачивает наизнанку теплое человеческое гнездо и опрокидывает его в космос.

То, что случилось в истории с миллионами соотечественников, лишенных насиженного угла, Хармс и Введенский проделали с собственной душой. Они посягнули на понятия, изме-

нив таким образом собственное сознание. Их индивидуальная одиссея в ментальных пространствах, параллельная исторической одиссее России в коммунистическое завтра, является собой благородный пример поэтической аскезы, помогающей конкретной личности спасти свою душу среди мытарств свихнувшегося мира. В наши дни опыт этих замечательных авторов драгоценен.

... СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ

(о литературных параллелях к текстам Д. И. Хармса)

I

В 1869 году в № 5 «Русского вестника» была напечатана повесть Я. П. Полонского «Женитьба Атуева». Подобно немалому числу тогдашних прозаических сочинений «Женитьба Атуева» исследовала только что отшумевшее в России революционно-демократическое движение, одним из терминологических определений которого было слово «нигилизм». Полонский так формулировал в повести описываемое им состояние общества: «В это время многие, накануне верующие, просыпались атенстами».

Примерно 1936—1937 годами датируется прозаическая миниатюра Д. Хармса, которую, благодаря ее краткости, поместим целиком: «Один человек лег спать верующим, а проснулся неверующим. По счастью в комнате этого человека стояли медицинские десятичные весы, и этот человек имел обыкновение каждый день утром и вечером взвешивать себя. И вот, ложась накануне спать, человек взвесил себя и узнал, что весит 4 пуда 21 фунт. А на другой день утром, встав неверующим, человек взвесил себя опять и узнал, что весит уже всего только 4 пуда 13 фунтов. «Следовательно, — решил этот человек, — моя вера весила приблизительно восемь фунтов».

Однаковая в приведенных текстах формула трансформации мировоззрения имеет, возможно, общий источник в языке и является воспроизведением идномы (утраченной современным языком быть может вследствие всеобщего завершения описываемой трансформации). Во всяком случае, нет серьезных оснований настаивать на случае реминисценции из Полонского у Хармса.

II

В одной из биографических книг о Пушкине читаем: «В Одессе и Кишиневе он искал развлечений в обществе, или бродил по окрестностям города, или читал, лежа в постели... В деревне он вставал рано и тотчас же отправлялся в речку купаться, если дело было летом, а зимою перед зав-

траком брал ванну со льдом, потом все утро посвящал занятиям, читал или писал».

Напомним один из хармсовских «Анекдотов из жизни Пушкина»: «Лето 1829 года Пушкин провел в деревне. Он вставал рано утром, выпивал жбан парного молока и бежал к реке купаться. Выкупавшись в реке, Пушкин ложился на траву и спал до обеда. После обеда Пушкин спал в гамаке...».

Первый из цитированных текстов — отрывок из книги «Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения», написанной Н. Чернышевским в 1857 году. Текстуальное совпадение Хармса с Чернышевским очевидно, реминисценция сомнительна. Приходится еще раз констатировать, что Хармс пародирует возникшее еще в середине XIX века и распространившееся за столетие, которое протекло со смерти Пушкина, обывательское пушкиноведение, легко вычленявшее в жизни поэта и с удовольствием описывавшее все то, что уравнивало ее, эту жизнь, с жизнью прочих смертных.

ПОЭЗИЯ ОЛЕЙНИКОВА

(Опыт интерпретации)

1. Творчество Олейникова у нас и за рубежом единодушно понималось как шутливое, проницательное, далекое не только от критицизма, но даже от интересов своего времени. Наиболее выразительно отражения этой мысли заявили о себе неоднократно появлением в юмористических журналах стихотворений Олейникова и характеристик его наследия, а также изданием первого в России сборника поэта в «Библиотеке Крокодила».

Неодолимая потребность в условиях тоталитарного режима всюду видеть скрытые смыслы и странная слепота при истолковании творчества Олейникова объясняется тем, что этот почти рефлекторный механизм поисков в текстах «второго дна» был парализован ложным взглядом на природу олейниковского стиля, отводившим поэту место в ряду таких авторов, как Козьма Прутков, Неелов, Мятлев, Потемкин. Спору нет — в литературе, как и в мироздании, все обусловлено одно другим, но решающей была зависимость не от этих авторов, и первое место принадлежит здесь творчеству Хлебникова. Помимо поэзии Хлебникова к числу слагаемых, образовавших олейниковский стиль, относится стихотворство обэриутов, любительская поэзия, а также, возможно, впечатления от живописи художников-примитивистов, непрофессиональных (вывески, работы Пирсонишвили и Руссо) и профессиональных (Гончарова, Ларионов). В их творчестве с большей наглядностью, чем в литературе, предстал мир, увиденный глазами инфантильного наблюдателя, свободный от пародии, проники и даже улыбки. Точно так же не шутит и Олейников, рассказывая о трагедиях таракана, мухи, карася или непривычным языком говоря с адресатами своих любовных стихотворений.

2. Важнейшее место в поэзии Олейникова отдано стихам, отражающим критическое отношение к действительности. В пьесах этого ряда преимущественно выступают животные. Обращение к традиции басни и животного эпоса обусловлено полемически заостренной идеей равноценности человека и других живых существ, характерными и для таких близких Олейникову поэтов, как Хлебников и Заболоцкий. Подобная концепция сообщает холодному незаинтересованно-

му ведению рассказа в басне или животном эпосе эмоциональный и тем самым гуманистический характер, распространяющийся на зооморфного героя и в равной степени на скрывающегося под анималистической личиной человека. Сознанием людей, веками антропоцентрически ориентированном, такое уравнивание ощущалось однако как инфантилизм и соответственным образом стихи Олейникова неверно интерпретировались.

Самым убедительным примером наличия у Олейникова социального подтекста является знаменитое стихотворение «Таракан», рассказ о муках невинной жертвы. В тридцатые годы, отмеченные массовым насилием, утверждение ценности отдельной личности как бы ничтожна сама по себе она ни была (символом этой ничтожности избрано насекомое) — далеко не шуточная вещь и не только свидетельство гуманного образа мыслей, но и антиправительственная позиция. На этом смысловом уровне история «мученика науки» оказывается рассказом о методах и следствиях переживаемого страной социального эксперимента, в котором таракан — объект бесчеловечного псевдонаучного опыта организации общества. Все в стихотворении говорит, что перед нами фотография действительности с поправкой на зооморфный маскарад, повесть о безвинности и жестокости, палачах и жертвах. В пьесе заключен и более узкий смысл — издевательство над государственно насаждаемым учением акад. Павлова. Критическую оценку явлений советской действительности отражают также другие стихотворения с басенными персонажами — «Карась», «Смерть героя», «Жук антисемит», посвященные той же теме палач—жертва. И за границами басенного мира обнаруживается критическая позиция автора: в «Перемене фамилии» речь идет о типичном для тридцатых годов двоедушии, в «Хвале изобретателям» — о пренебрежении власти к элементарным нуждам личности, в «Служении науке» — об ориентации ее исключительно на потребности государства, перманентные продовольственные затруднения пронически освещены и осмеяны в стихотворении «Неблагодарный пайщик».

3. Любовная лирика Олейникова выдержана в том особом стиле, выработанном поэтом, который был присущ пьесам критического направления. Потому, подобно им, она понималась как травестирующая «настоящую» лирику. Здесь с особой отчетливостью проявилось отрицательное отношение поэта к словесной неводержанности и словесным рос-

кошествам предшествующей поэтической традиции, реакция на расхожую символистскую поэтику и изыски акмеистической. Поэтому в любовной лирике Олейникова отсутствует всякая краснота, «красивые» ситуации и «красивые» реалии, а приподнятый тон, обычно присущий этому жанру, заменяется резко противоположным ему инфантильным тоном, особой наивно-трогательной формой передачи любовного переживания. Несмотря на своеобразие любовных пьес Олейникова, они все же имеют, если не прямые источники, то близкие аналоги, а именно домашнее стихотворство, предназначенное для «внутреннего» пользования, обычно отмеченное в большей или меньшей степени инфантилизмом дикции.

4. Мир живой природы входит в поэзию Олейникова не только как материал для иносказаний или украшательской орнаментации. Он имеет самостоятельное значение, составляя важную сторону взгляда поэта на действительность. Подобно Хлебникову, Олейников, образно говоря, верит в возможность «конских свобод и равноправие коров» и, подобно Зороастру, в среде насекомых видит «зародышей славных Сократов». Тем громче звучит его хвала творению, восхищение совершенством мироздания, значительностью его и тайной. Но и эта тема, классически выраженная еще в Библии, облекается Олейниковым — без нарушения присущего ей эмоционального пафоса — в непривычно инфантильную форму и поэт разрешает себе сказать:

Меня изумляет, меня восхищает
Природы красивый наряд,
И ветер, как муха, летает,
И звезды, как рыбки, блестят.

С восхищенным приятием мира у Олейникова сочетается пессимистическое сознание таящейся в нем дисгармонии, вследствие которой все существующее обречено гибели. Страшный облик собственной провидчески явился поэту в чудовищной фантазмагории «Таракана».

5. Судя по циклу стихов, посвященному описанию произведений живописи, «В картинной галерее» (1935—36 гг.), в творчестве Олейникова намечаются изменения: сквозь обычную манеру наивного примитива уже проклевываются черты иного стиля. Автор заметно отходит от своей боязни прекрасного в его традиционном понимании. Тематика картин и лексика выдержаны в высоком и даже в утонченном

регистре, вызывающем в памяти уже не творчество художников народно-наивного направления, а работы изысканных примитивистов Средневековья вроде Симоне Мартини или братьев Вимбург. В подобных свидетельствах нового художественного стиля не следует, однако, видеть простое возвращение к художественным принципам, с которыми поэт боролся: то, что он начал делать, пропущено через эстетику авангардизма и оплодотворено ею.

О ПОВЕСТИ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА «ГОРОД ЭН»

Повесть «Город Эн» [ГЭ] представляет исключительный интерес и как естественный итог развития в отечественной литературе определенного типа текстов, и как самостоятельное произведение. Генетически связанная с широкой традицией (от «Детства» Л. Толстого до «Шума времени» О. Мандельштама), вне которой не может происходить рассмотрение особенностей ее поэтики, повесть органично вписывается в структурно-семантические координаты своеобразного «детского текста» русской литературы. Одновременно с этим ГЭ обладает набором специфических признаков, выделяющих повесть в ряду произведений, изображающих реальность с точки зрения ребенка.

Композиционно ГЭ строится как постепенное, последовательное узнавание и обживание окружающего мира ребенком, герой-повествователь как бы оказывается в центре динамически разворачивающегося вокруг него универсума. Задача, стоящая перед ним, заключается в выявлении и уяснении основного набора правил семиотического поведения в мире, в умении приспособить свое сознание к макрокосму, с одной стороны, и «подстроить» внешний мир под свои психофизиологические параметры, с другой. Поэтому фабулу повести образуют не столько сами конкретные события, сколько впечатления от них, вследствие чего ведущееся от первого лица повествование максимально субъективируется. Принципиальной особенностью ГЭ является полный отказ от внеличностного («авторского») взгляда на конструируемый текст и происходящее в нем, что отличает повесть от других составляющих «детского текста», где мироощущение ребенка воспроизводится с отстоящей во времени «взрослой» точки зрения: или объективной (независимый автор-повествователь), или субъективной (повзрослевший автор — «герой»). Отсутствие хронологической дистанции создает в ГЭ эффект предельной достоверности, усиливающейся за счет многообразия «способов» обживания действительности героем.

В повести с необыкновенной глубиной показана работа знакового механизма миропостижения в сознании ребенка. Роль ментальной деятельности героя, по сути своей, оказывается настолько значительна, что ее можно рассматривать как основной структурообразующий компонент текста. Веду-

щей формой мировосприятия выступаст сравнение, взаимоуподобление, когда новые объекты и явления осознаются через уже освоенные (*Училище было коричневое, и фасад его, разделенный желобками на дольки, напоминал шоколад* [49]¹), в результате чего объекты и источники сравнений (лежащие как в сфере домашней повседневности, так и в пространстве внешнего мира) образуют «срединный мир», промежуточное звено между макрокосмом и внутренним миром героя, состоящее из узанных элементов «большого» универсума, не входящих в универсум «малый».

«Парадигмой мироощущения» является в повести поэма «Мертвые души», занимающая центральное место среди духовных ценностей героя (возможно, это одна из первых прочитанных героем книг; ср.: *Я взял книгу и читал, как Чичиков приехал в город Эн* [20]). Неотделимое в его сознании от реальности (*Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. <...> Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми* [23]), это произведение становится эталоном, на который ориентировано восприятие героя (ср.: *Слышал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов — мерзавцы. Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим* [72—73]). Причем если сначала речь может идти только о внешнем сходстве (*нас обогнала внушительная дама <...>. Ее смуглое лицо было похоже на картину «Чичикова»* [17]; ср.: *мы, как «Гоголь в Васильевке», посидели на ступенях крыльца* [62]), то со временем художественная модель накладывается на самоощущение героя (*Я стоял как Манилов* [60]) и на его отношения с другими людьми (*Я пожал Сержу руку: — Мы с тобой — как Манилов и Чичиков* [26]). В этой связи интересны попытки героя «материализовать» город Эн, или представив его (*я получил картонаж, изображающий Адмиралтейство. Он нравился мне <...>, я смотрел на него, и прекрасные здания города Эн представлялись мне* [42]), или разыскав (ср. «ретроспективное» восприятие Риги: *Город был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленький* [109]).

Образ книги чрезвычайно важен для внутреннего мира героя ГЭ: это не только источник дополнительной информации о макром мире (*я вытащил «Арабские сказки для взрослых» и, пока мы гостили, читал их <...>. Я убедился теперь, что мальчишки не врал* [62]), подчас вступающей в

противоречие с неоспоримыми истинами (*В шкафу я нашел одну книгу, называвшуюся «Жизнь Иисуса». Она удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа* [77]), но и нечто личностно близкое, личное (*Он принес мне в училище «Степь», и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал* [112]), оказывающее сильнее эмоциональное воздействие (*я читал Достоевского. Он потрясал меня, и за обедом маман говорила, что я — как ошпаренный* [68]). Литературное произведение в сознании героя-реципиента распадается на две составляющие: собственно смысловое пространство текста, существующее на правах «второй» реальности, и овеществленный образ книги — предмета материального мира (ср. специфическую номинацию книг «по обложкам», при которой имя автора книги выступает как ее название: *Ты читал книгу «Чехов»* [54]; *Как демон из книги «М. Лермонтов», я был — один* [83]; *маман мне велела читать «Сочинения Тургенева»* [65]). Книжки, являющиеся принадлежностью мира взрослых, могут быть недоступны герою (*Так говорил, — прочла маман, — Заратустра* [35]), в таком случае они выступают в роли знаков-символов «большого» универсума (ср., напр., имя Ницше); для героя эти книги не имеют своего смыслового пространства и воспринимаются как объекты предметно-вещественного мира. В противоположность этому, освоенные книги и их герои «воплотимы» в реальности (*Вдруг, — ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, — мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся* [83]), а реальность — в них (ср. выше).

Не менее важен языковой аспект мироосознания. Язык ощущается героем ГЭ как динамическая система, поэтому он чутко реагирует на расширение своего запаса лексических средств (*Мы стали употреблять слова «митинг», «черносотенец», «апельсин», «ширик»* [65]) и на инородный словесный материал (*Кондратьева прочитала нам несколько писем от мужа. Мне очень понравились в них слова «гаолян» и «фанза»* [60]). Речь прямо выступает как социокультурная характеристика (*У них всегда грязные ногти, — сказал я, — и они не чистят зубов. Они говорят «полдесятого», «квартал», «галоши» и «одену пальто»* [52]), в чем проявляется бессознательное восприятие героем речевой индивидуальности человека.

Устойчиво фиксируются в тексте ГЭ образы визуального порядка. Среди различного рода изображений, с которыми герой сталкивается в повседневной жизни (почтовые карточки, иллюстрации, фотографии и др.), выделяются вывески и витрины магазинов (см.: *«Монументы, — заметил я вывеску с золотом, — всех исповеданий»* [50]). В сознании героя они соединяются с образами владельцев (*Играла <...> Щукина, содержательница «Музыкального образования для всех»* [73]), часто связываясь в такое зрительно-словесное целое, в котором нетрудно выделить исходный текст вывески или торговой рекламы (*Мы <...> осмотрели религиозные предметы на окне Петра к-ца Митрофанова* [20]; *Мы зашли к Л. Кусман и купили у нее тетрадей* [38]; *Видна была труба торговой бани Сенченкова* [30]). Как и при назывании книг, здесь знаковый механизм мышления героя объединяет сам объект и его вербальное обозначение (при этом имя автора и название начинают ощущаться как «вывеска» книги). Именно визуальные образы лежат в основе сравнений, не требующих от героя выхода за пределы уже освоенного мира (*Утро было солнечное, с маленькими облачками, как на той открытке с зайчиком* [33]).

Таким образом, можно выделить два аспекта восприятия универсума в ГЭ — вербальный и визуальный. Оба они предельно динамичны, так как функционируют в качестве операциональных осей координат, по которым в сознании героя формируется его индивидуальная модель мира. Особую роль играют религия и культура: почерпнутые из них образы становятся источником или объектом уподобления (ср.: *Вечером прибыли гости <...>. Бородатые, как в «Священной истории», они сели за карты* [25], — и: *Иоанн у креста, милостивый, напомнил мне Васю* [40]), в результате чего сами они приобретают «домашний», личностный оттенок. Актуализируя признаки тождественности и различия, герой-реципиент стремится установить внешние и внутренние связи между максимально большим количеством объектов и явлений (ср. случаи трехступенчатого восприятия, основанные на последовательном уподоблении внешних качеств: *В иконостасе я заметил богородицу. <...> Она понравилась мне* [18]; *В «монументальной И. Ступель» <...> на стене я заметил картинку, похожую на краснощекую богородицу тюремной церкви* [41]; *Навстречу нам шла от калитки стройненькая девочка <...>. Чем-то она напомнила мне богородицу тюремной церкви и монументальной мастерской* [44]). В сопо-

ставительных операциях исключительно высока степень избирательности (ср. повышенную частотность лексики, выражающей эмоциональную оценку), что переносится и в событийный план повествования: он комбинируется из эпизодов, запомнившихся герою, важных с его точки зрения. Поскольку интервалы между значимыми событиями неодинаковы, художественное время в ГЭ абстрактно; временными, хронологическими ориентирами служат религиозные праздники, церковные службы, дни недели, времена года и т. п. Так же фрагментарно в повести пространство; городская типография не складывается в целостный образ, оставаясь набором архитектурных доминант (*Тюремный замок, четырехэтажный, с башнями, был виден впереди* [17]; *мы внятером прогулялись по дамбе по направлению к крепости. Виден был ее белый собор с двумя башнями* [27]) в неосвоенном пространстве (ср.: *Орлов предложил мне пойти на базар. Я еще никогда не бывал там, и мы побежали туда* [61]).

В тех случаях, когда существующие предметы и происшедшие события не выполняют функцию прецедента, с которым можно было бы сопоставить новый опыт, герой находит свое собственное объяснение случившемуся. (Характерный пример подобного «детского мистицизма» — образ Васи Стрижкина, становящегося «ангелом-хранителем» героя. Здесь же проявляется еще одна закономерность узнавания макрокосма: люди, с которыми знакомится герой и/или имя которых он узнает, уже встречались ему; ср.: *Кто-то щелкнул меня по затылку <...>, это был ученик* [24]; *мы узнали об ученике шестого класса Васе Стрижкине* [30]; *На скамейке я увидел новогоднего ученика (того, что меня щелкнул). <...> Софи хихикнула. — Вот Вася Стрижкин, — показала она* [32]).

По мере взросления героя-повествователя ГЭ общая модель его мировосприятия частично видоизменяется. Финальный эпизод повести (герой надевает очки и видит мир преобразившимся: *Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно* [124]), по-видимому, не только означает переход во «взрослую» систему координат, но и создает эффект замкнутости, цикличности текста, предполагающий возвращение к его началу и прочтение с новой точки зрения.

¹ Все цитаты даны в тексте с указанием страницы по изданию: Добчин Л. Город Эн. Рассказы. М., 1989.

ОБ ОДНОМ ОБРАЗЦЕ СИЛЛАБИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XX в.¹

В неизданной книге стихов Георгия Шенгели «Лирика и поэмы» находим такой любопытный текст:

Сергею Векшинскому

Два старых мальчика, два седых гимназиста,
Как бывало вдвоем, сидели и курили,
И обычный дымок скользил и плыл слоисто
В комнате, полной книг и нежной книжной пыли.

Плыл голубой дымок и клубился неверно,
В чашках чай остывал, но теплела беседа,
Два мальчика седых, два питомца Жюль-Верна
Описывали путь среди мирового бреда.

Бремя тайны принес академик поэту:
В ладони он держал смерть и жизнь миллионов, —
И Верховным судом, оправдавшим планету,
Два стали мальчика, душу друг другу тронув.

Огни за окнами горели, гул трамвая
Врывался в комнату, заглушая слово;
Был мир за окнами, и жил тот мир, не зная,
Что судьба его здесь, среди дымка голубого.

1947 [1, л. 372]

Адресат стихотворения — академик С. А. Векшинский (1896—1974), один из основателей советской электронной промышленности (см.: [2]), был ближайшим другом Шенгели с того момента, как семья Векшинских переехала в Керчь. В «Хронологической канве» Г. А. Шенгели раздел «1909 г.» содержит помету: «Дружба с Сережей Векшинским — на всю жизнь» [3, л. 13].

Помимо совместного увлечения планеризмом [2, с. 16], столь глубоко отозвавшегося в поэзии Шенгели, соучеников

¹ Выражаю глубокую благодарность В. П. Борисову, ознакомившему меня с малодоступным архивным источником, а также М. Л. Гаспарову, сообщившему неопубликованные данные по стиху Кантемира (не войдя в текст работы, они повлияли на ее выводы и характеристики).

по Керченской александровской гимназии связывали и историко-культурные интересы: Векшинский принимал участие в походах к археологическим достопримечательностям Крыма [4], он же был свидетелем первых поэтических и научных занятий своего друга, о чем рассказал на вечере его памяти в Центральном доме литераторов 21 февраля 1958 года: «В седьмом классе у него начала складываться тяга к поэзии, к литературе. Я помню его первые опыты стихов, когда он приходил и негодовал на то, что его собственные стихи — «дубовые», что нужно серьезно разобраться и изучить законы, управляющие стихом. <...>. После этого Шенгели недели и месяцы, изучая фонетику и метрику стиха, в то же время изучал французский, немецкий, греческий, латинский и арабский языки и все это делал только для того, чтобы понять, как строится стих» [5, лл. 23—24]. Сведения о дальнейших встречах двух друзей отрывочны. Приведем свидетельство из письма Шенгели к М. М. Шкапской от 1 марта 1924 г.: «Приезжал ко мне из Петербурга мой старый гимназический товарищ <...> Сергей Аркадьевич Векшинский. Странную мы с ним провели ночь, вспоминая и философствуя. Под утро я потерял ощущение реальности, — знаете, точно когда долго, не мигая смотришь в зеркало. Никогда не надо встречать старых друзей, приезжать на старые места, перечитывать дневники, письма и стихи» [6, л. 10 об.]. Приведенное в начале заметки стихотворение — результат одной из таких редких, но важных для обоих встреч. Как видно из текста, Векшинский считал возможным раскрыть своему близкому другу строжайшую тайну — рассказать о своем участии в создании атомной бомбы. Возможно, впечатлениями от рассказов Векшинского навеяны и стихотворение «Атомная бомба» [1, л. 371], датированное 1946 годом, и поэма «Гибель кавторанга» [7], созданная годом позже.

Остановимся на необычной стиховой организации публикуемого текста. Выбор силлабического тринадцатисложника поэтом двадцатого века — случай почти уникальный (см. [8]). Однако он не кажется случайным, если учитывать тесную связь между теорией и практикой стиха у Шенгели, отмеченную тем же Векшинским в цитированных выше воспоминаниях. В частности, во второй половине десятых годов интерес Шенгели-стиховеда переместился от свободного стиха к силлабическому («Исследую великолепный, доселе оплеванный стих Кантемира», — писал он М. А. Волошину

27 апреля 1919 г. [9, л. 8 об.]). Для нас принципиален вывод ученого, в котором интересна не только подчеркнуто-эволюционистская направленность, но и научное предвидение: «Будущий исследователь покажет, как последовательно от самых ранних образцов виршей до кантемировских стихов уменьшалось количество перебоев, пока не исчезло совсем в опытах Треднаковского» [10, с. 102]. Хотя современному исследователю переход от силлабики к силлаботонике представляется «революционным» [11, с. 51], сама характеристика промежуточности силлабического стихосложения, предложенного и отчасти реализованного Кантемиром, остается в силе: «Теория и еще более практика позднего Кантемира показывают, каким образом на основе русской силлабики могла сложиться русская силлаботоника, более гибкая и богатая ритмическими средствами, чем та, которую вводили Треднаковский и Ломоносов» [12, с. 275]. Кажется, образец именно такого стиха и предложил нам Георгий Шенгели: его тринадцатисложник, кроме обязательно-ударного двенадцатого слога, имеет предпочтительно — ударные шестой и девятый слоги — это слегка ритмизует стих². Если пропущенный слог в четырнадцатой строке — ошибка, спровоцированная необычностью задачи, то цезура после шестого слога (чаще — мужская, реже — дактилическая) — эксперимент новатора, умевшего осовременить архаичный стих.

² Едва ли поэт руководствовался при этом лишь бессознательной инерцией силлаботониста (см. [13, с. 31]) — важна была и научная установка Шенгели на «подтягивание любой системы стихосложения к «классическому» стиху» [14, с. 55].

¹ ЦГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Ед. хр. 1.

² Борисов В. П. Сергей Аркадьевич Векшинский. 1896—1974. М., 1988.

³ ЦГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Ед. хр. 220.

⁴ Векшинский С. А. Мое знакомство с электроникой // Архив НПО «Вакууммашприбор» (г. Москва).

⁵ ЦГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Ед. хр. 286.

⁶ ЦГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 530.

⁷ Шенгели Георгий. Гибель кавторанга (поэма) // Архив И. С. Мануиной (г. Москва).

⁸ Илюшин А. Каждый слог заметен и в чести... // Литературная учеба. 1989. № 5. С. 175—180.

⁹ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1290.

¹⁰ Шенгели Георгий. Трактат о русском стихе. Ч. I. Органическая метрика. Изд. 2-е, переработанное. М.—Пг. 1923.

¹¹ Гаспаров М. Л. Русский силлабический тринадцатисложник // *Metryca Słowianska*. Wrocław, 1971. S. 39—64.

¹² Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих—проза» и становление русского литературного стихосложения // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 264—277.

¹³ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.

¹⁴ Гаспаров М. Л. Незданные работы Г. А. Шенгели по теории стиха // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты (научно-информационные сообщения). I. Вопросы теории. Рига, 1989. С. 55—56.

ДЕЛО ДЕТСКОГО СЕКТОРА ГОСИЗДАТА 1932 г.

Предварительная справка

Практическая недокументированность «дела детского сектора Госиздата» 1932 г., ознаменовавшегося арестом в самом конце 1931 г., заключением и дальнейшей высылкой ряда сотрудников детского сектора, во многом объясняется не только недоступностью официальных материалов, но и тем, что практически не сохранились частные свидетельства. Само по себе это дело, как бы не замеченное,¹ оказалось весьма показательным для «сравнительно вегетарианского» времени конца 1920 — начала 1930-х гг. «А времена были еще более или менее чистые, — вспоминал А. И. Пантелеев. — Процессы не фабриковались, работникам ГПУ сдельно еще не платили, планов не спускали. *Предотвратить* считалось важнее, чем поймать за руку или наказать»². Однако дело 1932 г. заняло свое место в ряду ленинградских дел, явившихся «пробой пера» «сценаристов из ГПУ» перед процессами 1930-х гг. и запомнившимся всем ленинградцам «кировским потоком». Уже тогда оформились все возможные предпосылки для представления кружков и групп, подлежащих аресту, как грандиозных заговоров против компартии и советской власти. Каждый год, начиная с 1925 — «дело выпускников Александровского лицея»³ — отмечен раскрытием сотрудниками ГПУ «контрреволюционных организаций»: 1926 — «дело теософского кружка М. В. Нестеровой и Г. О. Мебеса», 1927 — «дело церковных историков», 1928 — «дело Космической Академии наук», «дело Братства Серафима Саровского», «дело профессорского кружка» и огромное дело кружка «Воскресение», которое по завершении следствия летом 1929 г. получило огласку в печати.⁴ Переломными стали 1929—30 гг., когда ЛенОГПУ провело еще более грандиозное «дело Академии наук», «шахтинское дело научной интеллигенции» по определению Н. П. Анциферова, коснувшееся не столько академиков, сколько историков, краеведов, архивистов, экскурсионных работников по всей стране с целью унификации истории в рамках установки «кто управляет настоящим — управляет прошлым, кто управляет прошлым — управляет будущим».⁵

Литературная ситуация этого времени, также тяготеющая к унификации, была отмечена немаловажным событи-

ем — дискуссией о детской литературе. Первым сигналом к началу этой дискуссии, направленной на идеологизацию детской литературы, стала статья Н. К. Крупской «О «Крокодиле» К. Чуковского». ⁶ «Крайне злобное изображение народа», пропаганда «буржуазного пути» вместо «пути пролетарского», «невероятная галиматья» вместо «рассказа о жизни крокодила» — основные характеристики, данные Крупской сказке. Эта статья стала одной из причин принятия 23 июля 1928 г. Постановления ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати», где констатировалась «неудовлетворительность освещения и прямой обход социальной темы». Подготовленная в этих идеологических выступлениях дискуссия, принявшая форму кампании против «игровой поэзии» в детской литературе, была поддержана рецензией А. Б. Халатова на книгу «Сказка и ребенок», где он предупреждал об опасности «брать курс на литературу, «увеселяющую» ребят и не больше», ⁷ и Я. Николаева на «Трех толстяков», назвавшего сказку Ю. К. Олеси вредной и содержащей неверное представление о революции. ⁸ Вскоре было опубликовано открытое письмо А. Б. Халатова «Книгу детям пролетарской страны», где он требовал обратить внимание на «выпавший из поля зрения важнейший участок идеологического фронта, каким является детская литература». ⁹

Идея идеологизации детской литературы была закреплена погромными статьями С. Болотина и В. Смирновой «Детская книга в реконструктивный период» и Д. Кальма «Против халтуры в детской литературе». ¹⁰ Последняя статья к тому же ознаменовала собой пик нападков на Чуковского. Кроме того, в контексте борьбы с игровой поэзией она была направлена против Маршака и Хармса:

«<...> в ГИЗе выходят собрания сочинений К. Чуковского и С. Маршака. ГИЗ культивирует «бессмысленку». ГИЗ выпускает непонятные, нелепые, чудовищные вещи, вроде «Во-первых» Д. Хармса, которые ни по формальным признакам, ни, тем более, по своему содержанию ни в какой мере не приемлемы». ¹¹

Одновременно с ней была напечатана статья Б. Шатилова «Еж», ¹² где в духе времени была выделена вредная группа ленинградских писателей, работающая в журнале, который потрафляет мещанским вкусам. Среди участников этой группы были названы Олейников, Житков, Хармс и Введенский. Именно им автор советовал прислушаться к «новым маршевым ритмам».

Опубликование коллективной статьи «Против лжи и клеветы», а также письма детской секции ЛО ВССП¹³ и заступничество М. Горького за Чуковского в 1929, а за Маршака в 1930 г. несколько отсрочили «подведение итогов» дискуссии.¹⁴

Кампания по идеологизации детской литературы и усугубившее литературную ситуацию «дело Б. А. Пильняка и Е. И. Замятина» вполне закономерно совпали с ликвидацией ОБЭРИУ как литературной группы, последовавшей после появления статей Л. Пильвич и Н. Слепнева. И если первая явилась доносом местного значения — «пролетарского студенчества» на «группку ленинградских поэтов», творчество которых есть «протест против диктатуры пролетариата»,¹⁵ то вторая, говорившая о «явно враждебном нашему социалистическому строительству и нашей советской революционной литературе течении»¹⁶, была доносом на уровне писательской организации. Покончено с ОБЭРИУтами было после речи Н. Асеева, прочитанной 16 декабря 1931 г. на устроенной в ЛО ВССП поэтической дискуссии, где рассуждения о творческом методе Заболоцкого, Хармса, Введенского и Олейникова свелись к тезису, что «поэтическая практика» этой группы далека «от проблем соцстроительства».¹⁷

Через две недели (в канун Нового года и сразу же после него) были арестованы Хармс, Введенский, Е. В. Сафонова,¹⁸ Б. М. Эрбштейн,¹⁹ С. М. Гершов,²⁰ А. В. Туфанов,²¹ И. В. Бахтерев, И. Л. Андроников, И. С. Калашников²² и Л. М. Воронич, о котором мы не имеем данных. «Целая охапка наших друзей — Хармс, Введенский, Андроников, Сафонова, Ермоласва²³ были арестованы», — вспоминала А. И. Порет.²⁴ Андроников был вскоре освобожден, известно, что за него просил отец, работавший в свое время в Кировым. Все арестованные проходили по 58 статье по «литературному отделу» ГПУ «за организацию на основе имеющихся у них контрреволюционных убеждений» нелегальной антисоветской группы литераторов и художников детского сектора Ленгосиздата в 1926—32 годах. Известно, что в связи с этим О. Ф. Берггольц напечатала в многотиражке Госиздата статью «Белогвардейцы в детской литературе».²⁵ Как указывает М. Б. Мейлах, «их подрывная деятельность выразилась в изготовлении и распространении литературных произведений, являвшихся по своему содержанию идеологически вредными, враждебными целям воспитания подрастающего поколения».²⁵ В качестве обвинительного докумен-

та фигурировала, в частности книга Хармса «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил». То, что по этому делу оказались арестованными Туфанов, Эрбштейн, Калашников, никакого отношения к детскому сектору не имевшие, объясняется, вероятно, тем, что аресты были произведены по персональному доносу, и в этот круг были втянуты близкие друзья участников злополучного вечера у Сафоновой.

Вместе с тем, одной из основных причин этого «дела», явившегося органическим завершением «дискуссии» о детской литературе — была попытка провести «генеральную репетицию» разгрома детской редакции Маршака, последовавшего в 1937 году.²⁷ По свидетельству И. В. Бахтерева, сама схема допросов следователя Л. Когана была направлена на то, чтобы выяснить контрреволюционный характер литературной и редакторской деятельности С. Я. Маршака и вверенного ему детского сектора. Его свидетельство о предъявлении фотографии Маршака на допросах всем арестованным совпадает со сведениями, что Введенский видел эту же фотографию на столе у следователя. Можно предположить, что определенные методы «дела 1932 г.» впоследствии были использованы для «писательского дела 1938 г.», когда арестованным по нему инкриминировалось участие в контрреволюционной организации, возглавлявшейся К. А. Федным и Н. С. Тихоновым.²⁸

23 марта 1932 г. было вынесено постановление коллегии ОГПУ об аресте и высылке из Ленинграда Хармса, Введенского, Туфанова, Бахтерева, Калашникова и Воронича. Туфанов был выслан в Новгород. Бахтерев остался в Ленинграде. Хармса с Введенским продержали в ДПЗ до 18 июня, когда они были выпущены с предписанием отправиться в Курс для отбытия там полугодовой ссылки. 13 июля они приезжают в Курск, где уже отбывают срок Сафонова и Эрбштейн, и поселяются в доме 16 по Первышевской улице. 26 сентября Сафоновой было предписано выехать в Вологду. 1 октября она и Введенский, обратившийся в ГПУ с просьбой перевести его туда же, покидают Курск. По истечении срока они возвращаются в Ленинград. Дальнейшие события нашли отражение в дневниковых записях Хармса:²⁹

«22 ноября 1932 г. В субботу <19 ноября> произошло следующее: я утром отправил письмо в Москву, как посоветовал мне Коган. Я заходил в Горком писателей восстано-

виться в Союзе,³⁰ но меня просили зайти 21-го. <...>» (л. 10).

«В воскресенье 20 ноября я был утром с Введенским на выставке всех художников³¹ <...>. На выставке встретили Гершова. Я пошел к нему и смотрел его картины. Он пишет хорошие картины <...>» (л. 10—10^{об}).

«25 ноября. Я лежал в постели до тех пор, пока не пришел Гершов. Он едет в Борисоглебск. Вещи уже на вокзале. Поезд отходит в 5 часов. Мне очень жалко, что он уезжает. Он очень милый человек и хороший художник» (л. 12^{об}). Вместе с Гершовым в Борисоглебск были высланы Эрбштейн и Введенский. Ср. запись Хармса: «28 ноября. Сегодня Александр Иванович едет в Борисоглебск <...>. Я провожал Александра Ивановича. На вокзал с нами поехали обе Евгении Ивановны.³² Туда же должна была прийти Анна Семеновна и сестра Эрбштейна»³³ (л. 13^{об}). Введенский вернулся в Ленинград в январе 1933 г. Для Эрбштейна же вслед за Борисоглебском последовали Петрозаводск и Саратов. В Ленинград он вернулся только в 1936 г.

Постановление коллегии ОГПУ от 23 марта 1932 г. было отменено Президиумом Ленгорсуда 18 января 1989 г. Однако, как справедливо пишет М. Б. Мейлах: «Как можно отменить то, что было? Ведь это постановление реально изменило жизнь людей, перенесших тяготы тюрьмы и ссылки, а в 1941 году рецидив того же постановления привел <...> к их гибели».³⁴ Обратим внимание также на те трагические последствия, которые вызвало это дело в творческой эволюции, по крайней мере, трех из арестованных в канун 1932 г. А. В. Туфанов вплоть до таинственного исчезновения в ноябре 1941 г. отошел от своих теоретических штудий языка поэзии, которыми он занимался на протяжении 1920-х гг. Арест Б. М. Эрбштейна и последовавшие за ним годы заключений и изгнаний не только полностью изменили его творческую биографию, но и привели к трагическому самоубийству 13 июля 1964 года. С пребыванием в ДПЗ и курской ссылке в жизнь и творчество Хармса прочно вошло чувство страха, ужаса, которое охватывает человека при соприкосновении с окружающим его миром. Мотив страха обнаруживается уже в написанном в Курске автобиографическом рассказе «Я один»: «Я ничего не делаю: собачий страх находит на меня <...>. От страха сердце начинает дрожать, ноги холодеют и страх хватает меня за затылок <...>. Во всем теле начинается слабость и начинается она с ног. И

вдруг мелькает мысль: а что, если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее. Мне даже не удастся отвлечь мысли в сторону. Я пробую читать. Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным, и я опять вижу свой страх».³⁵ Буквально сразу же после возвращения из Курска Хармс фиксирует в дневнике: «18 февраля 1933 г. В конце января наступило тревожное время в связи с паспортизацией» (л. 15об). Как известно, в рамках проведения паспортной реформы всем отбывавшим наказание ставили соответствующий штамп в паспорте, что грозило высылкой из «коммунистического города высокой культуры». Окружающая действительность, социалистическая реконструкция жизни, принимающая катастрофические масштабы, входят в произведения Хармса, как было убедительно показано Л. С. Флейшманом, уже в конце 1920-х гг.,³⁶ принимая позже гротескные формы, например, в серии рассказов о «врачах-убийцах» («Всестороннее исследование», «Рыцари», «На кровати метался полупрозрачный юноша»), безусловно связанной с обвинением и уничтожением по делу «правотроцкистского блока» врачей И. Н. Казакова, Л. Г. Левина, Д. Д. Плетнева, убивших «путем неправильного лечения» М. А. Пешкова, М. Горького, В. В. Куйбышева и В. Р. Менжинского. В 1940-м г. Хармс пишет рассказы, прямо отражающие происходящие события — «Помеха», «Реабилитация», «Один человек гнался за другим». Аресты и процессы, о которых Хармс узнает задолго до собственного дела, становятся едва ли не единственной темой его последних произведений.³⁷ Страх усугубляется с началом войны: «Д. И. говорил, что боится репрессий, ареста, — вспоминал А. И. Пантелеев. — Что он — был виноват в чем-нибудь? Нет, просто он понимал, что при подходе немцев к Ленинграду в городе начнутся так называемые превентивные аресты и первыми пойдут в тюрьму те, у кого за спиной ссылки, лагеря и та же тюрьма». Видимо, воспоминания о ЛенДПЗ и Курске не оставляли Хармса до последних дней. По свидетельству В. Н. Петрова, в конце 1930-х гг. Хармс рассказывал, «как пришел домой после освобождения, и все не мог войти в дверь: от волнения почему-то натыкался на угол <...> и попадал мимо двери»³⁸ — характерная тема для поздних рассказов Хармса. Важным свидетельством самооценки пребывания в ссылке является не только рассказ-воспоминание «Мы жили в двух комнатах», но и три письма Хармса Пантелееву, которые, ввиду того, что материалы фонда Я. С. Друскина, касающиеся «дела

1932 года», были закрыты фондообразователем до 2000 г., предстают единственным документальным свидетельством «дела детского сектора Госиздата». Публикацией этих писем, любезно предоставленных нам С. А. Лурье, мы и завершаем данные предварительные заметки. Автор будет глубоко благодарен за любые поправки и дополнения.

Письма Д. И. Хармса А. И. Пантелееву.

1

Дорогой Алексей Иванович.

Курск — очень неприятный город. Я предпочитаю ДПЗ. Тут, у всех местных жителей я слышу за иднота. На улице мне обязательно говорят что-нибудь вдогонку. Поэтому я, почти все время, сижу у себя в комнате. По вечерам я сижу и читаю Жюль Верна, а днем вообще ничего не делаю. Я живу в одном доме с Введенским; и этим очень недоволен.¹ При нашем доме фруктовый сад. Пока в саду много вишни.

Простите, что пишу такую пустую открытку, но пока еще на письмо нет вдохновения.

Передайте привет Самуилу Яковлевичу.²

Даниил Хармс

ñ 23 июля 1932 года

Курск, Первышевская 16.

¹ Ср. в воспоминаниях Пантелеева: «То, что он пишет о Введенском, вероятно, влияние минуты. С Введенским они были друзьями. Но А. И. мог и раздражать Д. И. — своей фатоватостью, своим бабничеством, светской пустяшностью интересов, увлечениями дешевыми, «плотскими» — вином, картами, «бабами».

² Маршаку. Ср. в воспоминаниях Пантелеева: «Думаю, что С. Я. относился к Д. И. с большей искренностью, нежностью, чем Д. И. к нему».

2

Дорогой Алексей Иванович,
только что получил Ваше письмо. Очень рад, что Вы купаетесь и лежите на солнце. Тут нет ни солнца, ни места, где купаться. Тут все время дождь и ветер, и вообще на Петербург не похоже. Между прочим, настроение у меня отнюдь не мрачное. Я чувствую себя хорошо и спокойно, но только до тех пор, пока сижу в своей комнате. Стоит пройтись по улице, и я прихожу обратно злой и раздраженный. Но это

бывает редко, ибо я выхожу из дома раз в три дня. И то: на почту и назад. Сидя дома, я много думаю, пишу и читаю. Это верно, читаю я не только Жюль Верна. Сейчас пишу большую вещь под названием «Дон Жуан». Пока написан только пролог и кусок первой части.¹ Тем, что написано, я не очень доволен. Зато написал два трактата о числах. Ими доволен вполне. Удалось вывести две теоремы, потом опровергнуть их, потом опровергнуть опровержение, а потом снова опровергнуть. На этом основании удалось вывести еще две теоремы. Это гимнастический ход, но это не только гимнастика. Есть прямые следствия этих теорем, слишком материальные, чтобы быть гимнастикой. Одно из следствий, например, это определение абсолютного температурного нуля.² Выводы оказались столь неожиданные, что я, благодаря им, стал сильно смахивать на естественного мыслителя.³ Да вдобавок еще естественного мыслителя из города Курска. Скоро мне будет как раз к лицу заниматься квадратурой круга или трисекцией угла.

Деятельность малограмотного ученого⁴ всегда была мне приятна. Но тут это становится опасным.

Для Молодой Гвардии⁵ я еще ничего не написал, но теперь, может быть, напишу.

Что такое, Вы пишете, с Самуилом Яковлевичем? Но его натуру не переделать. Если дать ему в день по стишку для прочтения, то он все же умудрится быть занятым целый день и ночь. На этом стишке он создаст теорию, проекты и планы и сделает из него мировое событие.

Для таких людей, как он, ничто не проходит зря. Все, всякий пустяк, делается частью единого целого. Даже съесть помидор, сколько в этом ответственности! Другой и за всю жизнь меньше ответит. Передайте Самуилу Яковлевичу мой самый горячий привет. Я еще не написал ему ни одного письма. Но значит до сих пор и не нужно было. Передайте привет Лидии Корнеевне.⁶

Даниил Хармс

10 августа, 1932 года, Курск.

Алексей Иванович, спасибо Вам за трогательное участие ко мне. Если сочиню что-нибудь, способное поместиться в письме, pošлю Вам.

Д. Х.

¹ «Дон Жуан» не был окончен. Пролог и начало первой части опубликованы: Хармс Д. Собрание произведений. Кн. вторая. Времен, 1978.

С. 158—163. Письмо позволяет исправить предположительную датировку 1930 г.

² См. текст «Бесконечность — вот ответ на все вопросы ...», написанный 2 августа 1932 года. Опубликовано Ж.-Ф. Жаккаром: *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1985, XXVI (3—4). Рр. 307—308.

³ «Это была совершенно особая категория его знакомых, по большей части найденных случайно и где придется <...>. Их всех отличали высоко ценимые Хармсом черты — независимость мнений, способность к непредвзятым суждениям, свобода от косных традиций, некоторый алогизм в стиле мышления и, иногда, творческая сила неожиданно пробужденная психической болезнью <...> люди той же категории, из которой выходят самодетельные художники-примитивисты — нередко превосходные — или престопадные философы-мистики — нередко весьма примечательные» (Петров В. Н. Даниил Хармс).

⁴ См. опубликованные Г. Урманом тексты «Сабля», «Cisfinitum», «Нуль и ноль», «О круге»; Хармс Д. Неизданное // *Neue Russische Literatur. Almanach 2—3. Salzburg, 1979—1980*. С. 135—142.

⁵ Имеется в виду готовившийся в издательстве сборник рассказов детских писателей, одним из составителей которого был Пантелеев. Сборник не вышел.

⁶ Чуковской. Л. К. Чуковская была составителем первого посмертного сборника детских стихов Хармса «Игра» (М., 1962).

3

Дорогой Алексей Иванович, это письмо будет тоже не очень веселым. Вот уже месяц с лишним как я болен. У меня оказался туберкулез.¹ Последнее время стало хуже, каждый день температура лезет вверх. В виду этого, писать в Госиздат,³ сейчас ничего не могу. Тут очень трудно держать правильный режим, а потому положение довольно серьезное.

Очень рад, что Вы повидали Башилова. Афоризмы его мне понравились.³ Я послал ему письмо, но ответа не получил.

Если Самуил Яковлевич в городе, передайте ему привет.

Привет Тамаре Григорьевне.⁴

Даниил Хармс

18 сентября 1932 года.

¹ Ср. в рассказе «Я один»: «Эти дни я сижу дома, потому что я простудился и получил грипп. Вот уже неделю держится небольшая температура и болит поясница».

² Вероятно, для подготавливавшегося детским сектором Госиздата сборника стихов для детей.

³ «Он отыскал и познакомил меня, С. Я. и других своих друзей с Башиловым — молодым горбуном, портным, жившим где-то около Пяти углов. Что он делал, этот Башилов, чем поражал, уж не помню. Сочинял афоризмы, придумывал какие-то шизофренические теории».

(А. И. Пантелеев). Один из афоризмов Александра Алексеевича Башилова сохранился в памяти И. В. Бахтерева: «Были бы мы как рощи, жили бы мы проще».

⁴ Габбе (1903—1960) — драматург и фольклористка, редактор детского сектора ЛО Детгиза. См. подробнее: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Кн. I. 1938—1941. М., 1989. С. 52.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характерно, что в официальной справке управления КГБ по Ленинграду и Ленинградской области по делу Д. И. Хармса его арест в декабре 1931 г. даже не упоминается. Сведения о деле 1932 г. были впервые обнародованы М. Б. Мейлахом во вступительной статье к Полному собранию сочинений А. И. Введенского (Т. I. Ann Arbog. 1980. С. XXIV, XXXI, XXXII). Пользуемся случаем выразить искреннюю признательность за разностороннюю помощь в работе М. Б. Мейлаху и А. И. Добкину.

² Текст воспоминаний А. И. Пантелеева был любезно предоставлен нам С. А. Лурье и Е. Д. Прицкером, подготовившими их к публикации.

³ О ленинградских делах 1920-х годов см. ценные комментарии С. Еленина и Ю. Овчинникова к публикации: Анциферов Н. П. Три главы из воспоминаний // Память. Исторический сб. Вып. 4. Париж, 1981. С. 111—145. Материалы по делам, не упомянутым в этих комментариях, предоставлены нам А. И. Добкиным.

⁴ Ленинградская правда. 1929. 15 сентября.

⁵ См. предисловие «От редакции» к воспоминаниям Н. П. Анциферова // Память. Вып. 4. С. 56—57.

⁶ Правда. 1928. 1 февр. С. 5.

⁷ Халатов Арт. Возрождение «росиянства» // Кинга и революция. 1929. № 1. С. 28.

⁸ Николаев Я. Ю. Олеша «Три толстяка» // На литературном посту. 1929. № 4.

⁹ Литературная газета. 1929. 30 сент.

¹⁰ Литературная газета. 1929. 16 дек.

¹¹ Там же. С. 2.

¹² Октябрь. 1929. № 12.

¹³ Оба выступления напечатаны в подборке «Литературной газеты» (1929. 30 дек.) «За действительную советскую детскую книгу».

¹⁴ О содержании и значении этой дискуссии см.: Путилова Е. О. Очерки по истории критики советской детской литературы. 1917—1941. М., 1982. С. 44—65.

¹⁵ Смена. 1930. 9 апр.

¹⁶ Слепнев Н. На переломе // Ленинград. 1930. № 1. С. 2.

¹⁷ Асеев Н. Сегодняшний день советской поэзии // Красная Новь. 1932. Кн. 2. С. 164.

¹⁸ Сафонова Елена Васильевна (1902—1980) — художница, работала в Ленгизе с 1923 года. Иллюстрировала «Озорную пробку» Хармса, «Путешествие в Крым» Введенского, «Что я видел» Житкова и др. Подробнее о ней см.: Художник Е. Сафонова делает книгу «Река». М., 1987. С. 1—10; Лазуко А. Милосердная душа // Искусство Ленинграда. 1989. № 6. С. 65—69. По ее версии одной из причин ареста Введенского был сказанный им на вечере у Сафоновой тост «за покойного государя императора Николая II». Она также называла имя жившего с ней в квар-

тире известного переводчика из круга Кузмина, по персональному доносу которого производились некоторые аресты. См. Мейлах М. Б. Указ. соч. С. XXIV.

¹⁹ Эрбштейн Борис Михайлович (1901—1964) — театральный художник. Учился во ВХУТЕМАСе в классе К. С. Петрова-Водкина. В 1918—1920 занимался у Вс. Э. Мейерхольда на курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). В 1920-х—1931 оформляет спектакли ленинградских театров. В середине 1920-х знакомится с Хармсом — его имя упоминается в числе тех, кого Хармс собирался пригласить на читку «Комедии города Петербурга» (см.: Введенский Александр. Полное собрание сочинений. Т. 2. Апп Арбор, 1984. С. 243). После полугода в ДПЗ был выслан в Курск, потом в Борисоглебск. В 1936 получил разрешение вернуться в Ленинград. В сентябре 1941 арестован вторично. Покончил с собой 13 июля 1964 г. См. о перипетиях его судьбы после второго ареста: Эрбштейн Б. Письма оттуда // Искусство Ленинграда. 1989. № 6. С. 70—81. Предисл., публ. и комм. Л. С. Овэс. См. также каталог выставки «Славцева, Эрбштейн, Якунина». Л., 1987 и ст. Лазуко А. У двух наставников // Творчество 1989. № 7. С. 15—16.

²⁰ Гершов Соломон Моисеевич (1906—1989). Живописец. Учился в Витебске у М. Шагала и в Художественно-промышленном техникуме в Ленинграде. Арестован в конце 1931 года. Был выслан в Борисоглебск в ноябре 1932 года, где вместе с Эрбштейном работал художником в Театре музыкальной комедии. В его архиве в ЦГАЛИЛ (ф. 155) сохранились письма Т. Н. Глебовой, Д. Д. Шостаковича, М. З. Шагала.

²¹ Туфанов Александр Васильевич (1877—1941) — поэт, «Председатель Земного Шара Зауми». После ареста выслан в Новгород, где стал заведовать историческим кабинетом в педагогическом институте. Вызывался как свидетель на допросы по делу Новгородского Музея в январе 1933 г. В ноябре 1941 года исчез, дальнейшая судьба его неизвестна. См. о нем: Никольская Т. Орден заумников // Russian Literature, 1987. Vol. XXI, № 1. С. 85—96; Жаккар Ж.-Ф. Александр Туфанов: от эолоарфизма к зауми // Туфанов А. Ушкуйники (в печати).

²² Калашников И. С. — буддист. Арестован, вероятно, как знакомый Хармса. «Кто был этот Калашников — не знаю, — вспоминал А. И. Пантелеев. — Это был русский интеллигент, пожилой, как нам казалось <...>. В комнате же у него горели многоцветные лампы, под статуэткой Будды стояла фисгармония и Калашников на ней играл <...>. Очень скоро Калашникова арестовали».

²³ Ермолаева Вера Михайловна (1895—1938?) — художница. Одна из организаторов Витебского УНОВИСа. С 1923 работала в ГИНХУКе, где заведовала лабораторией цвета. Одна из ведущих сотрудников детского сектора ГИЗа. Иллюстрировала журналы «Чиж» и «Еж», а также детские книги, в т. ч. «Хорошие сапоги» Н. А. Заболоцкого и «Иван Иванович Самовар» Хармса. После ареста вскоре была освобождена. В декабре 1934 г. арестована в «кировском потоке» вместе с М. Б. Казанской, В. В. Стерлиговым, А. Батуриным и О. Карташовым. Получила 5 лет, отправлена в лагерь под Карагандой. По истечении срока — еще 5 лет. По свидетельству В. В. Стерлигова, ее вместе с партией заключенных посадили на баржу и высадили на песчаном острове в Аральском море. См. о ней: «Авангард остановленный на бегу» Л., 1990; Ковтун Е. Ф. Художница книги В. М. Ермолаева // Искусство книги. Вып. 8. М., 1975. С. 68—79.

²⁴ Порет А. И. Воспоминания о Хармсе (Частное собрание).

²⁵ Мейлах М. Б. Указ. соч. С. XXXI—XXXII.

²⁶ Мейлах М. Даниил Хармс: *Anecdota posthuma* // Русская мысль. № 3781. Лит. приложение № 8, 1989, 23 июня. С. XI.

²⁷ Еще раньше в «Кировском потоке» в феврале 1935 г. были арестованы: Р. Р. Васильева (1902—1938) — расстреляна на Кирпичном заводе; А. Г. Лебеденко (1892—1975) — вернулся из ГУЛАГа в 1956; В. П. Матвеев (1897—1935) — расстрелян по окончании дела. В начале 1937 был арестован Г. Г. Белых (1906—1938) — умер в тюремной больнице от туберкулеза. В конце июля были арестованы Н. М. Олейников (1898—1937) — расстрелян; ответственный редактор журнала «Еж» Д. Е. Рахмилович — погиб в лагере; секретарь редакции ЛО Детгиза Э. С. Паперная (1901—1987) — провела в лагерях 17 лет. 6 августа был арестован М. П. Бронштейн (1906—1938) — расстрелян 18 февраля 1938, а вслед за ним Тэки Одулок (Н. И. Спиридонов // 1906—1938) — погиб в лагере. Основной арест сотрудников редакции пришелся на 5 сентября 1937 с обвинением во вредительстве и шпионаже либо в пользу Японии, либо — США. Были арестованы Т. Г. Габбе (1903—1960), А. И. Любарская (освобождены 14 января 1939), заведующий редакторским отделом М. М. Майслер, организатор детского литобъединения при ЛО Детиздата С. К. Безбородов — оба погибли в лагерях, Н. Константинов (Н. К. Боголюбов // 1905—1938) — расстрелян, редактор Е. Б. Шавров и секретарь (1936 — май 1937) секции детских писателей ЛО ССП А. Б. Серебрянников — расстреляны. 14 сентября была арестована бывший секретарь редакции «Ежа» Г. Д. Левитина (1904—1961) — вернулась из ГУЛАГа в 1955. 11 февраля 1938 был арестован близкий к редакции И. И. Мильчик (1879—1938) — расстрелян. О разгроме Ленинградского отделения Детиздата см. ценнейшие свидетельства А. И. Любарской: Хуже, чем ничего // Нева. 1989. № 1. С. 206—208; Нева. 1990. № 6; Чуковская Л. К. В лаборатории редактора. М., 1963. С. 322; ее же. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952—1962. Paris, 1980; воспоминания Л. Пантелсева «Две встречи» и комментарии к ним В. Воронина // Память. Исторический сб. Вып. 3. Париж, 1980. С. 311—325.

²⁸ См. комментарии В. Смирнова к: Гитович С. С. Арест Н. А. Заболоцкого // Память. Исторический сб. Вып. 5. Париж, 1982. С. 350—353.

²⁹ ГПБ. Ф. 1232, ед. хр. 74. Листы указываются в тексте статьи.

³⁰ Хармс был принят в члены ЛО ВССП 26 марта 1926 г. См. его анкету: ИРЛИ. Ф. 491, дело 5.

³¹ Выставка «Художники РСФСР за XV лет» была открыта в Русском Музее 13 ноября 1932 г.

³² Мать и сестра Введенского.

³³ Жена Введенского (1930—1934) Анна Семеновна Ивантер и ее соученица по гимназии Стоюниной и знакомая Мирра Михайловна Эрбштейн.

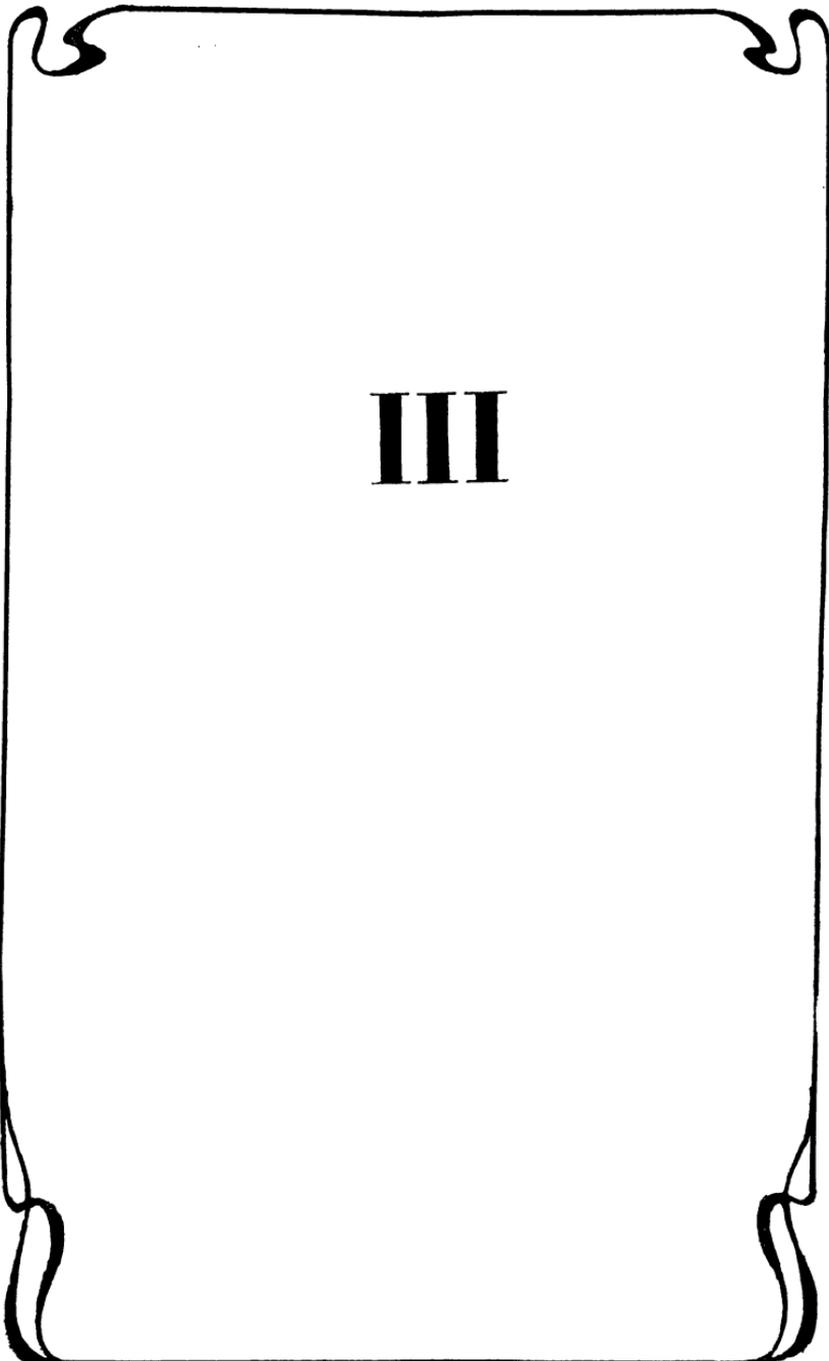
³⁴ Мейлах М. Даниил Хармс: *Anecdota posthuma*. С. XI.

³⁵ Опубликован Ж.-Ф. Жаккаром: Русская мысль. № 3730. Лит. приложение № 6. 1988. 24 июня. С. XI.

³⁶ Флейшман Л. Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol. 1.

³⁷ Достаточно назвать нескольких знакомых Хармса, арестованных и репрессированных в конце 1920 — начале 1930-х: Г. Н. Кацман (ноябрь 1927), Д. Д. Михайлов и М. В. Юдина (оба — по делу «Воскресения»), И. Т. Терентьев (1931). В 1929 объектом провокации ОГПУ стала семья первой жены Хармса Эстер Русаковой.

³⁸ Петров В. Н. Даниил Хармс (Частное собрание).



III

ДНЕВНИК МИХАИЛА КУЗМИНА: АРХИВНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ

Сообщение С. В. Шумихина

Вопрос о публикации дневников М. А. Кузмина, долгое время недоступных исследователям по причине крайней интимности содержания, принципиально решен. В ЦГАЛИ СССР, где дневники хранятся, такая работа начата. Кроме вполне очевидных трудностей расшифровки и комментирования этого уникального в своем роде источника (с августа 1905 по декабрь 1931 года записи велись Кузминым почти ежедневно: правда, дневники за несколько лет при неизвестных обстоятельствах утрачены, о чем будет сказано ниже), перед публикаторами неизбежно встает ряд этических проблем. Шокирующие откровения дневника если не опрокинут, то в значительной степени поколеблют устоявшиеся представления об интимном быте и любовных отношениях в эпоху «серебряного» и «постсеребряного» века в России, которая уже обзавелась достаточно устоявшейся мифологией. Поскольку тяжелей всего мы расстаемся с собственными иллюзиями, можно предвидеть реакцию на опубликование дневников Кузмина не только со стороны пуритански настроенных ревнителей морали, но и тех, в сознании которых привлекательный образ «серебряного века» подвергнется серьезным испытаниям. Контраст между зафиксированной в дневнике Кузмина реальностью и романтизированными представлениями о ней будет значительно сильнее, нежели при публикации дневника А. Н. Вульфа, в свое время осветившего «изнутри» любовный быт пушкинской эпохи. Нельзя сбрасывать со счетов и то, что гомосексуализм, которому Кузмин уделяет так много внимания, с 1933 года и по сей день квалифицируется в СССР как уголовное преступление, а общественное мнение вокруг него, в силу общей нетерпимости нашего общества и специфического советского менталитета никак нельзя назвать толерантным.

Вместе с тем практически все, кто имел хоть отдаленное знакомство с дневником Кузмина, признавали его объективную ценность. Например, А. А. Ахматова, которая не любила Кузмина как человека и не принимала гомосексуальных мотивов в его творчестве (включая такие вершинные творения Кузмина, как «Форель разбивает лед»), считала, что потомки получат нечто подобное «Запискам» Ф. Ф. Вигеля. Ахма-

това не читала дневника и о содержании его судила со слов О. Н. Гильдебрандт-Арбениной (свидетельство Л. К. Чуковской). Эту заочную оценку Ахматовой можно расценивать как отрицательную, учитывая противоречивую, а чаще просто дурную репутацию Вигеля у современников, но можно вспомнить и о том, что его «Записки» (полностью не изданные до сих пор) — один из важнейших источников по истории русской литературы, театра, общественной и политической жизни первой четверти XIX века.

Цель данного сообщения — осветить внешнюю, так сказать, «архивную» сторону истории дневника Кузмина, в которой отразились многие характерные черты времени. От каких-либо предварительных оценок его содержания мы воздержимся; в самом предварительном виде такие оценки присутствуют в нашей публикации в готовящемся к печати 7-м выпуске сборника материалов ЦГАЛИ СССР «Встречи с прошлым».

Дневники Кузмина представляют собой 18 довольно объемистых (от 500 до 100 страниц) тетрадей в твердых переплетах, размером 11×18 см. Исключением составляет дневник, ведшийся в сентябре—декабре 1931 года: это просто стопка листков в клетку, вырванных из обычной тетради, не переплетенных. По-видимому, тетради изготавливались на заказ; в некоторые, относящиеся к 20-м годам, вплетена разлинованная бумага из конторских книг, обрезанная по требуемому формату. Все тетради пронумерованы автором; даже выбывающий из общего стандарта дневник за 1931 год имеет номер XXIII. Нумерация с 1-го по 23-й номер сразу показывает недостачу пяти тетрадей. К. Н. Суворова, опубликовавшая во 2-й книге 92 тома «Литературного наследия» (Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1981. С. 143—174) фрагменты из дневников с упоминаниями о А. А. Блоке, выявляет лакуны за следующие периоды времени:

с 29 октября 1915 года по 12 октября 1917, или № VII;

с 28 июля 1919 по 27 февраля 1920, или № IX;

с 24 июня 1929 по 13 сентября 1931, или №№ XX, XXI и XXII.

По всей видимости, эти пять тетрадей дневников отсутствовали уже в момент продажи Кузминым своего архива в Государственный литературный музей. Причины их утраты остаются пока невыясненными.

Кузмин продал свой архив в ноябре 1933 года, откликнувшись на обращение директора Гослитмузея В. Д. Бонч-

Бруевича к литераторам и владельцам частных архивов способствовать пополнению музея рукописями. Предложив Гослитмузею ряд своих рукописей (в том числе и некоторые неопубликованные) и большое количество писем, Кузмин предоставил оценку рукописей и эпистолярной экспертной комиссии, а за дневники запросил 20 000 рублей «с правом обнародования после моей смерти, а если при жизни частично, то всякий раз с моего разрешения», как писал он Бонч-Бруевичу.¹ Всего за свой архив Кузмин получил 25 000 рублей.

28 апреля 1934 года специальная комиссия Культурно-просветительного отдела ЦК ВКП(б) проверяла расходование средств Гослитмузеем.² В докладе, составленном комиссией, как следует из переписки вокруг него (сам доклад, по-видимому, хранится в Центральном партийном архиве и нами не изучался), в духе обвинительном против Бонч-Бруевича и его музея, дневники и архив Кузмина упоминались на первых же страницах как пример того, чего не следовало приобретать. Вот что писал В. Д. Бонч-Бруевич наркому просвещения А. С. Бубнову 20 мая 1934 года:

«Дорогой Андрей Сергеевич, считаю необходимым дать Вам точное объяснение по поводу известной Вам бумаги, направленной в Политбюро, и приложить к моим объяснениям исчерпывающие документы.

1. На 2-й странице говорится, что нами «куплен архив поэта Кузмина за 25 000 рублей. Архив содержит в себе записи, по преимуществу на гомосексуальные темы, музейной и литературной ценности не представляет».

Вы уже знаете из моего письма к Ягоде, которое я Вам передал, что все это совершенно неверно. Прежде всего, этот архив представляет собой большую музейную и литературную ценность, так как в него входят неопубликованные рукописи самого Кузмина. <...> Кроме того, Вы найдете в описи № 500, при сем Вам прилагаемой, 19 томов дневника самого Кузмина, где, конечно, много всевозможных литературных сведений. Дневник наполнен также и гомосексуальными мотивами, как и вообще все творчество Кузмина и его школы, но, повторяю, есть много ценного и важного для изучения <и> понимания того направления левого символизма, к которому Кузмин принадлежал и которое является

¹ ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 1349.

² Стенограмма обследования Гослитмузея комиссией Культпропа ЦК ВКП(б) печатается в 4-м «Тыняновском сборнике».

ярким выражением разложившегося нашего буржуазного общества в конце 19-го и особенно начале 20-го века».³

Останавливает на себе внимание то, что Бонч-Бруевич упоминает о 19-ти томах дневника Кузмина, тогда как их в то время было всего 17 (непереплетенные записи за 1931 год поступили позднее, уже не в Гослитмузей, а в ЦГАЛИ). Скорее всего, это ошибка, вызванная тем, что последний порядковый номер тетрадей дневника, которые приобрел Гослитмузей, именно XIX. Но нельзя полностью исключить возможность того, что какой-то из томов дневника Кузмина, уже побывавших в Гослитмузее, до нас не дошел. Изучая дело-производство Государственного литературного музея, мы обнаружили письмо Бонч-Бруевича от 28 июня 1939 года новому наркому внутренних дел, из которого следует, что с февраля 1934 года по март 1940 года (последняя дата устанавливается по делу фонда Кузмина) весь его архив находился вне стен Гослитмузея! Следовательно, все свои заключения и комиссия, и Бонч-Бруевич могли делать только на основании имевшегося у них экземпляра архивной описи. Приводим этот документ целиком:

Не подлежит оглашению

Исх. № 95/но

28 июня <19>39 г.

НАРОДНОМУ КОМИССАРУ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
тов. Л. П. Берия

Дорогой Лаврентий Павлович,

еще 1-го февраля 1934 г. следователь, пом. нач. СПО ОГПУ М. ГОРБ, ведя какое-то дело, заинтересовался архивом поэта, писателя и переводчика Кузьмина,⁴ который находился в нашем Музее, а также воспоминаниями В. Ф. Джунковского⁵ и просил ему доставить эти материалы на просмотр, что я, конечно, сейчас же и сделал. В получении этих материалов он выдал мне следующую расписку, подлинник которой сохраняется у меня в сейфе в с<екретной> переписке:

³ ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 61, л. 11 и об.

⁴ Так в тексте.

⁵ Неопубликованные воспоминания В. Ф. Джуновского, приобретенные в 1934 году Гослитмузеем, ныне находятся в ЦГАОР (С. Ш.).

«Архив М. А. Кузмина по описи № 500 всего — 7942 листа, а также архив Джунковского за № 1233 четыре папки мною получен и из Лит. Музея от тов. Бонч-Бруевича получил.

ПОМ. НАЧ. СПО ОГПУ

М. ГОРБ

1/II-1934».

Так как этот архив и воспоминания числятся у меня на балансе, то мне неоднократно указывалось руководящими органами, что я должен выяснить судьбу этих материалов и просить их как можно скорее вернуть в архив. Я много раз звонил по всевозможным телефонам и, в том числе, в былое время этому М. Горбу, просил вернуть эти материалы, или дать официальную расписку в том, что эти материалы задержаны ОГПУ для своих надобностей. Мне все время было обещано, что вот-вот эти материалы будут возвращены, но до сих пор их так и не вернули.

Обращаюсь к Вам с большой просьбой сделать распоряжение, чтобы этот архив писателя, переводчика и поэта Кузмина, а также и четыре папки воспоминания⁶ В. Ф. Джунковского были бы выданы обратно в наш музей для хранения их в нашем архивохранилище.

Очень прошу Вас приказать сделать это возможно скорее, так как я совершенно обязан перед контролирующими органами в течение 3-го квартала вопрос этот выяснить и исчерпать его до конца, чтобы дать отчет по этому вопросу вышестоящим над нашим Музеем контролирующим органам.

Директор Гослитмузея Влад. Бонч-Бруевич».⁷

Материалы Кузмина были возвращены только в марте 1940 года, как раз в то время, когда Бонч-Бруевич расстался с постом директора Гослитмузея (его сменил бывший цензор Главлита Н. В. Боев, вскоре, впрочем, куда-то канувший). Возвращено было не все. Для неизвестных целей в НКВД было оставлено (и задержание это продолжается до сих пор): две записные книжки Г. В. Чичерина за июль 1903 года, переводы, наброски (содержание не раскрывается), карандашный портрет Кузмина. Из материалов самого Кузмина — либретто оперы (название не указано) и ряд фамильных документов, в том числе формулярный список отца, метрические свидетельства сестер и брата.

⁶ Так в тексте.

⁷ ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 3339, л. 96 и об.

Среди задержанных в НКВД материалов, которые Гослитмузею пришлось просто списать как безвозвратно утраченные (кто знает, может быть, они еще выплывут?) дневники Кузмина не упомянуты. Но по небрежности составленной в «органах» описи исключить полностью возможность того, что что-то из отсутствующих пяти тетрадей осталось там, нельзя, хотя это и маловероятно.

Тот факт, что ОГПУ довольно пристально интересовалось Кузминым, должен быть безразличен для биографов писателя. Еще в 1931 году у Кузмина был сделан обыск, а Ю. И. Юркун несколько раз вызывался в ГПУ, где ему предлагали стать осведомителем (дневниковые записи Кузмина за октябрь—ноябрь 1931 года). Кузмин не был арестован, может быть, его спасла естественная смерть 1 марта 1936 года,⁸ или то, что М. Горб, возможно, ведший его дело, по некоторым признакам, сам оказался среди жертв ведомства, в котором служил. Но дневники Кузмина «изучались» на Лубянке на протяжении шести лет и, судя по всему, «исследователи» черпали из них «материал» на десятки упомянутых на их страницах персонажей.

Конечно, подобной возможности автор дневников, наивно ставивший Бонч-Бруевичу ограничительные условия для их публикации, даже представить себе не мог.

Можно предположить, что какие-то части дневников Кузмина оставались среди тех его бумаг, которые находились после его смерти у Ю. И. Юркуна. Путь их, увы, повторил путь великого множества других личных архивов. О. Н. Гильдебрандт-Арбенина сообщала В. Д. Бонч-Бруевичу 10 октября 1938 года:

«...оставшиеся после смерти Кузмина рукописи были переданы решением суда проживавшей с ним в одной квартире В. К. Амброзевич (она была в течение многих лет его домохозяйкой и иждивенкой), а душеприказчиком был назначен ее сын, писатель Юрий Юркун. <...> Сейчас положение такое: Юркун был арестован в феврале этого года; мать его умерла; в данное время он выслан⁹ и имущество его конфисковано <...>. Разрешите мне перечислить хоть приблизительно то, что по моим сведениям было вывезено из квартиры вместе с библиотекой:

⁸ Дата смерти Кузмина в «Краткой литературной энциклопедии» (3 марта 1936 г.) неверна.

⁹ Юрий Иванович Юркун получил «10 лет без права переписки», что в 1938 году обозначало расстрел (С. Ш.).

- 1) Рукопись мемуаров Кузмина.¹⁰
- 2) Рукопись исторической драмы «Нерон»¹¹ и целый ряд ненапечатанных стихов и прозы и черновики.
- 3) Часть кузминского архива (письма, рецензии, фотографии).
- 4) Рукописи Юркуна (воспоминания о Маяковском, о Кузмине, пьесы и рассказы).
- 5) Музыкальные произведения Кузмина, а также ряд дневников неизвестных лиц, имеющих исторически-бытовое значение.

К сожалению моему, мне неизвестно, куда все это имущество было направлено и какова будет его дальнейшая судьба. <...> Конфискация библиотеки и архива была произведена 8 октября 1938 года.¹²

На обращение Бонч-Бруевича в НКВД Ленинграда о судьбе рукописей, сохранившихся «у изъятого органами НКВД прохвоста Юркуна», как выразился директор Гослитмузея, ответа не последовало.

Вдова Юркуна О. Н. Гильдебрандт-Арбенина умерла в 1980 году. Имеются свидетельства о том, что у нее сохранились какие-то дневники Кузмина за период после 1933 года, то есть после того, как тот продал свой архив Гослитмузею. Г. Г. Шмаков процитировал дневниковую запись Кузмина от 18 мая 1934 года в статье «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер» со ссылкой на личный архив О. Н. Гильдебрандт.¹³ Будем надеяться, что эти материалы не пропали для истории.

¹⁰ Неизвестны (С. Ш.).

¹¹ Драма «Смерть Нерона» (1928), опубликованная в 3-м томе «Собрания стихов» Кузмина (Мюнхен, 1977) (С. Ш.).

¹² ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 848.

¹³ Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 33.

HISTOIRE ÉDIFIANTE DE MES COMMENCEMENTS

Публикация и комментарии С. В. Шумихина

Несколько страниц в дневнике Кузмина за 1906 год, выделенных с обеих сторон сложенными треугольником листками, выбиваются из общей хронологии. Отрывок этот носит название «Histoire édifiante de mes commencements» («Почувствительная история моих начинаний»). Это — конспективное изложение событий от рождения автора до лета 1905 года, т. е. до того момента, с которого Кузмин начал писать свой дневник. По всей видимости, перед нами написанное задним числом вступление, которое предназначено было открывать дневник Кузмина и одновременно попытка хотя бы конспективно восстановить содержание уничтоженного (о чем Кузмин сожалел) дневника 1894—95 гг., где описывалось его путешествие с князем Жоржем по странам Малой Азии. Об этом же говорит и запись от 5 ноября 1906 г., когда, рассказывая о посещении его С. Ю. Судейкиным, Кузмин записывает: «Я ему прочитал вступление к дневнику, он мне рассказал свою жизнь».

Публикуемая ниже «Histoire édifiante...» уточняет отдельные моменты биографии Кузмина, изобилующей легендами и апокрифическими сведениями (иногда восходящими к мистификациям самого Кузмина). Запись Кузмина и его наиболее подробная биография, написанная Дж. Мальмстадом,¹ взаимно уточняют и корректируют друг друга. Так, в биографии, написанной Мальмстадом, переезд семьи Кузминых в Петербург датирован 1885, а не осенью 1884 года, как на самом деле; попытка самоубийства относится им ко времени после поездки в Италию, а в реальности — до того. С другой стороны, на основании изучения писем Кузмина к Г. В. Чичерину Дж. Мальмстад дает ряд точных датировок, которые у Кузмина в публикуемом отрывке за давностью лет подзабылись: так, путешествие в Египет следует отнести к маю 1895 года, а не к 1894-му; в Италии Кузмин был весной и летом 1897 года.

* * *

¹ Malmstad John E. Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times. // Кузмин М. А. Собрание стихов. III. Munchen, 1977.

Я родился 6 октября 1875 года¹ в Ярославле и был предпоследним сыном большого семейства. Моему отцу при моем рождении было 60 л., матери — 40.² Моя бабушка со стороны матери была француженка по фамилии Mongeaultier и внучка франц<узского> актера при Екатерине — Оффена. Остальные — все были русские, из Яросл<авской> и Вологодской губ<ерний>. Отца я помню в детстве совсем стариком, а 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. Мать, по природе м. б. несколько легкомысленная, любящая танцы, перед свадьбой только что влюбившаяся в прошлого жениха, отказавшегося затем от нее, потом вся в детях, робкая, молчаливая, чуждающаяся знакомых и, в конце концов, упрямая и в любви и в непонимании чего-нибудь. В Ярославле я прожил года полтора, после чего мы все переехали в Саратов, где я и прожил до осени 1884 года, когда отец, оставленный за штатом, переехал, по просьбе матери, всегда стремящейся к своей родине — Петербургу, в Петербург. В Саратове я начал гимназию. Из первого детства я помню болезнь, долгую-долгую, помню лежанье на большой двуспальной кровати, мама смотрит на меня и мне кажется, что в ее глазах какой-то ужас; помню бред, слабость после болезни, ходил я с палочкой. Помню, как умер мой младший брат, его в гробу, помню, как у нашей прислуги сделалась падучая, как у сестры сошел с ума муж, как у матери была оспа. Я был один, братья в Казани, в юнкерском училище, сестры в Петербурге на курсах, потом замужем. У меня все были подружки, а не товарищи, и я любил играть в куклы, в театр, читать или разыгрывать легкие поппурри старых итальянских опер, т. к. отец был их поклонником, особенно Россини. Маруся Ларионова, Зина Доброхотова, Катя Царевская были мои подружки; к товарищам я чувствовал род обожанья и, наконец, форменно влюбился в гимназиста 7 класса Валентина Зайцева, сделавшегося потом моим учителем; впрочем, я также был влюблен и в свою тетушку. Я был страшно ревнив, как потом только в самое последнее время. Мой средний брат тогда был еще реалист, лет 16—17-ти. Это было года за 2 до отъезда и, м. б., он был

уже подпрапорщиком. Иногда гуляя со мной в оврагах (мы жили тогда на даче), скрытых от случайных взоров, он заводил игру в «тигров», где один из-за засады поочередно бросался на другого и мог делать с ним, что хочет. Теперь я понимаю, что это была только хитрость, чтобы заставить меня исполнить над ним своими робкими руками и телом то, что его смелые и дрожащие руки делали со мной, но тогда закрытые веки, какой-то трепет неподвижного смуглого лица (которое ясно видится мне и теперь), возбуждение, смутно почувствованное мною, так напугало меня, что я бросился бежать через горы домой. И отлично помню, что бежа я почувствовал в первый раз сладкое и тупое чувство, которое потом оказалось возможным возбуждать искусственно и которое повело меня в Петербурге к онанизму. Брат рассердился на меня, боясь, что я расскажу домашним, но гулять стал с Сашей Топляковским, старшим меня лет на 5. У брата был приятель, в которого он был влюблен и которого прогнал, т. к. тот стал слишком любезен со мной. Тогда я ничего не понимал. С братом я ссорился и дрался, т. к. тот постоянно упрекал меня, что я любимчик, тихоня и т. п. Он делал сцены отцу и матери опять-таки из-за того, что они к нему несправедливы и до последнего времени был не в ладах с матерью. Сестры все почти поступали против воли отца и долгими временами он не имел с ними сношений и не хотел их видеть. Я рос один и в семье недружной и несколько тяжелой и с обеих сторон самодурной и упрямой. Я учился музыке в «Муз<ыкальной> шк<оле>» и, как всегда в детстве и в провинции, считался очень успевающим. Мои любимцы первые были «Faust», Шуберт, Россини, Meyerbeer и Weber. Впрочем, это был вкус родителей. Зачитывался я Шекспиром, «Дон Кихотом» и В. Скоттом, но не путешествиями. Русского я знал очень мало и к религии был равнодушен, как и вся семья. Осенью 1884 г. мы тронулись в Петербург троим: отец, мать и я. С тех пор мы жили неразлучно с матерью до ее смерти.

1884—1894

В Петербурге было очень неуютно: маленькая квартира на дворе, болезнь отца, операция, обязательное хождение по родственникам, неудачи в гимназии, темнота, шарманки по дворам, — все наводило на меня непередаваемое уныние. Жили мы первый год на Моховой, потом все время на Ва-

сильевском. Мы часто видались с Мясоедовыми, дочь которых стала теперь моей единственной подругой. Я плохо помню это время. Отец, переехавши на большую квартиру, умер, поссорившись перед смертью с тетей. Я помню, как он умирал. Мама, устав, легла соснуть; у постели сидела прислуга; я читал «Ниву», где говорилось, как самоеды приняли наружное лекарство внутрь [тут же?], и я громко засмеялся. Настасья сказала: «Что вы, Мишенька?» — «Так, смешное читаю» — «Ведь папаша-то помрет: слышите, хрипит; вы бы разбудили барыню» — «Он всегда хрипит, я сейчас дочитаю». Отец, действительно, тяжело дышал, хрипя. «Мишенька...» — «Ну что?» — но вдруг раздался хрип громче и реже, один, другой — и стало тихо. Потом Настасья закричала громко: «Барыня, барин-то у нас помер!» Я сел на диван, мама меня обняла, заплакав. Я же все время не плакал. Тетя, не приехавшая ни разу во время болезни, громко рыдала, хватаясь за гроб. Меня на целые дни брали Мясоеды для развлечения. Дела шли плохо, мы опять перебрались в небольшую квартиру в том же доме. Вскоре к нам приехала старшая сестра из Сибири, у которой родился Сережа.³ Было страшно тесно, ребенок кричал, мамка занимала первые места. В гимназии я учился плохо, но любил в нее ходить, любя заниматься языками, любя своих товарищей. Тут я в первый раз имел связь, с учеником старше меня, он был высокий, полунемец, с глазами почти белыми, так они были светлы, невинными и развратными, белокуры. Он хорошо танцевал и мы видались, кроме перемен, на уроках танцев и потом я бывал у него. Сестра, оставшись в городе, стала жить отдельно, давая уроки, сдавая комнаты, устраивая студенческие вечеринки с пивом, колбасою и пением студенчески-швейных песенок («Есть на Волге утес...», «Накинув плащ...»). Я посещал ее и ее вечеринки, хотя они были совсем не по мне и мне бывало скучно и тяжело. Впрочем, это было позднее. С этим же временем у меня совпадает первый приступ религиозности, направленный главным образом на посты, службы и обряды. Рядом же шло увлечение классиками и я стал подводить глаза и брови, потом бросил. По летам мы жили в Сестрорецке, который тогда был диким местечком и казался моему воображению Грецией. В пятый класс к нам поступил Чичерин, вскоре со мной подружившийся и семья которого имела на меня огромное влияние. Я радовался, отдыхая в большой, «как следует», барской семье и внешних видах обеспеченного житья.

Мы сошлись в обожании музыки, вместе бегали на «Беляевские концерты»,⁴ изучали Моцарта, ходили на галерсию в театр. Я начал писать музыку и мы разыгрывали перед семейными наши композиции. Написав несколько ценных по мелодии, но невообразимых по остальному романсов, я приступил к операм и все писал прологи к «Д<он> Жуану» и «Клеопатре» и, наконец, сам текст и музыку к «Королю Милло» по Гоцци. Это первое, что я рискнул в литературе. Тогда я стал безумно увлекаться романтизмом немцев и французов: Hoffmann, J. P. Richter, Фуке, Тик, Weber, Berlioz и т. д. меня увлекали страшно. Одно лето я жил в Ревеле и, как Юша вообразил, что влюблен в Мясоедову, так я себя представил влюбленным в Ксению Подгурскую, девочку лет 16 с манерами полковой дамы. Это было наиболее детское из всех приключений. Скоро мы кончили гимназию. Мое религиозное (до того, что я просился в священники, и в гимназии, зная это наряду с несчастной влюбленностью в Столицу, о связи с Кондратьевым и потом с другими уже одноклассниками, надо мною смеялись) настроение прошло, я был весь в новых французах, нетерпим, заносчив, груб и страстен. Летом, гостя у дяди Чичерина, Б. Н. Чичерина, я готовился в консерваторию, всем грубил, говорил эпатажные вещи и старался держаться фантастично. Все меня уговаривали идти в университет, но я фыркал и говорил парадоксы. В консерв<атории> я был у Лядова на сольфеджио, у Соловьева — на гармонии, у Р<имского>-Корсакова на контрап<ункте> и фуге. Тут я стал дружен с Юркевичем и опять ревновал, делал сцены и потом поссорился с ним. В 1893 году я встретился с человеком, которого очень полюбил и связь с которым обещала быть прочной. Он был старше меня года на 4 и офицер конного полка. Было очень трудно выискывать достаточное время, что<бы> ездить к нему, скрывать, где бываю с ним и т. д., но это было из счастливейших времен моей жизни и тут я очень много писал музыки, увлекаясь Massenet, Delib'om и Bizet. Это было очаровательное время, тем более, что у меня образовался кружок веселых друзей из моей же бывшей гимназии, но моложе меня, теперь студентов: Сенявина, Гинце, Репинского. Моя жизнь не особенно одобрялась моей матерью; как это ни странно, к этому времени относится моя попытка отравиться. Я не понимаю, чем я руководствовался в этом поступке: м. б., я надеялся, что меня спасут. Я думаю, что незнание жизни, считанье моего положения каким-то осо-

бенным, недовольство консерваторией, невозможность достаточно широко жить, романтизм и легкомыслие меня побудили к этому. В связи с князем Жоржем я признался Чичерину, Синявину* и моему двоюродному брату, офицеру Федорову, который отнесся к этому как-то особенно серьезно. Я накупил лавровишневых^е капель и, написав прощальное письмо, выпил их. Было очень приятно физически, но ужас смерти обуял меня, я разбудил маму. «Миша, зачем ты это сделал», беганье по лестнице, хлопанье дверьми, слезы, доктор; поехали на извозчике в больницу, я был, как пьяный и громко говорил по-французски. В больнице мне механически делали рвоту (отвратительное впечатление) и, дав ванну, положили на кровать, на которой утром кто-то умер. Ночью кричал выпивший нашатырь, я бредил, вскакивал, сторож говорил другому: «Какого красивого положили, только не русский». Утром пришла мама, я пробыл всего несколько дней и вышел, но некоторое время занятия были мне запрещены и я оставил консерваторию. Моя любовь еще удвоилась; я во всем признался матери, она стала нежной и открытой и мы подолгу беседовали ночью или вечером за пикетом. Говорили почему-то всегда по-французски. Весной я поехал с князем Жоржем в Египет. Мы были в Константинополе, Афинах, Смирне, Александрии, Каире, Мемфисе. Это было сказочное путешествие по очаровательности впервые collage** и небывалости виденного. На обратном пути он должен был поехать в Вену, где была его тетка, я же вернулся один. В Вене мой друг умер от болезни сердца, я же старался в усиленных занятиях забыться. Я стал заниматься с Кюннером⁵ и каждый шаг был наблюдаем с восторгом Чичериним, дружбе с которым это был медовый год.

1895—1905

Я думал, что со смертью моего друга я должен быть как бы обречен на отсутствие любви. Увлекаясь тогда уже неоплатониками и мистиками первых веков, я старался устроить так свою жизнь, строго регламентируя занятия, пищу, чтение, старался быть каким-то воздержным пифагорейцем. Юша,⁶ относившийся отрицательно к моей истории, теперь

* Так в тексте.

** Соединенного вместе, обобщенного (фр.).

изо всех сил старался поддерживать во мне мысль о Провидении, ведущем меня к необход<имости> чувствительной верности и воздержанию. От церкви я был очень далек. Но я заболел истерией, со мной стали делаться каталептические припадки и, пролечившись всю зиму у Клименко, я отправился в Италию. Я был в Берлине и др. городах Германии, дольше жил в Мюнхене, где тогда жил Чичерин. Рим меня опьянил; тут я увлекся [нрзб] Луиджино, которого увез из Рима с согласия его родителей во Флоренцию, чтобы потом он ехал в Россию в качестве слуги. Я очень стеснялся в деньгах, тратя их без счета. Я был очень весел и все неоплатонники влияли только тем, что я себя считал чем-то демоническим. Мама в отчаянье обратилась к Чичерину. Тот неожиданно приехал во Флоренцию, Луиджино мне уже надоел и я охотно дал себя спасти. Юша свел меня с каноником Могі, незуитом, сначала взявшим меня в свои руки, а потом и переселившимся совсем к себе, занявшись моим обращением. Луиджино мы отправили в Рим, все письма диктовал мне Могі. Я не обманывал его, отдавшись сам убаюкивающему католицизму, но форменно я говорил, как бы я хотел «быть» католиком, но не «стать». Я бродил по церквям, по его знакомым, к его любовнице, маркизе Espinosi Mogodі в именье, читал жития св<ятых> в<еликомучеников>, особенно St. Luigi Gonzago и был готов сделаться духовным и монахом. Но письма мамы, поворот души, солнце, вдруг утром особенно замеченное мною однажды, возобновившиеся припадки истерии, заставили меня попросить маму вытребовать меня телеграммой. Мы простились с каноником со слезами, обещая друг другу скорое свиданье; я увозил молитвенник, письма к катол<ическим> духовным в Петербурге; часто переписывались по-итальянски, но потом письма стали реже, наконец прекратились и совсем. Вернулся недовольный, более чужой маме и всем, не зная, что делать. Чичерин старался дать мне стража вместо Могі и, после моего отказа обратиться к Пейкер,⁷ направил меня к о.Алексею Колоколову,⁸ как светскому *conducteur d'âmes*.* Но какое-то светское ханжество этого протоиерея меня оттолкнуло и после первой исповеди я перестал к нему ходить. В это время я подружился с Костриц и стал у ней бывать.⁹ С этого времени до самых последних годов *en part du l'amour* ** я ограничивался изредка посещением теплых

* «Водителю душ», духовному наставнику (фр.).

** По любовной части (фр.).

краев, без увлечения и без привычки, т<ем> болес, что тут открылось мне внезапно и неудержимо «русское» направление, временами наступающее и теперь. Теперь я вижу, что это были как бы 2 крайние точки, между которыми колеблется маятник часов, все слабее и слабее уклоняясь в те же разные стороны, перед тем, как остановиться. То я ничего не хотел, кроме церковности, быта, народности, отвергал все искусство, всю современность, то только и бредил D'Annunzio, новым искусством и чувственностью. Потом, пойдя глубже в русское, я увлекся расколом и навсегда охладел к официальному православию. Войти в раскол я не хотел, а не входя не мог пользоваться службами и всем аппаратом так, как бы я хотел. В это время я познакомился с продавцом древностей Казаковым,¹⁰ старообрядцем монах лет, плутоватым, вечно строящим планы, бестолковым и непостоянным. Я стал изучать крюки, познакомился со Смоленским,¹¹ старался держаться как начетчик и гордился, когда меня принимали за старовера. Сестра тогда жила в Нижнем и по летам жила в его окрестностях, куда приезжал и я. Так мы прожили год в Черном, год в Юркине и два в Васильурске. Я очень наслаждался обществом сестры моего зятя, Лидии Степановны Мошковой, гостей, вроде Марьи Ив<ановны>, хозяйских дочек, бонн, видя в них типы Печерского. Особенно типично в этом отношении было первое лето в Василе. Второе лето я отчаянно влюбился в некоего мальчика, Алешу Бехли,¹² живших тоже на даче в Василе, Вариных знакомых. Разъехавшись, я в Петербург, он в Москву, мы вели переписку, которая была открыта его отцом, поднявшим скандал, впутавшим в это мою сестру и прекратившим, таким образом, это приключение. Все это происходило на праздниках, зимою, когда я приехал к сестре. Пришлось опять обратиться к искусству, которым я усиленно и занялся при дружбе, снова зацветшей, вернувшегося из-за границы Чичерина. На следующее лето наши переехали в Петербург. Из моих бросаний, наконец, определился ряд произведений, которые я ценю всегда и во всяком виде. Это всегда почти эпос Пролога,¹³ сказки, новеллы, fabliaux; * Шекспир, «Д<он> Кихот», Мольер и фр<анцузские> комедии, Пушкин, Лесков. По музыке я возвращался непременно к старым французам, итальянцам и Mozart'у. Скоро Чичерин уехал навсегда за границу, обещая устроить у Senf'a, с которым он говорил раньше, издание

* Фаблю (фр.).

моей музыки. Через Верховских познакомился с «Вечерами современной музыки»,¹⁴ где мои вещи и нашли себе главный приют. Один из членов, В. Ф. Нувель, сделался потом из ближайших моих друзей. Осенью мама, все слабеющая, простудилась и, наконец, слегла. Я не могу вспоминать, как она целыми днями спала, сидя со склоненной низко головой и охая. Ночью не могла встать для своей нужды и свалилась. Она противилась доктору, но я настоял; тетья, живущая у нас и мама, чужая, с помутившимся взглядом, невнятной речью, страшная и строгая. Она умерла без меня, когда я ездил за священником. Меня встретила тетья, растерянно рыдая. Потом пришли (монашки?), внося определенность и печаль. Панихиды, похороны. Все было очень душевно. Я остался на старой квартире, хотя боялся первое время; мне не хватало денег и надоедало хозяйство, когда надо экономить. Я часто бывал у Казаковых, ездил к ним в Псков, путешествовал с ними в Олонец <кую> губернию, Повенец и вернулся через Финляндию и, наконец, переехал к ним жить со своими иконами, снявши вместе квартиру в Семеновском полку. Весною я познакомился с Гришей Муравьевым, с которым вскоре и вступил в связь, думая со временем устроиться с ним во Пскове. Летом я заезжал в Зарайск, где он жил, прожил там дней 6 со спущенными от жары занавесками, любя и строя планы, по вечерам гуляя за городом в тихих полях. Потом я жил в Щелканове у Верховских. Тут, просто от скуки, я стал оказывать больше внимания, чем следует, младшему брату, вызвав ревность жены, негодование других и почти ссору. Потом все помирилось, а он уехал в Киев. Осенью я стал жить с сестрою.

(ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 52, л. 198—214, об.).

КОММЕНТАРИИ

¹ Верная дата рождения Кузмина — 6 октября 1872 года (см.: Суворова К. Н. Архивист ищет дату // Встречи с прошлым. Вып. 2. Изд. 2-е. М., 1985. С. 108). В тексте дневника «1875» написано поверх зачеркнутого «1872», а затем «5» исправлено карандашом на «4».

² Дж. Мальмстад приводит следующие даты жизни родителей Кузмина: отец Алексей Алексеевич — 1812-1886 и мать, Надежда Дмитриевна, урожденная Федорова — 1834-1904, так что при рождении М. А. Кузмина ей было 38 лет.

³ Сергей Абрамович Ауслендер (1888—1943), писатель, сын родной сестры Кузмина Варвары Алексеевны (по второму браку — Мошковой). Отец Ауслендера, Абрам Яковлевич, был арестован в 1883 г. в Херсоне

по делу о народофильской типографии и отбывал ссылку в Тобольской губернии.

⁴ «Беляевские концерты» — учрежденные музыкальным деятелем М. П. Беляевым (1836—1993); общедоступные «Русские симфонические концерты» для пропаганды творчества русских композиторов, которые продолжались в Петербурге до лета 1918 г.

⁵ Кюнер Василий Васильевич — композитор, пианист, скрипач и педагог. Переселился в Россию из Германии в 1882 году, имел частную музыкальную школу в Петербурге.

⁶ Юша — так в семье звали Г. В. Чичерина.

⁷ Пейкер Александра Ивановна — дочь Марии Григорьевны Пейкер, сторонницы религиозной секты «пашковцев», издательницы выходившего в Петербурге с 1875 г. религиозного журнала «Русский рабочий». После смерти матери в 1881 г. продолжала издание журнала до 1886 г.

⁸ Колоколов Алексей Петрович — настоятель церкви Св. Георгия Великомученика в Петербурге, популярный в кругах интеллигенции 1880—90-х годов священник.

⁹ Костиц Лидия Михайловна — художница.

¹⁰ Казаков Г. М. — владелец магазина по продаже икон и церковной утвари.

¹¹ Смоленский Степан Васильевич (1848—1909) — знаток православного церковного пения, музыковед, палеограф и хоровой дирижер. В 1888 г. разработал систему перевода крюков на линейные ноты.

¹² Н. Н. Ильин в своих неопубликованных воспоминаниях «Жития моего описание» (ЦГАЛИ, ф. 1337, оп. 3, ед. хр. 48, л. 16) упоминает жившего в Нижнем Новгороде во владении купцов-миллионеров Рукавишниковых владельца технической конторы Бехли, в семействе которого было не менее 6—7-ми человек детей.

¹³ Пролог — сборник кратких житий святых, патериковых легенд, поучений и назидательных рассказов, расположенных по месяцам и дням года.

¹⁴ «Вечера современной музыки» — музыкальный кружок, существовавший в Петербурге в 1901—11 г.г. Устраивал концерты, на которых исполнялись произведения новейших в те времена композиторов (К. Дебюсси, С. Прокофьева, И. Стравинского и др.).

ХЛЕБНИКОВ В ДНЕВНИКЕ М. А. КУЗМИНА

В 1922 году сразу после смерти поэта М. Кузмина писал: «Хлебников и Вяч. Иванов замечательные поэты, несмотря на символизм и футуризм, а не благодаря своей принадлежности к этим школам».¹ Эту формулу можно переадресовать самому автору этих слов, создателю нового направления в искусстве — «кларизма».

Тема литературных и личных взаимоотношений Кузмина и Хлебникова почти не затрагивалась исследователями. Ее следует рассматривать не только как пример воздействия кузминской поэтики на Хлебникова, но несомненно и в обратной связи — новаторская поэзия вождя будетлян оказала влияние на Кузмина.

Ранний Хлебников находился под сильным воздействием символистов и прежде всего Ф. Сологуба, Вяч. Иванова,² А. Ремизова, а также М. Кузмина. О первых шагах Хлебникова в литературе, о его дофутуристическом периоде известно крайне мало, главным образом из писем к родным и по нескольким его произведениям — «сатирам», написанным после разрыва с кружком Вяч. Иванова.

В конце ноября или в начале декабря 1912 года четверо молодых поэтов — Д. Бурлюк, В. Маяковский, А. Крученых и В. Хлебников в № 86 московской гостиницы «Романовка» (на углу Тверского бульвара и Малой Никитской) сочиняли манифест «Пощечина общественному вкусу», который после выхода одноименного сборника взорвал «общественное» мнение. Хлебников писал тогда же в одной из поэм:

Мы — юноши. Мечи наши остро отточены.

Раздавайте смело пощечины.

А. Крученых вспоминал фразы манифеста, сформулированные Хлебниковым: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество (Л. Андреева, Куприна, Кузьмина <sic!> и пр.) <...>. Он же, по окончании манифеста заявил: «Я не подпишу это <...> надо вычеркнуть Кузьмина <sic!>, — он нежный». Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении — такого письма мир, конечно, не <у>видел».³

В словах Хлебникова в «защиту» Кузмина идет речь не только о дружеском его расположении к бывшему учителю,

но и подчеркнут лейтмотив нежности, характерный для многих произведений автора повести «Нежный Иосиф». Эту повесть Хлебников упоминает в стихотворении «Вам» (1909), адресованном Кузмину.

Осенью 1908 года начинающий поэт Виктор Хлебников (еще не Велимир) перевелся из Казанского университета на физико-математический факультет Петербургского университета. 17 октября этого же года в молодежном журнале «Весна» (№ 9) он дебютировал рассказом «Искушение грешника» (экспериментальная ритмизованная проза). Блок, рецензировавший представленные в «Весну» на конкурс рассказы, хлебниковский текст не отметил.

Молодой поэт ищет связи со столичными литературными кругами. Он пишет отцу 13 октября 1908 года: «Также пришли Золотое Руно, один или два №№. Недавно посетил вечер «Северной Свирели» и видел всех: Ф. Сологуба, Городецкого и других из зверинца...».⁴ На этом вечере, состоявшемся 11 октября, выступали С. Городецкий, А. Ремизов, А. Рославлев, Г. Новицкий. Присутствовавший на нем Блок в статье «Вечера «искусств» дал резкий отзыв о нем: «...публика, состоящая из людей, которым все все равно <...> а молодежь не особенно многочисленная, посещающая такие вечера, разделяется теперь, как известно, тоже на два лагеря: одним — подавай гражданские мотивы <...> другая группа — со стилизованными прическами и с настроениями, но о ней говорить я уж лучше не стану...».⁵ Несомненно молодой Хлебников принадлежал к первой группе. В это время он увлекался панславистскими идеями, распространил в университете свое «крикливое воззвание к славянам», затем напечатанное в газ. «Вечер» (1908, 16 октября, № 133), участвовал в митингах. В конце 1908 года он сближается с кружком Вяч. Иванова, а осенью—зимой 1909 года входит в «Академию стиха», организованную при возникшем новом журнале «Аполлон».⁶ Сергей Городецкий — вспоминал о Хлебникове этого времени: «На вечерах у Вячеслава Иванова появился «как дэнди лондонский одет» еще один поэт — Велимир Хлебников».⁷ В 1909 году вместе с Гумилевым, М. Гофманом и другими он становится участником Пушкинского семинария, руководимого С. А. Венгеровым, переходит на историко-филологический факультет, который, однако, посещает крайне редко.

В письме к матери от 16 октября 1909 года Хлебников сообщает: «Я познакомился почти со всеми молодыми лите-

раторами Петербурга — Гумилев, Ауслендер, Кузмин, Гофман, гр. Толстой и др., Гюнтер. Мое стихотворение, вероятно, будет помещено в «Аполлоне», новом петербургском журнале, выходящем в Питере <...>. Я подмастерье и мой учитель — Кузмин (автор Александра Македонского и др.). Гумилев собирается ехать в Африку. Гюнтер собирается женить Кузмина на своей кузине <...>. У Гумилева странные голубые глаза с черными зрачками. У Толстого вода <? — А. П.> современника Пушкина. Некоторые пророчат мне большой успех. Но я сильно устал и постарел. (Гюнтер — надежда немецкой литературы)».⁸

Через несколько дней (23 октября) он пишет брату Александру: «Я буду участвовать в «Академии» поэтов. Вяч. Иванов, М. Кузмин, Брюсов, Маковский ее руководители. Я познакомился с Гюнтером, которого я полюбил, Гумилевым, Толстым <...>. Гумилев написал «Данте», которое тебе, я помню, понравилось. Напиши мне, что ты думаешь о поэзии. Я очень ценю <тебя> за глубину, искренность и своеобразие, чего у меня бедно. Мое стихотворение в прозе будет печататься в «Аполлоне». И я делаю вид, что очень рад, хотя равнодушен. Я пришлю тебе оттиск. Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой magister. Он написал «Подвиги Александра Македонского». Я пишу дневник моих встреч с поэтами».⁹

Этот дневник Хлебникова не сохранился.

Один из постоянных посетителей «башни» Вяч. Иванова этого периода, немецкий поэт и переводчик Иоганнес фон Гюнтер по нашей просьбе вспоминал о первых встречах с Хлебниковым:

«Как-то раз <...> Иванов получил письмо от незнакомого молодого человека, который спрашивал, может ли он навестить его. И однажды вечером он явился. <...> Оказалось, что он — студент, изучает естествознание и пишет стихи. Его попросили почитать. Он достал из кармана какие-то смятые листки и стал тихо читать — он вообще говорил очень тихо и сильно запинался; но то, что он прочел, настолько отличалось от символистской поэзии, что мы изумленно посмотрели друг на друга. Мы — это Вячеслав и Кузмин, пригласившие меня послушать. <...> Мысль о том, что перед нами природный гений, не приходила нам в голову и во время той первой встречи. <...> Стихи Хлебникова нам не очень понравились, но они были настолько своеобразны, что Вячеслав, прирожденный люби-

тель возводить новичков на трон, сразу заерзал и попытался вовлечь молодого человека, который был лишь немногим старше меня, в пространные рассуждения о просодии. Мы же едва успевали следить за теориями Хлебникова, за его экскурсами в глубь языка и дерзкими корневыми конструкциями. <...> Конечно, чувствовалось, что он не прошел никакой поэтической школы, и Иванов, опытный ревнитель муз, стал внушать Хлебникову, что ему следует еще много и систематически заниматься вопросами поэтической формы. Однако молодого человека это совсем не интересовало; его страстная, возможно, магическая одержимость была обращена лишь на слово как таковое. За его запинаящейся немотой скрывалась несгибаемая воля, не позволявшая ему сойти с избранного им пути. <...> У нас сложилось о нем впечатление как об умном и образованном человеке. В остальном же он был скромн, немного застенчив, легко смущался и краснел, словно девушка, но был приветлив и хорошо воспитан. <...> Гениальный Хлебников, казалось, тоже искал знакомства с нами. <...> Он льнул ко мне и Кузмину — мы были для него старыми знакомыми. С Гумилевым он не нашел общего языка, возможно, тому препятствовали политические аспекты: Хлебников был левым по своим настроениям и, кажется, имел некогда столкновения с тайной полицией. Он хватался за любую возможность побыть со мной; несколько раз мы вместе обедали и читали друг другу свои стихи. Он восхищался моими стихами, но, видимо, не так хорошо владел немецким, чтоб увидеть их недостатки. Мне жаль, что его сближение с нами было непродолжительным: взаимная спесь — ибо тихий, почти смиренно работавший Хлебников страдал неумным духовным высокомерием — неодолимо разделила его и моих друзей. Я жалею об этом, хотя понимаю, что в своем развитии он все равно отдалился бы от нас через несколько лет».¹⁰

В этот недолгий период тесного общения с Вяч. Ивановым, Кузминым и другими участниками кружка Хлебников вступает с ними в поэтический диалог.

В конце 1908 г. он пишет стихотворение «Крымское», отчасти навеянное его летним знакомством в Крыму с Вяч. Ивановым и его падчерицей В. К. Шварсалон¹¹. 3 июня 1909 года Вяч. Иванов посвящает молодому поэту стихотворение «Подстерегателью». Через несколько дней (10 июня) Хлебников отвечает на это послание стихотворением в прозе «Зверинец» и посвящает его Вяч. Иванову. Адресат впо-

следствии скажет о «Зверинце»: «Это мог написать только гениальный человек». ¹²

16 сентября 1909 года Хлебников адресует Кузмину стихотворение «Вам», в котором сравнивает его с ваяющим «чудесными руками» скульптором.

Сохранилось недатированное письмо Кузмина к А. М. Ремизову (вероятно, от января 1909 г.), в котором он дает сдержанный отзыв о ранней пьесе Хлебникова «Снежмочка»: «<...> вторая вещь („Снежмочка“) лучше, но невероятно безвкусно, коряво и ребячески, впрочем, чувствуется что-то во второй, но захламленное вычурами, и м. б. **само-то** это настоящее — детское, милое, но обыкновенное». ¹³

Несмотря на разрыв с «Академией стиха» и «Аполлоном» в феврале 1910 года Хлебников продолжал поддерживать личные отношения с Вяч. Ивановым и Кузминым. В 1916—1917 гг. Хлебников включил Кузмина в созданное им утопическое общество «Председателей Земного Шара». В 1917 году Кузмин пишет рецензию на пьесу Хлебникова «Ошибка смерти», где устанавливает ее связь с «Балаганчиком» Блока и называет его «прекрасным и загадочным поэтом». ¹⁴

В 1917 году Хлебников делает запись в альбом Ю. И. Юркуну, как бы возвращаясь к годам своей молодости и времени создания «Зверинца»: «1-я строчка из „Зверинца“ — О сад, сад! где железо подобно отцу, напоминающему, что они братья и останавливающему кровопролитную схватку. Саморуны В. Хлебникова Юрию Ивановичу <...>». ¹⁵

В стихах Хлебникова позднего периода можно обнаружить цитаты или реминисценции из произведений Кузмина. Например, известные финальные строчки из XVIII плоскостности «Зангези» Хлебникова

Если в пальцах запрятался нож,
А зрочки открывала настезью месть,
Это время завыло: «Даешь!» —
А судьба отвечала послушная: «Есть» —

навеемы строками из стихотворения Кузмина «Русская революция», опубликованного сразу после Февральской революции:

Помните это начало советских депеш,
Головокружительное: «Всем, всем, всем!»
Словно голодному говорят: «Ешь!»
А он, улыбаясь, отвечает: «Ем». ¹⁶

Интересно, что Кузмин в посмертной характеристике Хлебникова, называя его «гением и человеком больших прозрений», упоминал его «Зангези» как «произведение длительного и неослабевающего дыхания»,¹⁷ но не отметил «кузминского» подтекста в этой «сверхповести».

Публикуемые отрывки из дневника Кузмина охватывают время с 1909 по 1917 год, но в основном они освещают ранний период Хлебникова, до его разрыва с кружком Вяч. Иванова и до встречи и сближения в начале 1910 года с левыми поэтами и художниками.

Дневник М. А. Кузмина хранится в ЦГАЛИ: ф. 232, оп. 1, ед. хр. 54, 55, 57. Пользуясь случаем, благодарим А. А. Морозова, предоставившего нам свои выписки из дневника Кузмина, а также Н. А. Богомолова, сделавшего ряд поправок при сверке текста дневника с оригиналом.

Упоминаемые в дневнике лица здесь не комментируются; мы отсылаем читателей к публикации К. Н. Суворовой «Письма и дневники М. А. Кузмина» (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 151—174), где этот дневник представлен полнее.

¹ Кузмин М. А. Крылатый гость, гербарий и экзамены // Жизнь искусства. 1922. 18 июля.

² На Четвертом Международном Конгрессе по творчеству Вяч. Иванова (Гейдельберг, 4—10 сентября 1989) нами был прочитан доклад «Вяч. Иванов и Хлебников».

³ Цит. по: Хлебников В. Зверинец. Редакция А. Кручених. М., 1930. С. 13—14.

⁴ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5, Л., 1933. С. 284.

⁵ Блок А. Собрание сочинений. Т. 5, М.—Л., 1962. С. 305.

⁶ См. также об этом: Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове // Russian Literature. 1975. № 9. P. 10—12.

⁷ Из черновых записей С. Городецкого для выступления на юбилейном вечере В. Хлебникова (9 ноября 1965) — хранится в частном собрании.

⁸ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5. С. 286—287.

⁹ Там же. С. 287.

¹⁰ Впоследствии Гюнтер включил этот мемуарный очерк в свою книгу «Ein Leben im Ostwind (München, 1969). Перевод К. М. Азадовского.

¹¹ См. нашу публикацию «Новое из Хлебникова» // Даугава. 1986. № 7. С. 108—109.

¹² Запись воспоминаний Б. А. Куфтина (частное собрание).

¹³ ГПБ, ф. 634, ед. хр. 133, л. 10 (сообщено Р. Д. Тименчиком).

¹⁴ Северные записки. Пг., 1917. Январь. С. 263—264.

¹⁵ Альбом Ю. И. Юркуна (собрание Л. А. Глезера). Сохранился так же «Изборник» Хлебникова с дарственной надписью поэта Ю. И. Юркуну, сделанной в мае 1917 г.: «Юрию Ивановичу Юркуну милому и хорошему от В. Хлебникова». 18-V-191 <?>>» (ГПБ, шифр 119/488).

¹⁶ Журнал журналов. 1917. № 16. С. 13.

¹⁷ Кузмин М. Условности. Пг., 1923. С. 164—165.

ИЗ ДНЕВНИКОВ

1909

10 сентября 1909

Был Ауслендер и Хлебников, последний ничего себе, хотя, конечно, несколько полоумный. <...> Он <Макс> остался, а я поплелся домой, где все еще сидел Хлебников, Зайцев, Чулков, Нувель и Потемкин. Хлебников невероятная размазня.

12 сентября 1909

<...> Пришел Хлебников, увел его к себе. Он читал стихи; говорят, что я ему покровительствую, но в его вещах есть что-то очень яркое и небывалое.

14 сентября 1909

<...> У нас был Хлебников.

17 сентября 1909

Пришли Модест <Гофман> и Хлебников. Модеста цукали, второго оставили мне, как protégé. Дурили, рядились, играли в petits jeux,* прислуга плясала, горели свечи, был крендель и Asti spumante. Поздравляли и Ауслендера. <...> Было хорошо.

20 сентября 1909

Приехал Хлебников ко мне, но Вяч. <Иванов> взял его к себе, приплелся и я туда. Читал свои вещи гениально-сумасшедшие.

30 сентября 1909

<...> Пришел Макс <Волошин> и Хлебников. Я играл «Куранты» до прихода гостей. (Среди гостей были: Гумилев, Ауслендер, Потемкин, Нувель, Зноско-Боровский, Сомов. Читали стихи).

5 октября 1909

Пришел Бурлюк...

* Ставка на малые деньги (франц.).

11 октября 1909

Будучи без денег, в Царское не поехал. С утра явился Гюнтер, затем Валечка <Нувель>, потом Глеб Верхов<ский>. С Вал<ечкой> отпра<вились> к Баксту, тот по-прежнему мил, они там с Сом<овым> веселятся. Забавнейше рассказывал про «Анфису». Звал вечером к себе, но задержан Хлебниковым и Гюнтером. Сидели они очень долго. Я думаю, что Гумилев обиделся. Утром Руслов спрашивался о адресе Гюнтера, но я его ему не сообщил. На дуэль, что ли, он хотел его вызвать?

15 октября 1909

Как будто никуда не ходил. У нас был Хлебников и Гюнтер, я слушал <...>, потом учил Хлебникова. Пришли Толстой и Белкин, тоже Максенок какой-то. Читал и Толстой до бесчувствия, я играл разные разности. Любик <Хлебников> говорит, что мой голос его волнует. Сережа был у нас, предлагал идти в оперетку, но пошла А. Н.

21 октября 1909

Пошли без Ник<олая> Ст<епановича> вшестером к Альберту, было неплохо. Сережа ночевал у нас. Обедало 13 чел<овек>. 2 кадета, один очень мил, Юраша <Верховский>, Хлебников etc.

29 октября 1909

Дома был Любик и Тамамшев. Любик массу написал.

30 октября 1909

Все приглашенные были, с прибавкою Хлебникова и Юраши. Рассказ Толстого очень хорош. <...> Играл «Москву» и «Петербург», друзья были довольны и качали меня. <...> Потемкин зовет в Киев, я согласился, но вряд ли поеду.

5 ноября 1909

Холодно, туманно, топят печи. Нужно заниматься. Пришел Сережа <Ауслендер> в голубой рубашке, Хлебников, Веньямин <Белкин>, наконец Толстые; читал «Иосифа» и пел «Куранты». Кажется, понравилось. Опять у нас был tête à tête перед прощаньем. С Хлебниковым сделалось дурно. <...>

6 ноября 1909

В «Аполлоне» опять перемена кабинета; кажется хотят Макса, Гумми и меня. Маковский был крайне мил. Гумилев поехал к нам. Явился Хлебников со своим художником, вроде бл<аженой> п<амяти> Костриц <?>. Хлебников совсем расхрабрился, наскакивал на Гумми, вел себя непри-
нужденно и не хотел уходить, когда мы для Ремизовых думали спровадить его художника. Явился Судейкин в духе и мил. Вяч. цукал Ремизова за стилизацию. Я пошел с С. Ю. за нотами <...>. Гумилев уговорил Вяч. ехать с ним (в Африку), но даже убедил и М. М. <Замятнину> в поль-
зости этого. <...>

4 декабря 1909

<...> Хлебников, говорят, в отчаяньи.** <...>

10 декабря 1909

<...> Пришел Хлебников, Потемкин и Нувель. Было не очень приятно. Пели «Кармен». <...>

22 декабря 1909

<...> Сомов приехал вместе со мною, потом явился Хлебников и, наконец, Потемкин с переводом. Сидели до 4-х часов.

27 декабря 1909

<...> Дома застал Судейкина <...>. Был и Хлеб-
ников. <...>

1910

1 января 1910

<...> Явился Хлебников. Было человек 25. <...> Читали стихи, было не плохо. Когда часть гостей ушла, я пел «Мудрую встречу». Аничков, Юраша и Хлебников сидели очень долго. <...>

6 января 1910

<...> Вечером пришел Потемкин и Валечка, но ничего не читали, так изнывали. Был Хлебников и Сюннерберги. Гадали. Скучаю я ужасно.

** Вероятно, связано со смертью Инн. Анненского (30 ноября 1909).

1911

29 октября 1911

Припер ко мне Штильберг, подурнул и поживовел, потом Хлебников удручил, звонил Шлейферт, писал Паппе. В Академии было скучно, лишь мордальон утешал, очень даже очевидно. <...>

1917

19 октября 1917

Юр. <Юркун> созвонился с Бриками, а к нам пришел Хлебников. Вместе отправились. Они переезжают. Квартира большая, хозяйственные. Привольное житье.

К ОДНОМУ ТЕМНОМУ ЭПИЗОДУ В БИОГРАФИИ КУЗМИНА

Наиболее подробная из существующих биографий Кузмина — большая монографическая статья Дж. Мальмстада, — повествуя о разрыве Кузмина с Вяч. Ивановым, ограничивается фразой: «Как и в столь многих событиях жизни Кузмина, личные мотивы ссоры неизвестны».¹ Дальнейший рассказ о событиях, опирающийся на мемуары И. фон Гюнтера и статью О. Дешарт, завершается совершенно справедливым суждением: «Опять-таки, только личные бумаги обоих людей и других участников истории могут бросить какой-то свет на факты. В настоящее время они недоступны».²

Задача настоящего сообщения как раз и состоит в том, чтобы представить ряд документов, проясняющих причины разрыва между поэтами.

Наиболее важна среди них дневниковая запись Кузмина от 16 апреля 1912 г., которая в общих чертах подтверждает рассказ Гюнтера: «Днем, когда все ушли, Вера сказала мне, что она беременна от Вячеслава, что любит меня и без этого не могла бы жить с ним, что продолжается уже давно, и предложила мне фиктивно жениться на ней. Я был потрясен. Притом тут приплетена тень Л<идии> Дм<итриевны>».³ О дальнейшем развитии событий мы из дневника не узнаем, если не считать записи от 18 апреля: «Все-таки история башенная меня потрясает» (с. 424).

Не был подробно описан в дневнике и эпизод осени 1912 года, причинивший много неприятностей Кузмину и другим людям. О нем сообщено в беглой записи от 8 декабря: «Опять большой пробел. „Изнанка Жизни“, дружба с театром Рейнике, оскорбление, которое нанес мне этот кретин Шварсалон, дружба с Нагродской» (с. 634). Обстоятельства этого эпизода, ставшего достоянием не только городских слухов, но и газетной хроники, с достаточной степенью полноты восстанавливаются по письмам Ал. Н. Чеботаревской к Вяч. Иванову.⁴ Несомненно, следует иметь в виду, что в конфликте Чеботаревская была решительно настроена против Кузмина, но фактическая сторона дела изложена в письмах столь полно, что, очевидно, если отбросить пристрастные суждения самой Чеботаревской, к тому же

не знавшей реальной причины расхождения и считавшей рассказы Кузмина несомненной ложью, можно считать обстоятельства осеннего окололитературного скандала 1912 года вполне выясненными.

3 октября 1912 г. Чеботаревская пишет Иванову в Швейцарию послание, предваряемое фразой: «Дорогой друг, пишу Вам спешно и втайне от Веры об осложнениях последних дней. Ни слова сообщать ей нельзя». И далее следует сам рассказ: «Третьего дня вечером ко мне пришел Чулков, на неск<олько> дней приехавший из Москвы. Вдруг он стал (со слов Брюсова и Мусагетчиков) говорить о Вас, о Вашей семье и о цели Вашего путешествия — в вещи, которые я оказалась неподготовленной выслушивать от кого бы то ни было (кроме Вас или Веры), вышла в другую комнату, и со мною сделался обморок. Я успела ему сказать, что это — ложь. Вчера до темноты я должна была пролежать в постели, а вечером меня ждало новое: злостным источником всего этого оказался Кузмин, повествовавший Судейкиным, кажется, и Брюсову, Руманову (? <знак Чеботаревской — Н. Б.> (от Руманова в ресторане слышал Философов, пришел в ужас и замолк до нын<ешнего> дня; Сюннерб<ерг> спраш<ивал> у Сологуба), словом, большинству лиц, принадлежащих к литературным кругам, кроме меня. Я просила не передавать мне слова Кузмина, но он текстуально воспроизводит обращение к нему двух лиц, с именами и всеми деталями. И разумеется, это — ложь, кот<орой> нет названия, и кот<орую> нельзя простить Кузмину. Кажется, к ней в общем отнеслись с полным презрением, т. е. по достоинству, но я теперь целый день ломаю голову, что, если это дойдет до Кости или до Сережи также неожиданно, как до меня» (л. 15—16 об.).

На следующий день она продолжает изливать свои чувства по поводу рассказов Кузмина: «Вы меня осудите, но я во что бы то ни стало хотела как-нибудь выразить мое презрение к К<узмин>у, к его низости, и личной, и общественной, хотела написать ему третьего дня письмо с отказом подавать ему руку, но меня удержали, говоря, что «просто мерзавцам» ни писем, ни документов в руки не дают. Что же это за безнаказанность, в силу предела гнусности? Ведь он все лето был единственным интерпретатором Вашего отъезда, тем более авторитетным, что одновременно был и Вашим (литературным, по крайней мере) другом, прожившим в Вашей семье почти 5 лет!!!» (л. 17—17 об.).

Когда известие дошло до С. К. Шварсалона, брата Веры Константиновны, он счел своей обязанностью вызвать Кузмина на дуэль. 17 октября Чеботаревская так описывала этот эпизод: «На прошлой неделе нелепые слухи дошли до Серези через Зноско-Боровского. <...> Он спросил К<узни>на, согласится ли тот дать ему удовлетворение, если Сереза найдет факт распространения им клеветы не-скольким лицам и, следовательно, проступок его ничем неоправдываемым? К<узни>н дал согласие ему. Сереза на другой день послал к нему своих секундентов. Их встретили секунданты или, вернее, 1 секунд<ант> К<узни>на и заявил, что К<узни>н от поединка отказывается, не мотивируя отказ, и тем самым предает себя в полное распоряжение Серези. Этот унизи<ельный> для К<узни>на отказ вчера был запротоколирован собранием секундентов, причем со стороны К<узни>на прибавлена была к первоначальной редакции отказа без мотивов еще новая мотивация отказа: неравенство сословий между предполага<емыми> противниками. Говорят, что эта добавка еще хуже для К<узни>на» (л. 25—25 об.).

Протокол отказа Кузмина от дуэли, подписанный со стороны С. К. Шварсалона А. Скалдиным и А. Залемановым, а со стороны Кузмина — С. Судейкиным, сохранился⁵ и полностью соответствует описанию Чеботаревской. Однако дело этим не кончилось. 7 декабря Чеботаревская излагала Иванову: «Вдруг вчера узнаю, что, как гром из ясного неба, разразился третьего дня в театре тот скандал, от которого я в свое время (по поводу не состоявшейся его <Шварсалона — Н. Б.> дуэли) так его удерживала и даже в подкрепление своего мнения ссылалась на Ваше желание и Ваш взгляд, совершенно противный его намерениям, — Сергей нанес оскорбление К<узни>ну, ударив его в присутствии 12—15 человек и потребовав составления протокола. <...> Не без труда, но решила добиться разговора с Судейкиным (по телефону) и от себя выразила ему глубокое сожаление и горе по поводу насилия над М. А. Суд<ейкин> просил, не могу ли я с ним повидаться, а так как А. Д. <Скалдин — Н. Б.> так добр, что согласился взять это на себя, то они повидаются завтра» (л. 33 об.—35 об.).

На этом, сколько мы можем судить, эпизод этот закончился, породив массу слухов, в которых истина оказалась перемешана с ложью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Malmstad John E. Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times // Кузмин М. А. Собрание стихов III. Munchen, 1977. P. 175.

² Там же. P. 177—178.

³ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 55, с. 417. Далее ссылки на дневник даны в тексте с указанием страниц.

⁴ ГБЛ, ф. 109. 36. 22, л. 15—16 об. Далее ссылки на этот источник даются в тексте с указанием листов.

⁵ Копия — ЦГАЛИ, ф. 487, оп. 1, ед. хр. 1.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ МИХАИЛА КУЗМИНА

От составителя

Публикуемые ниже два стихотворения М. А. Кузмина датированы 1917-м и 1925-м годами. С 1917 по 1929 год Кузмин выпустил девять новых книг стихов. Самой значительной из них — «Форель разбивает лед» (Л., 1929) — суждено было стать последней. С 1924 (когда по независящим от автора обстоятельствам интенсивность публикаций резко снижается) до конца жизни Кузмин опубликовал всего девять новых стихотворений (не считая вошедших впоследствии в «Форель» и самой книги) в сборниках «Поэты наших дней» (М., 1924), «Собрание стихотворений» (Л., 1926), «Новые стихи» (М., 1927. Вып. 2), «Лидия Иванова. 1903—1924» (Л., 1927), «31 рука» (Л.—М., 1927) и в «Альманахе библиофила» (Л., 1929).¹ 1929 год становится для поэзии Кузмина годом окончательного «преодоления Гутенберга». «Обращаюсь к Вам с покорной просьбой, — писал в 1932 году поэт и филолог Д. С. Усов Э. Ф. Голлербаху. — Если есть у Вас что-либо из последних произведений М. А. Кузмина — не смогли бы Вы прислать мне, дабы я мог, переписав, вернуть Вам? Иным путем я уже не надеюсь узнать чего-либо из того, что он пишет. Он, как и Волошин, при жизни становится «не книгой, а тетрадкой» (ОР ГПБ, ф. 207, ед. хр. 94, л. 25 об.).

Первые попытки собрать воедино все, сохранившееся из рукописного поэтического наследия Кузмина, предприняли Дж. Мальмстад и В. Ф. Марков, редакторы трехтомного «Собрания стихов» Кузмина (München, 1977—1978; см. также их публикацию: *Slavica Hierosolymitana*. 1979. Vol. IV). Впоследствии результаты их трудов были пополнены разысканиями Г. Г. Шмакова (неизданные стихотворения Кузмина в альманахе литературы и искусства «Часть речи» [Нью-Йорк, 1980, № 1] и газете «Русская мысль» [Париж, 1987. № 3676. 5 июня. Литературное приложение № 3/4]) и

¹ Мы не учитываем публикации в московском журнале «Гермес» (№ 4, 1924 [был собран, но фактически не вышел «по техническим причинам» (см. письмо Б. В. Горнунга Кузмину от 30 марта 1924 г. // ЦГАЛИЛ, ф. 437, оп. 1, д. 27)]) и альманахе «Мнемозина» (1924), издававшихся машинописно. Связи Кузмина с группой авторов и издателей «Гермеса» и «Мнемозины» (Б. В. и Л. В. Горнунги, Н. Ф. Бернер, А. И. Ромм и др.) требуют специального рассмотрения.

Дж. Черона («Неизвестные тексты М. Кузмина» // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14). Все найденные ими произведения написаны до 1930 г.² Стихотворения 1930-х гг., составлявшие сборники «Простой мир» и «Тристан», а также поэму «Убийством усыновленный» Г. Г. Шмаков упоминает как «бесследно исчезнувшие» после ареста Ю. И. Юркуна в 1938 г. (см. его предисловие к кн.: Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Балзамо, графа Калиостро. New-York, 1982. С. VII). В посмертно изданной статье Г. Г. Шмакова «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер» все же публикуется стихотворение из «сохранившегося фрагментарно» цикла 1934 г. «Тристан» (Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 41—42). Замечание исследователя о необходимости «публикации и подробного комментария» всего цикла «в будущем» позволяет надеяться на новые находки.

Тексты для настоящей публикации любезно предоставлены Н. Г. Князевой и И. Г. Вишневецким, редактором независимого литературного журнала «Равноденствие» (Москва).

² Опубликованное Г. Г. Шмаковым стихотворение «Не губернаторша сидела с офицером...» (Русская мысль. 1987. 5 июня. № 3676. Лит. прил. № 3/4. С. IX) датировано 1932—1933 гг. ошибочно. Пользуясь случаем, восстанавливаем правильную датировку: ноябрь 1924 г. (см. авторский список работ 1920—1928 гг. // РО ИРЛИ, ф. 172, № 319, л. 113. Сообщено А. Г. Тимофеевым). Эта корректировка представляется тем более своевременной, что уже в первом после 60-летнего перерыва советском издании Кузмина (Ярославль, 1989) появились (наряду с фантастическими утверждениями о вступлении Кузмина в «Союз русского народа») досужие рассуждения составителя С. Куняева о политическом подтексте этого произведения, как о соотносящемся якобы с реальностью 1930-х гг. На уровень компетенции и представления составителя о профессиональной этике указывает, впрочем, и сообщение о том, что стихотворение, воспроизведенное им по тексту публикации Г. Г. Шмакова и в СССР напечатанное Р. Д. Тименчиком (см.: Родник. 1989. № 1), «публикуется впервые».

Слоями розовыми облака опадали.
 Вечер стих, но птицы еще не пели.
 Золотой купол был апостольски полон,
 и непроснувшееся с горы было видно море.
 Зеленоватые сырые дали
 ждали
 загорной свирели,
 и непроросшие еще гребни волн
 к утру не вызывал звук.
 Вдруг
 легкий и теплый, словно дыханье, голос
 (из долины, с неба) пропел
 — Милый лучник, слушай.
 К премудрости открой уши.
 Закрыты запада двери:
 я, ты и Бог — трое.
 Четвертого нет.
 Безгласны спящие звери.
 Но Божий сияет свет.
 Посвященным — откровенно.
 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 оперении 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 храм.
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,
подолинно опускаясь, ступени... —
Как проснувшийся
поднял я голову
и увидел круглое,
как диск, солнце.

27 ноября <1917>

Представляемое читателям стихотворение М. А. Кузмина извлечено из черновой тетради 1916—1918 гг. (ЦГАЛИ, ф. 232. Кузмин М. А., ед. хр. 8, л. 74—75 об.), где оно соседствует с текстами, частично образовавшими позднее цикл гностических стихов о Софии — в кн. «Нездешние вечера» (Пб., 1921). Интерес к эзотерической мистике проявился у Кузмина достаточно рано, задолго до профессиональных занятий литературой. Многочисленные свидетельства тому находим в его письмах к Г. В. Чичерину, хранящихся в Отделе рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Я положительно безумею, когда только касаюсь веков около первого; Александрия, неоплат<оники>, гностики... меня сводят с ума и опьяняют, или скорее не опьяняют, а наполняют каким-то эфиром; не ходишь, а летаешь, весь мир доступен, все достижимо, близко» (письмо от 13/25 января 1897 г.). «Если бы теперь, <как> в II веке, были старинные восточные культы, не было бы невозможно, чтобы я их принял...» (от 28 августа 1898 г.). «Вера должна быть небольшой ладьей спасения среди мира, для немногих и посвященных. И христианство привлекает только в I-е века, а не потом, когда оно разлилось в море и нужно искать других ковчегов помимо него. В начале же это сбор сект» (без даты). Одной из таких сект внутри христианства и был первоначально александрийский гностицизм — религиозное учение об избранных душах, обретающих бессмертие, и об обреченном на гибель в скверне мире. Мифология гностицизма и определяет содержание публикуемых стихов. Для Кузмина, как и для всей позднеантичной мистики в целом, опыт эротический и мистический неразделимы — «Я в тебе, и ты во мне». Характерно, что уже в упомянутой переписке с Г. В. Чичериным он описывает собственные чувства через гностико-орфическую образность: «пневматическая любовь» противопоставлена $\nu\lambda\eta$. «...Для такой любви смерти нет, как нет разлуки, иногда это так глубоко сильно познаешь, когда поднимается хоть край завесы туда, где нет времени и пространства» (письмо от 24 июня 1896 г.). Важно и другое. Дуалистическая космогония гностиков: телесный мир создан злым Демургом — глубоко трагична. Для поэтической мифологии Кузмина со столь характерным утверждением о «телесности» души подобный дуализм чужд. Отсюда видение в финале стихотворения — «круглое, как диск, солнце», очень точное по существу (вспомним хотя бы о 5 гимне Синезия, славящем Троидного Бога, просиявшего сквозь дневное светило), видение, заставляющее нас вспомнить всю

тысячелетнюю историю солярного мифа в европейской культуре, но едва ли — в силу своей сугубой материальности — допустимое в утонченно-спиритуалистическом гностическом тексте. Подивимся же неуничтожимому оптимизму поэта, видевшего вопреки весьма противоречивым корням, питавшим его мысль, оправдание материальной формы именно в ее несовершенстве. Ибо как сказано в другом его стихотворении, впервые появляющемся в наброске в той же тетради 1916—18 гг.:

«Несовершенство мира — милость Божья».

*Публикация, подготовка текста
и комментарий И. Г. Вишневецкого*

Воздушную и водяную гладь
Не одинаковым разбить полетам,
Зачем крылатым тяжести желать?
Зачем ползучим делаться пилотом?

О, девочка, не думая, резвясь,
Себя бездушной массе ты вручила.
Где соответствие? Какая связь,
Когда в одном легчайшем легким сила?

И брызги к небу, слезы и укор, —
Они, поверь, из сердца, не из моря,
Не их ведь ждал твой удивленный взор,
Когда летел, певучим брызгам вторя.

Из пара влага — плодovitый дождь.
Приблизятся назначенные сроки,
И ты увидишь из нездешних рош,
Что не прошли жестокне уроки.

<Декабрь 1925>

Текст стихотворения сохранился в собрании М. С. Лесмана. Подписанный именем Кузмина и датированный список сделан неизвестным лицом. Авторство подтверждается сведениями из рабочей тетради Кузмина, хранящейся в Пушкинском Доме: в списке работ 1920—1928 гг. декабрем 1925 г. датированы «Лид<ни> Ивановой стихи» (РО ИРЛИ, ф. 172, № 319, л. 115. Сообщено А. Г. Тимофеевым). Действительно, стихотворение посвящено памяти балерины Л. А. Ивановой и, таким образом, это — третье стихотворение Кузмина, обращенное к ней: в сб. «Лидия Иванова. 1903—1924» (Л., 1927) было опубликовано стихотворение 1927 г. «Памяти Лидии Ивановой», в сб. Ленинградского Союза Поэтов «Костер» (Л., 1927) напечатано стихотворение 1926 г. «Темные улицы рожают темные мысли», вошедшее позднее в состав цикла «Панорама с выносками» в кн. «Форель разбивает лед» (Л., 1929). Определение этого последнего текста, как «намечающего на гибель Ивановой», принадлежит Г. Г. Шмакову (см. его статью «Загадка Лидочки Ивановой» // Русская мысль. 1986. 13 июня. № 3625. С. 10—11), эта догадка ранее была подтверждена и детально обоснована Дж. Мальмстадом (The Mystery of

Iniquity: Kuzmin's «Темные улitsy rozchdaiut temnye mysli» // Slavic Review. 1975. Vol. 34. № 1. P. 44—64). Третий, публикуемый здесь, текст написан в декабре 1925 г. и является первым поэтическим откликом Кузмина на смерть Л. Ивановой. Стихотворение впервые было опубликовано с искажениями Дж. Мальмстадом и В. Ф. Марковым по списку, видимо, восходящему к хранящемуся в собрании М. С. Лесмана (или идентичному с ним) без каких-либо комментариев. (В этой же публикации, очевидно, по технической ошибке, как посвященное Л. Ивановой, указано недатированное стихотворение «Три платья»: Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. IV. P. 329—333). Между тем, лишь обстоятельства гибели Л. Ивановой — во многом загадочные — позволяют «расшифровать» образную систему стихотворения. 16 июня 1924 г. Л. Иванова утонула в Финском заливе при столкновении моторной лодки, в которой она находилась, с пассажирским судном «Чайка». Следствие по делу, контролирувавшемуся особым отделом ГПУ, было вялым и ни к чему не привело. Более того, есть основания предполагать причастность ГПУ к гибели артистки. По версии знакомого Л. Ивановой М. А. Шварца (впоследствии директора Театрального музея), переданной Г. Г. Шмаковым, Л. Иванова, часто бывавшая на приемах и вечеринках, устраивавшихся при участии сотрудников ГПУ, «угодила в ловушку: возможно, она что-то случайно услышала или узнала, что составляло гэпэушную тайну, и при определенных обстоятельствах она могла оказаться опасной для ее благодетелей в кожанках. И от нее лучше было избавиться» (цит. по указанной статье Г. Г. Шмакова, с. 10). Эта версия подтверждается свидетельствами Г. М. Баланчивадзе (Дж. Баланчина) и его первой жены Т. Жевержеевой (Т. Дживы) (см. там же, с. 10—11). Похоже, Кузмин (судя по его газетному отклику на гибель балерины [см.: Красная газета. 1924. 18 июня. № 135. Веч. вып. С. 3] и стихам) знал или догадывался об истинных причинах летней катастрофы 1924 г. «Прямая дорога в Удельную, / Если правду заговорю», — напишет он в одном из стихотворений 1926 г. Таинственная гибель Лидии Ивановой заставляет предположить, что речь идет и о правде о катастрофе в Финском заливе, событии, занявшем не последнее место в череде «жесточких уроков» пореволюционной эпохи.

*Публикация Н. Г. Князевой
Комментарий Г. А. Морева*

ПРОГУЛКА БЕЗ ГУЛЯ?

(К истории организации авторского вечера
М. А. Кузмина в мае 1924 г.)

Вереница «нездешних вечеров» — авторских выступлений М. А. Кузмина в камерных аудиториях конца 1910-х—1920-х гг. — еще ждет своего историка. Одно можно с уверенностью произнести уже сейчас — вечер кузминских произведений в московской студии «Синяя птица» 12 мая 1924 г. является тем редким для исследователя событием, вся предыстория которого — замысел, организация, хронология диктуемых обстоятельствами сдвигов во времени — предстает как на ладони из разбросанной по четырем архивохранилищам, но почти не пострадавшей частной переписки. Наше знание об иных публичных выступлениях Кузмина с чтением или исполнением своих сочинений более чем скудно — даже в тех случаях, когда скромная брошюра или заметка обозревателя сохранили в меру подробное свидетельство о происходившем.¹ Впрочем, даты большинства литературных чтений, предпринимавшихся поэтом, если и поддаются уточнению — лишь по приглашающим или извещающим о минувшем событии параграфам газетных хроник...² На этом неутешительном фоне собранная по крупницам переписка поэта с энтузиастом вечера Владимиром Владимировичем Русловым может рассматриваться как «божественный подарок» судьбы, обыкновенно безжалостной к рукописям, которые, по мнению одних, не горят, а по мнению многих, предпочитают арест за семью печатями, топку полицейских печей или безвестное рассредоточение.

О неутомимом организаторе вечера, — быть может, известном только искусственным библиографам и блоковедам в качестве раннего собирателя юношеских автографов автора «Двенадцати»³ — более подробные сведения можно почерпнуть из его собственных писем, адресованных Кузмину после шестнадцати лет неподдержания состоявшегося в 1910 г. знакомства. «Архивным юношам» будущего мы могли бы посоветовать не пренебрегать русловской репутацией «домашнего стихотворца» (наивно полагать, что таковые вымерли в XIX веке) и знакомого Дягилева, Сомова и Ахматовой (или же он намеренно делает ударение на этих саморекомендательных контактах?).⁴

Наиболее любопытным в отношениях Руслова и Кузмина следует признать тот факт, что они начались с заочной переписки, инспирированной усилиями С. П. Дягилева.⁵ На неизвестное доселе письмо москвича Руслова петербуржец Кузмин незамедлительно ответил выражением желанья «познакомиться».⁶ В период с ноября 1907 по февраль 1908 гг. он написал 10 писем, обещая и перенося так и не осуществленный наезд в Москву, рассказывая о литературных, музыкальных, живописных и человеческих пристрастиях, сообщая творческие планы и переписывая тексты вдохновенных стихотворений. И все же встреча с адресатом тогда не произошла, а встреча этого эпистолярного цикла с непредубежденным читателем, надо думать, тоже не за горами.

Публикатор считает своим приятным долгом выразить благодарность Е. Ю. Литвин (Рукописный отдел ИМЛИ), а также сотрудникам ЦГАЛИ СССР, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и ЦГАЛИ (Ленинград), бывш. ЛГАЛИ, за любезное предоставление взаимодополняющих материалов.

¹ К XX-летию литературной деятельности М. А. Кузмина. <Л., 1925>; Джикиль. Вечер М. А. Кузмина. (Дом Литераторов) // Жизнь искусства. 1920. № 462. 27 мая. С. 1; Голлербах Э. Юбилейный вечер М. А. Кузмина // Там же. 1920. № 574. 5 окт. С. 2 (о вечере, посвященном 15-летию литературной деятельности поэта, состоявшемся 29 сент. 1920 г. в «Доме Искусств»; см. также объявление — Там же. 1920. № 568. 28 сент. С. 2: ср. анонимную заметку «В "Союзе поэтов,» — Там же. 1920. № 556. 14 сент. С. 2).

О выступлении Кузмина с чтением стихов из книги «Форель разбивает лед» в 1928 г. см. основанный на свидетельстве очевидца рассказ биографа: Malmstad. P. 293—294.

² Приводим данные о выступлениях Кузмина, основанные на материалах такого рода: 1) 29 дек. 1919 г., участие в вечере поэтов в «Доме Искусств». См.: Слонимский Мих. Вечер петроградских поэтов // Жизнь искусства. 1920. № 334—336. 3—5 янв. С. 1 («Стихи из цикла «София» и стихи об Италии <...> открыли вечер»); 2) Шестой устный альманах поэтов. См.: П. «Альманах» в доме Литераторов // Там же. 1920. № 524—525. 7—8 авг. С. 3 («М. А. Кузмин <...> прочел неизданные стихи: «Ассизи», «Равенна», «Озеро» и «Адам» <...>»); 3) 13 окт. 1920 г., участие в «вечере стихов» в «Доме Искусств». См.: объявление: Там же. 1920. № 577. 8 окт. С. 1; 4) один или два вечера в «Доме Искусств» в мае 1921 г. Ср.: «В «Доме Искусств» ближайшими вечерами явятся следующие: сегодня, в среду, 11 мая — Вечер М. А. Кузмина <...>» (Там же. 1921. № 727—729. 11—13 мая. С. 3); «Сегодня, 21 мая, в Доме Искусств состоится вечер поэзии М. Кузмина <...>» (Там же. 1921. № 736—738. 21—22, 24 мая. С. 1); 5) 26 июля 1922 г., Белый зал Дома ученых, участие в «вечере поэзии А. Ахматовой и М. Кузмина». См. объявление: Там же. 1922. № 29. 25 июля. С. 5);

6) 18 янв. 1923 г., Институт истории искусств, участие в «первом вечере из цикла чтений новой драматургии», чтение пьесы «Вторник Мэри». См. объявление: Там же. 1923. № 2. 16 янв. С. 9; 7) 15 апр. 1923 г., Институт истории искусств, выступление с «теоретическим докладом» в «первом публичном выступлении вновь возникшего поэтического направления «Эмоционалистов». См. объявление: Красная газета. Веч. вып. 1923. № 81. 13 апр. С. 4; 8) 20 апр. 1923 г., зал академической Капеллы, «доклад артистки академических театров В. Л. Юренской и М. А. Кузмина на тему «Женщина-актриса». См. объявление: Там же. 1923. № 87. 20 апр. С. 4.

Об участии в поэтическом чтении в «Привале комедиантов» 27 февр. 1919 г. известно из заметки самого Кузмина «Вечер поэтов» (Жизнь искусства. 1919. 5 марта. № 91. С. 1—2).

³ Руслов Владимир. Несколько слов о лирике Александра Блока // Блок А. Неизданные стихи. История одного письма. Тифлис, 1927. С. 37 — 42. Автографы из собр. Руслова (в основном юношеские стихотворения) опубли.: Там же. С. 25—35.

⁴ См. письмо Кузмина от 1 (14) ноября 1907 г. // ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 19. Л. 1; письмо Руслова от 31 марта 1910 г. // ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 360. Л. 2; письмо Руслова от 27 мая 1924 г. в нашей публикации.

⁵ Письмо Кузмина от 1 (14) ноября 1907 г. // ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 19. Л. 1.

⁶ Там же.

В публикации использованы сокращения: Шмаков Г. Г. = Шмаков Г. Г. Блок и Кузмин. (Новые материалы) // Блокковский сборник. II. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 341—364; Malmstad = Malmstad John E. Mikhail Kuzmin: a Chronicle of His Life and Times // Кузмин М. А. Собрание стихов. III. Несобранное и неопубликованное. Приложения. Примечания. Статьи о Кузмине. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad und Vladimir Markov. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. P. 7—319; Собрание стихов. III = Там же. С. 321—761 [русскоязычная часть тома, содержащая публикации, комментарии и статью Владимира Маркова «Поэзия Михаила Кузмина»].

1. В. В. РУСЛОВ — М. А. КУЗМИНУ

1 марта 1924 г.

Москва.

Дорогой Михаил Алексеевич!

Я был очень рад узнать от вернувшегося из Петрограда и бывшего у Вас Николая Николаевича Захарова-Менского,¹ что Вы все-таки меня не забыли, хотя со времени нашей с Вами переписки прошло 16 лет,² а со времени нашего

личного свидания, весной 1910 г., 14 лет. Что касается меня, то вряд ли нужно Вам говорить, что мое сердечное к Вам расположение и мое восхищение за эти годы только могли лишь увеличиться при чтении каждой Вашей вновь появлявшейся книжки. Увы, вот уже более двух лет, со времени выхода «Нездешних вечеров», Вы не радуете своих верных читателей и друзей новой книжкой и обещанная «Petropolis'om» книга стихов «Параболы» все еще остается в обещании! ³ Когда же она появится?

Что же касается меня, то я живу «и тяжело и трудно», не в смысле чисто материальном, конечно, хотя я, также как и все, пострадал при революции, но в отношении сердечном; как раз вместе с Февральской революцией у меня произошла одна встреча, которая в конце 1918 г. перешла уже в другие отношения, совершенно сломавшие всю мою жизнь и поведшие ее по новому руслу; правда — это очень романтично: ломка жизни и души на соответствующем фоне ломки всего окружающего, но все это стоило мне таких усилий, борьбы и страданий, что, как в осажденной тяжелой осадой крепости ее защитникам месяц считается за год, так и я за эти шесть лет душевно пережил двадцать пять! И вот, после того, как я целых два года был спокоен и уверен, что «все силы чувства — мне подвластны, яснее цель, звездой горя. Надежен парус, крепки снасти, а кормщик — опытен и смел, и не в моей ли ныне власти достичь всего, чего хотел?», — теперь внезапно я увидал, что... «обманчивая луна показывает бурей гладь»... и я вновь «волненью предан и тоске, гадаю омуты и мели проплыть, как мальчик, на доске!»⁴ Но уже ни слов, ни упорства былых нет более в моей душе и возникает жуткая мысль, а не поглотит ли себя сей омут?

Простите за это отступление, но на душе тяжело, и Вы, более чем кто-либо другой, по этим отрывочным фразам сможете понять то, что я сейчас переживаю и что на меня надвигается в грядущем...

Перейду теперь к деловой части письма, к тому, что и побудило меня писать к Вам. Как Вам уже известно от В. В. Королевича,⁵ у нас здесь в Москве образовался небольшой очень интимный кружок, главным образом из молодых поэтов, под знаком «Антиной»; его цель — в выявлении в печати, в театре и в иных видах искусства мужской красоты. У нас за прошлый 1923 год было два исполнительных вечера, музыка «наших» композиторов, чтение «наших»

стихов, ценне «наших» романсов, а также «наш» мужской балет; на втором вечере была дана инсценировка Вашего «Антиноя» из «Александрійских песен» с музыкой молодого московского композитора Вл. Евг. Артемова.⁶ Одной из очередных задач сего кружка является издание сборника со стихотворениями, посвященными воспеванию мужской красоты и любви, всех поэтов, начиная с античных и кончая современными,⁷ в числе коих должно быть и одно Ваше, помимо того, конечно, что будет выбрано из различных Ваших уже напечатанных сборников, Вами так любезно присланных через Королевича. Материала так много набирается, что я боюсь, что это будет уже даже не сборник, а целый фолиант! Теперь у «исполкома» «Антиноя» возникла мысль об устройстве очередного исполнительного вечера, приблизительно на середине поста, посвященного Вам и при Вашем личном участии, в виду чего мне и поручено, как лично Вас знающего, а также знакомого Вами, человеку,⁸ списаться с Вами и установить всю деловую сторону этого проекта. Нам желательно Ваше выступление в качестве чтеца какого-либо Вашего ненапечатанного произведения (роман, повесть или рассказ, но побольше), приблизительно на два часа чтения, и, желательно очень, произведения с «нашим» оттенком; кроме того нужен будет еще ряд стихотворений Ваших, от пятнадцати до двадцати, также еще не напечатанных и с тем же оттенком; кроме того предполагается еще исполнение Ваших музыкальных и вокальных вещей и, быть может, Вы также не отказались бы от выступления с одной или двумя вещами, помимо иных исполнителей, как композитор и пьянист. Вечер предположен в интимной обстановке и со строго ограниченной и еще строже цензурованной продажей билетов. Что же касается материальной стороны, то вот те условия, которые мы можем Вам предложить: за выступление Ваше, в указанном мною выше плане, Вам вручается в день исполнения двадцать пять червонцев (двести пятьдесят рублей по золотому исчислению), кроме того оплачивается Ваш проезд сюда и обратно в Петроград в мягком вагоне, а также гарантируется Вам на неделю квартира с полным пансионом у одного из наших «комитетчиков».⁹ Вот, кажется, и все, что следует Вам сообщить по сему вопросу; теперь дело за Вами, и я буду Вас просить поставить меня в известность о том или ином Вашем решении, не откладывая в долгий ящик, т. к., в случае Вашего соглашения, нам нужно начать организацию деловой стороны этого

Вашего выступления, т. есть устройство помещения для чтения, распространение билетов и т. д. Чтобы не списываться вторично, очень прошу Вас, в случае Вашего согласия, в ответном письме Вашем указать: 1) заглавия и краткое содержание предположенных Вами к исполнению вещей, как прозаического, так и стихотворных и музыкальных,¹⁰ а также: 2) время для Вас подходящее для приезда сюда, начиная со второй недели поста. Итак жду Вашего ответа и остаюсь всегда сердечно и искренне Вашим Владимиром Русловым Р. S. Где Георгий Иванов, в П<етрог>раде или за границей? ¹¹

ВР.

Посылаю Вам на суд кое-что из своих стихов за последние годы, все о той великой любви, о коей говорю в письме; сонет же переведен для упоминаемого сборника «Антиноя».¹²

2. М. А. КУЗМИН — В. В. РУСЛОВУ

17 марта 1924.

Дорогой Владимир Владимирович,

конечно, я Вас несколько не забыл и время то, когда мы с Вами встречались, одно из лучших в моей памяти.

Благодарю Вас и общество за то, что Вы вспомнили обо мне, как о «бабушке русской революции». Я очень растроган. Условия, конечно, для меня удобны и если подлежат изменению, то скорей в смысле уменьшения моих требований, чем наоборот.

Вот деловая часть:

1) Приехать я могу так.

Выехать 27-го или 28-го (четв<ерг> и пятн<ница>) марта в зависимости от билетов. Пробыть в Москве 28 (или 29) — 31 или 1, так как 2-го апреля я обязательно должен быть уже в Петербурге.

2) чтение мое и музыка займут максимум час с четвертью, полтора, так что Вам придется пополнять программу (м<ожет> б<ыть>, из моих же вещей) другими исполнителями. Да и мне трудно было бы читать 2 часа. Во-первых, боюсь, что у меня не наберется новых подходящих произведений, во-вторых, это может утомить слушателей. В виду этого, конечно, может быть уменьшен гонорар.

- 3) Прочел бы я следующее:
- а) «Берлинский чародей», специально написанный рассказ из современной берлинской жизни, мужских nacht-local'ей и т. п.¹³
 - в) стихи из «Парабол», где ясно идеологическое обоснование темы.
 - с) цикл 24 года «Новый Гуль»
стих <отворенный> 12 любовных.¹⁴
 - д) неизвестные Вам песенки:
 - 1) Если б ты был небесный ангел.
 - 2) Телемах.¹⁵
 - е) Танцы в мужских nacht-local'ях
 - 1) Шимми (из «Эугена Несчастливого») ¹⁶
 - 2) Танго.
 - ф) старую свою вещь (неисполнявшуюся и неданную) «Гимн Антиною».¹⁷
 - г) М<ожет> б<ыть>, отрывки из муз<ыкальной> вещи «Лесок», текст которого издан.¹⁸
 - h) Если успею кончить большую (довольно) вещь, полу-лирика, полу-драма: «Прогулка Гуля», но это не наверное.¹⁹

4) Интересует меня вопрос: как мы сделаемся с дорогой в Москву: пришлете ли Вы мне деньги, или поручите кому-нибудь из здешних Ваших друзей устроить это?

Все-таки Вам придется, пожалуй, еще раз написать мне, как Вам все это нравится и подходит ли к Вашим желаниям.

Вечер, конечно, интимнейший. Простите, что я задержал ответ, но я не знал, когда у меня свободные дни.

Если эти числа Вам неудобны, назначьте другие, но имейте в виду, что у меня заняты среды, так что удобнее от четверга (выезд) до понедельника (или вторника).

В Москве поговорим обо всем. Спасибо за стихи.

Ваш искренне по-прежнему
М. Кузмин.²⁰

З. С. А. АУСЛЕНДЕР — В. В. РУСЛОВУ

Кузмин не получил письма денег телеграфируйте окончательно день концерта. АУСЛЕНДЕР.²¹

2 апреля 1924 г.

Дорогой Михаил Алексеевич!

Вы, вероятно, недоумевали на мое молчание в ответ на Ваше милое письмо по поводу устройства нами Вашего вечера. Но задержка произошла из-за помещения, которое, в виду некоторой специфичности этого вечера, было затруднительно взять сразу: надо было подобрать что-либо и уютное, и интимное, и безопасное в смысле администрации помещения, и чтобы она имела право на устройство подобных закрытых вечеров, дабы нам не пришлось брать самим особого на это разрешения. Теперь все это улажено и нами арендовано помещение кабаре «Синяя Птица» на углу Тверской и М. Гнездииковского переулка на 14 апреля, это понедельник. Таким образом, Вы могли бы выехать из П<етро>града в пятницу 11-го, чтобы быть в Москве в субботу 12-го утром, дабы в нашем распоряжении были бы два дня, суббота и воскресенье, для окончательного и совместного просмотра предположенной программы. Вашу программу, конечно, мы принимаем целиком; с нашей стороны еще предположено следующее: 1) музыкальное исполнение К. Н. Игумновым отрывка из «Курантов» и вальса из «Балаганчика»;²² 2) трое певцов, с вещами из «Курантов» и «Александрийских песен», как с Вашей музыкою, так и в переложении молодого композитора Александрова;²³ было бы желательно усилить эти вещи еще Вашими романсами, но, увы, их нигде не достать, а на руках есть только «Дитя и роза».²⁴ Не сможете ли Вы прислать мне заказной бандеролью, срочно, что-либо для их пения для тенора и баритона? 3) артист студии Худож<ественного> театра Азанчевский даст декламацию: «Александрийские песни» и «Вторник Мэри»;²⁵ 4) постановка балетных мест из «Курантов» в исполнении двух или трех исполнителей, в качестве постановщиков хотели привлечь или Румнева или Позняка.²⁶ Пишу Вам об нашей части программы так зыбко в виду того, что она частью <...>²⁷ Но я лично думаю, что это просто напрасная юридическая предосторожность — у нас будет полный сбор, и Вы получите 250 рублей. Правда, помещение всего на 80 мест, но я думаю сделать расценку мест подороже, чтобы окупить все: и Ваш гонорар, и расходы по помещению и вечеру. Разрешите нескромный

вопрос: Вы приедете один или с Вашим другом? Это вызывается чисто хозяйственными соображениями. Как нашли мои стихи, хотелось бы знать Ваше мнение о них. Не можете ли Вы мне достать в П<етро>граде одну Вашу книжку, которую я тут тщетно искал: это «Двум». ²⁸

Надеюсь незамедлительно получить от Вас письмо с ответом по всем затронутым здесь вопросам, а пока остаюсь всегда и сердечно Вашим Владимиром Русловым.

P. S. Моя фамилия просто Руслов, а не через два «с», как Вы почему-то написали, ²⁹ это вышло вроде Кузмина с мягким знаком.

Ваш ВР.

5. М. А. КУЗМИН — В. В. РУСЛОВУ

Встревожен задержкой вышлите телеграфом немного больше чем на дорогу приеду один исполняю сам. КУЗМИН. ³⁰

6. В. В. РУСЛОВ — М. А. КУЗМИНУ

15 апреля 1924 г.

Простите меня, Дорогой Михаил Алексеевич, за столь долгую задержку с этим «пояснительным» к телеграмме письмом, но всю предыдущую неделю меня так завертели и завалили всякими делами, что я пил, ел, спал... и даже все остальное — делал на ходу, как знаменитый какаду из старого армянского анекдота. Дело в том, что я только что устроился в Госиздат и мне все эти дни пришлось входить в курс дела, оттуда же меня завалили сразу целой кучей книг и переводов для рецензий и редактирования, и, наконец, был ряд заседаний там же вновь образованной комиссии по изданию русских классиков и публицистов, в коей я занимаю место секретаря. Во-вторых, как снег на голову (простите за столь зимнее сравнение весеннею порой), свалился из Берлина мой старый друг профес<сор> Адлер ³¹ и даже вместе со своей «половиной», ни звука, увы, не говорящей на русском языке, т. ч. мы объяснялись на международном... Наконец и дела с нашим вечером расклеились совершенно по целому ряду причин, т. что после целого ряда заседаний, увы, и тут тоже заседали!, было решено Антиноевцами сей

вечер перенести на 12 мая; причины же, вызвавшие³² этот перенос, следующие: во-первых, не успели инсценировать для балета Вашу музыку из «Курантов» и без балета давать вечер не хотелось, а во-вторых, из-за вообще скверного настроения, царящего сейчас в Москве, как среди вообще москвичей (причина — безденежье и аресты), так и среди «наших», которые, как Вам, вероятно, самому известно, пугливее газелей пустынь, а потому все они, напуганные здешними настроениями, находятся в прострации и при мысли о «нашем» вечере сразу впадают в истерику и никак не берут билетов; в виду всех этих обстоятельств мы и решили отложить вечер и в смысле продажи билетов вести «тихую сапу», выражаясь саперным языком! Как только билетов будет продано на мало-мальски приличную сумму, так я переведу ее Вам как задаток, чтобы Вы считали нас прочно с Вами связанными и устройство вечера — солидным предприятием, а не блефом... Я все-таки очень бы хотел от Вас получить в ответ на мое посланное письмо с отпискою на все заданные мною в предыдущем моем к Вам письме вопросы, надеюсь, что Вы исполните эту мою просьбу. Сердечно и всегда Ваш Владимир Руслов.

7. М. А. КУЗМИН — В. В. РУСЛОВУ

29 апреля 1924.

Дорогой Владимир Владимирович,

поздравляю Вас с праздниками и желаю всякого благополучия. Прежде всего сердечного, что всего важнее. Остальное — дело наживное. Желаю, чтобы Вы воскресли для любви, жизни и искусства. Если мое пожелание запоздало, я очень радуюсь. Я по Вашим стихам влюбился в «Нежного друга». В стихах есть искренность и нежность, эмоциональность, они не сделаны à froid, как упражнение, и это ценнее всего. Недостатки: некоторая неполновесность и привычность определений и какие-то не то некрасовский не то кольцовский размер III и Vго стихотворения.³³ Получается слишком русская умилительность, на мой взгляд, не совсем уместная. Это — придирки. В общем — прелестные, простые и нежные стихи.

Относительно вечера. Мне очень хочется по многим причинам, чтобы он состоялся, но по правде сказать, я не осо-

бенно верю теперь в него. Это может быть отложено раз, может быть отложено и еще раз, и совсем. Вроде, как выйдя из дому, вернуться за забытою вещью. «Пути не будет». Во всяком случае, я всегда готов соответствовать. Середками я теперь не так связан. Жду Вашего сигнала. Приеду я, вероятно, (увы), один, но если бы я приехал и не один, то это устроителей не касалось бы, так как у моего спутника³⁴ родные в Москве. Значит, только возможность меня посетить, попасть достойным образом на вечер и т. п. Но все-таки я приеду, вероятно, один, так как теперь самое горячее время всяких университетских «зачетов» и подобной скуки.

Исполнять придется самому, так как усложнило бы переписывать ноты, высылать их и без меня разучивать. С точки зрения пьянистической и вокальной мое исполнение, конечно, оставляет желать многого, но авторское исполнение имеет свои достоинства.

Если я приеду за несколько дней, то «Шимми» и «Танго» можно было бы поставить в спешном порядке при мне, я думаю.

Боюсь, что «Новый Гуль» к 12му выйдет в свет, но читать я его хочу непременно, настанваю на этом. Вместо рассказа³⁵ прочту новую пьесу «Прогулка Гуля» с музыкой. Времени это займет столько же, сколько и рассказ. Остальное по-прежнему. Итак жду Вашего подтверждения и сигнала. Мне очень теперь хочется этого вечера. Во всяком случае напишите мне и держите в курсе дела. Я очень благодарен случаю, давшему возможность возобновить с Вами сношения.³⁶

Ваш М. Кузмин.

8. В. В. РУСЛОВ — М. А. КУЗМИНУ

Вечер двенадцатого < ; > среду переведу телеграфом пятьдесят приезд желателен субботу или воскресенье утром телеграфируй < те > день час приезд < а > встречу где остановитель Ауслендера или нас.

РУСЛОВ. ³⁷

9. М. А. КУЗМИН — В. В. РУСЛОВУ

Приеду субботу ускоренным десят < ь > утра. КУЗМИН. ³⁸

Мая 27 дня 1924 г.³⁹

Дорогой Михаил Алексеевич!

Вчера, 26-го числа, я передал, согласно Вашей просьбы,⁴⁰ Николаю Михайловичу⁴¹ для пересылки Вам — сто двадцать рублей; надеюсь, что он не задержит их пересылкою Вам и мое письмо придет им уже вслед. Не мог передать их ранее, т. к. не мог получить вообще денег из Госиздата, хотя кассовый ордер на них носил в кармане еще с 20-го числа, но нет <ь> ордер — это одно, а ухитриться получить по нему деньги из кассы — совсем другое, и, как видите, процедура эта занимает у нас ровно шесть дней! Теперь у меня к Вам есть следующая просьба: т. к. в устройстве Вашего вечера я являлся лишь официальным представителем «Антиноя», то мне необходимо иметь документы для оправдания произведенных расходов по сему вечеру,⁴² а потому я и прошу Вас мне выслать отдельную расписку такого приблизительно содержания: получено мною от В. В. Руслова за выступление мое на вечере моих произведений в студии «Синяя Птица» — сто пятьдесят рублей и в покрытие расходов по дороге из П<етро>града в Москву и обратно — сорок рублей, а всего в сумме — сто девяносто рублей. М. Кузмин. Число прошу проставить или дня вечера или дня отъезда Вашего.⁴³ Надеюсь получить ее вместе с письмом от Вас о получении Вами денег от Ник. Мих. Вчера видел в магазине «Академия» пробный экземпляр Вашей книжки «Новый Гуль», а потому позволяю себе напомнить Вам Ваше милое обещание — присылки мне именного экземпляра сей книжки; заодно прошу не забыть также обещаний: найти «Двум» и попытаться достать для меня экземпляр «Парабол», моя попытка достать их здесь, в магазине Наркоминдела, успехом не увенчалась. Не возьмете ли Вы на себя труд достать в П<етро>граде, где это все гораздо легче найти, для моего одного друга следующие Ваши книжки: 1) Осенние Озера, 2) Глиняные Голубки, 1 изд<ание>, 3) Три пьесы, 4) Комедии, 5) Крылья, 1 изд<ание>, 6) Александрийские песни, отд<ельное> изд<ание> Прометея и 7) Военные рассказы;⁴⁴ условие ставится одно — книги должны быть без переплета и не в трепаном виде. Если возметесь это сделать для одного из своих усердных чтецов, библиотека коего за это время погибла и он теперь ее возобновляет, в первую голову своих

любимых авторов, то сообщите мне об этом и можете или высылать книги, по мере их нахождения, наложенным платежом в мой адрес или же сообщать мне письмом стоимость, и я буду Вам ее высылать. Как Вы доехали, не скучали ли в дороге, и не играли ли в шахматы и просто и в «шахматы с семью перегородками», как говорится в 1001 ночи? При шахматы просто спрашиваю оттого, что господин, стоявший на перроне рядом со мною и провожавший в Вашем купе своего сына, спросил меня: «А Ваш знакомый, которого Вы провожаете, не играет в шахматы? А то мой сын может составить ему партию»... Как вообще слагаются Ваши дела, и есть ли надежда на Ваш приезд сюда, в Москву, на все лето, как Вы мне предположительно говорили? ⁴⁵ Мне этого очень и очень хочется, т. к. я совсем не хочу перерыва в наших с Вами отношениях снова на такой же долгий срок, какой уже был в них со времени моего пребывания в П<етро>граде и до этого приезда Вашего сюда, т. к. в прошлые сюда наезды Вы не находили нужным вспомнить обо мне и меня повидать; надеюсь, что теперь, в случае летнего Вашего наезда в Москву, я все-таки получу об нем уведомление и смогу увидаться с Вами? Надеюсь, что Вы по приезде в суе, шуме и гуле петроградском не нашли перемен в Гуле (простите за каламбур) и все обстоит великолепно и потому Вы приедете в Москву. Мне хочется этого, чтобы с Вами тихо посидеть или в моей светелке, или бродить с Вами в одном из пригородных московских парков и поговорить с Вами просто, не о литературе, а о жизни и любви... Простите меня за гнусную казенную бумагу, из 1820-го года, как в предыдущих письмах моих, но у меня свободное время на службе и я решил посвятить его письму к Вам, чтобы его не откладывать. Если увидите Ахматову — передайте ей мой сердечнейший привет. Жду Вашего не очень надолго отложенного (чего боюсь очень!) ответа и остаюсь Ваш сердечно и всегда ВРуслов.

И. М. А. КУЗМИН — В. В. РУСЛОВУ

Дорогой Владимир Владимирович,

я, конечно, заслуживаю всяческого порицания, но напрасно Вы дуетесь. Во-первых, это бесполезно, во-вторых, Вы отлично знаете, что переписка с Вами мне очень приятна, в-третьих, ... я не знаю, что в-третьих. Расписку со всеми

извинениями я посылаю.⁴⁶ «Нов<ого> Гуля» не слал, потому что именных печатных экземпляров (т. е. с напечатанной фамилией владельца) еще не сделали, и сделают экземпляров пять, а экземпляры quasi именные с надписанной фамилией рукою издателя, или его служащего, или моею, не представляют особенного интереса. Такой я могу выслать хотя бы во вторник.⁴⁷ Обложка испорчена, т. к. перепутали клише и черное напечатали сепией, а сепию черным, так что Гуль, вообще непохожий, получился с бакенбардами. Сам Гуль жив, здоров, из университета не вычищен и скоро отбудет в Москву. Возможно, что и я приеду в Москву в конце июля, если на Конюшках кто-нибудь останется и захочет меня приютить.⁴⁸ От Москвы у меня остались воспоминания plutôt приятные. «Абракас» запретили за литературную непонятность и крайности. Хлопочем. Наверное, зря.⁴⁹ Сам я продолжаю «Римские чудеса» и перевожу «Zauberflöte» Моцарта для актеатров.⁵⁰ Вообще работаю, хотя неожиданные запреты и действуют удручительно.

Почему адрес Ваш какая-то отвлеченная комната в Госиздате, а не мирное убежище на Патриарших?⁵¹ Надеюсь, ничего тревожного. Если я приеду, извещу, конечно, Вас и, если позволите, будем «водиться». Ведь в сущности в свой приезд я и не видел Москвы.

Не сердитесь, дорогой Владимир Владимирович, и пишите. Целую Вас. Кланяюсь «нежному другу» и тому симпатичному молодому человеку (Вике?), что видел у Вас.

Искренне Ваш М. Кузмин.⁵²

Уныл немного я еще от повсеместного и катастрофического безденежья. Если бы не искусство и не любовь, хоть волком вой. Да и для искусства и любви деньги весьма не лишни.

5 июля 1924.

КОММЕНТАРИИ

№ 1. ЦГАЛИ (Ленинград), бывш. ЛГАЛИ, в дальн. — ЦГАЛП (Л-д). Ф. 437. Оп. 1. № 113. Л. 10—11.

¹ Ответственный секретарь Всероссийского союза поэтов Н. Н. Захаров-Мэнский выезжал в Петроград, скорее всего, по делам ВСП. Автор поэтических сборников «Черная роза» (М., 1917), «Печали. Стихи. 1918—1921» (М., 1922), «Маленькая лампа. Лирика» (М., 1926).

² Письма М. А. Кузмина В. В. Руслову 1907—1908 гг. см.: ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. №№ 19—20. Ответные письма Руслова нам неизвестны. Сохранилось тем не менее письмо от 31 марта 1910 г., написанное после личного знакомства с Кузминым в Петербурге (см. прим. 4; ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 360. Л. 1—2). Фрагмент письма Кузмина от 15 (28) ноября 1907 г. неточно процитирован в исследованиях: Шмаков Г. Г. С. 343; Malmstad. P. 126 (ср.: № 19. Л. 6об.—5об.). Заключительная часть письма от 8—9 декабря 1907 г. неточно и с пропусками опубли.: Шмаков Г. Г. С. 343—344; Malmstad. P. 126—127 (ср.: № 19. Л. 14—13об., в указ. работах отрывки из разных писем цитируются совмещенно). Отрывок из письма от 6 февраля 1908 г. с неточностями и без указания адресата приведен в «Примечаниях» Дж. Мальмстада и В. Маркова к циклу «Мудрая встреча» (Собрание стихов. Ш. С. 625; стр.: № 20. Л. 6).

³ Сборник стихов «Параболы. Стихотворения 1921—1922» был напечатан в Берлине в декабре 1922 г. и попал в Советскую Россию в незначительном количестве экземпляров (ср.: Malmstad. P. 265; ниже, письмо Руслова от 27 мая).

⁴ Серия автоцitat. Публикации стихотворений В. В. Руслова нам неизвестны. Ср. ниже, сообщение о пересылке «кое-чего из своих стихов за последние годы». Ср. обращение к Кузмину по поводу собственных сочинений в письме от 31 марта 1910 г.: «У меня к Вам большая просьба. Дело вот в чем: перед отъездом из Петербурга я по телефону спрашивал Маковского <Сергея Конст., редактора журнала «Аполлон». — А. Т.> относительно своих стихотворений, лежащих в редакции с января, но получил ответ, довольно неделикатным тоном, что он очень занят, что ничего не знает и что ответа дать не может. Я сообщил свой адрес и просил написать мне, но вот прошло с тех пор уже две недели, а ответа все нет и нет. Пожалуйста, попросите в редакции поспешить с ответом, ведь за три месяца можно было прочесть двенадцать стихотворений, а если ничего не будет принято, то выслать их мне» (ЦГАЛИ, Ф. 232. Оп. 1. № 360. Л. 2об-1).

⁵ Королевич Владимир Владимирович — подражательный прозаик и поэт, автор сборника рассказов «Студенты столицы» (М., 1916) и книг стихов «Смуглое сердце» ([М., 1916]) и «Сады дофина» (М., 1918), участник альманаха «Освобожденным. Стихи» ([Харьков], 1917). Его первая книга — «Молитва телу» — была арестована.

⁶ Сведениями о композиторе Артемове мы не располагаем. «Антиной» из «Александрийских песен» — стихотворение «Три раза я его видел лицом к лицу . . .» (впервые опубли.: Весы. 1906. № 7. С. 11—12).

⁷ План остался нереализованным.

⁸ Ошибка Руслова: явное несогласование в роде.

⁹ Т. е. у одного из членов «исполкома» (выражение Руслова) общества «Антиной».

¹⁰ Ошибка Руслова: явное несогласование в числе.

¹¹ Поэт Георгий Владимирович Иванов (1894—1958) уехал из России в 1922 г.

¹² Приписка (Л. 10, слева; текст сверху вниз). Присланные стихи не сохранились.

№ 2. ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 21. Л. 1—2.

¹³ Этот рассказ не был написан. См. авторский список произведений М. А. Кузмина за 1920—1928 гг. // ИРЛИ. Ф. 172. № 319. Л. 112. Ср. ниже, письмо Кузмина от 29 апреля и прим. 35.

¹⁴ Этот цикл, написанный в феврале-марте 1924 г. и состоящий из «Вступления» и одиннадцати стихотворений, был напечатан отдельным изданием. См.: Кузмин М. Новый Гуль. [Л.]: «Academia», 1924. Подробнее об этой книге см. ниже, письма Кузмина от 29 апреля и 5 июля.

¹⁵ «Если б ты был небесный ангел...» впервые опубликовано: Собрание стихов. III. С. 466, с датой: <1914-1916>. «Телемах» — песенка из неопубликованной пьесы «Возвращение Одиссея» (1911). Ср.: Malmstad. P. 153, — где приводятся строки, бывшие на слуху у друзей поэта: «Бедный, бедный Телемах, Он боится черепах!»

¹⁶ «Эуген Несчастный» («Hinkemann», 1922) — пьеса немецкого драматурга-экспрессиониста Эрнста Толлера (1893—1939). Поставлена на сцене Государственного академического Малого театра 15 декабря 1923 г. (перевод А. И. Пиотровского, режиссер С. Э. Радлов). Согласно газетному объявлению, Кузмин принял участие в публичной «беседе-диспуте «Об Эугене Несчастном» 15 января 1924 г. (Красная газета. Веч. вып. 1924. № 12. 15 января. С. 3).

¹⁷ Согласно авторскому списку музыкальных сочинений Кузмина, это произведение создано в сентябре 1897 г. (ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 43. Л. 3).

¹⁸ См.: Кузмин М. Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях. <Пг.: «Неопалимая Купина», 1922>.

¹⁹ Впервые опубликовано: Собрание стихов. III. С. 559—567, под назв. «Прогулки Гуля», с датой «Март 1924 г.».

²⁰ Согласно штемпелям, письмо отправлено 20 марта и получено в Москве 22 марта. Адрес Руслова — Малая Бронная, д. 34, кв. 4.

№ 3. ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 21. Л. 9. Телеграмма. На бланке пометы: «2го 16 ч. 41 м.».

²¹ На основании служебной пометы и сопоставления с содержанием писем датируется <2 апреля 1924 г.>. Племянник Кузмина Сергей Абрамович Ауслендер (1886—1943) жил в Москве с начала 1922 г. Почему телеграмма отправлена Ауслендером, неизвестно.

№ 4. ЦГАЛИ (Л-д). Ф. 437. Оп. 1. № 113. Л. 12—15.

²² Игумнов Константин Николаевич (1873—1948) — пианист, с 1899 г. профессор Московской консерватории, а в 1924—1929 гг. ее ректор. «Куранты» — «Куранты любви» — «поэма» для музыки М. А. Кузмина (1906; опубликовано: Весы. 1909. № 12. С. 17—53 (без нот), затем отд. издания 1910 и 1911 гг.). «Вальс из «Балаганчика» — Кузмин был автором музыки к постановке «лирической драмы» А. А. Блока «Балаганчик» (1906).

²³ Композитор Анатолий Николаевич Александров (1888—1982).

²⁴ Романс Кузмина, изданный в Петербурге в 1913 г. (Н. Х. Давингоф; 2 изд. — 1915). См.: Собрание стихов. III. С. 522.

²⁵ Сведениями об артисте мы не располагаем. «Вторник Мэри» (1917) — «представление в трех частях для кукол живых или деревянных» М. Кузмина (опубликовано: Пг., 1921).

²⁶ Позняков Сергей Сергеевич (? — 1940-е?, до 1945), бурное дружеское общение с которым было обозначено Кузминым и на страницах литературных журналов (посвящение романа «Нежный Иосиф» в журнальной публикации — Золотое Руно, 1909; «Акростиж» («Снега покрыли гладкие равнины...») — Весы. 1909. № 3); ср. «Диалоги» Познякова с посвящением Кузмину в: Весы. 1909. № 2. С. 35—38, сразу после кузминского повест-

ования об Александре Македонском. Дата смерти указана на основании записи в дневнике О. Н. Гильдебрандт-Арбениной 1945 г. — ЦГАЛИ (Л-д). Ф. 436; сообщено Г. А. Моревым. Недатированная записка 900-х годов, обращенная к Кузмину (подпись: «Твой Позняков»): Там же. Ф. 437. Оп. 1. № 163. Л. 22 (среди писем «неустановленных лиц»). Румнев Александр Александрович (1899—1965) — режиссер, автор книг по истории и теории пантомимы (см., напр.: О пантомиме. Театр, кино. М., 1964).

²⁷ Утрачен двойной лист.

²⁸ Пг.: «Сегодня», 1918.

²⁹ Руслов неточен: он имеет ввиду телеграмму С. А. Ауслендера (№ 3 в нашей публ.).

№ 5. ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 21. Л. 8. Телеграмма. На бланке помета: «10/IVго. 18 ч. 29 м.».

³⁰ Датируется на основании служебной пометы и сопоставления с содержанием писем <10 апреля 1924 г.>. Подпись передана ошибочно — с мягким знаком.

№ 6. ЦГАЛИ (Л-д). Ф. 437. Оп. 1. № 113. Л. 4—5.

³¹ Проф. Бруно Фридрихович Адлер был наряду с А. Белым, проф. Ф. А. Брауном, М. Горьким и В. Ф. Ходасевичем одним из издателей «журнала литературы и науки» «Беседа» (Берлин, с мая 1923). Его приезд в Москву, о котором сообщает Руслов, совпадает с устранением от издания журнала (ср. №№ 4 и 5 «Беседы» за 1924 г.: первый из них, отпечатанный в марте, издан при участии Адлера, следующий (июнь) — уже без него).

³² Далее явная описка: «же».

№ 7. ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 21. Л. 3—4.

³³ Ошибка Кузмина: явное несогласование в числе.

³⁴ «Спутник» — Лев Львович Раков (1904—1970), в то время студент университета; в будущем — специалист по античной истории, преподаватель, музейный работник, поэт, прозаик и драматург; дважды репрессирован. См.: Malmstad. P. 271—272, 281; Сидоровский Лев. Слава и трагедия музея // Лит. Россия. 1988. № 18. 6 мая. С. 18—19. Ракову («Л. Р.») посвящен цикл Кузмина «Новый Гуль»; с его именем связаны пьеса «Прогулка Гуля» и ряд стихотворений, оставшихся за пределами опубликованного цикла.

³⁵ Рассказ «Берлинский чародей», о котором шла речь в письме от 17 марта. Ср., прим. 13.

³⁶ Не исключено, что в этой фразе содержится намек на человека, передавшего Руслову это письмо (к нему приложен конверт без почтовых штемпелей).

№ 8. ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 360. Л. 3. Телеграмма. На бланке помета: «Принято 5 5-го 1924 г. 13 ч. 22 м.».

³⁷ Датируется на основании служебной пометы <5 мая 1924 г.>. Отправлена в понедельник. Среда — 7 мая; суббота — 10.

№ 9. ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 21. Л. 7. Телеграмма. На бланке помета: «8го 13 ч. 5 м.».

³⁸ Датируется на основании служебной пометы и сопоставления с содержанием писем <8 мая 1924 г.>. Отправлена в четверг. Подпись передана ошибочно — с мягким знаком.

№ 10. ЦГАЛИ (Л-д). Ф. 437. Оп. 1. № 113. Л. 1—3. Письмо на бланке: «Заведующий Литературно-художественным отделом Госиздата. Рождественка, 4».

³⁹ От руки вписано: «Мая 27», «4».

⁴⁰ Так у Руслова.

⁴¹ Неустановленное лицо.

⁴² Вечер состоялся в понедельник 12 мая (см. телеграмму № 2). Сохранилась его программа (ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 23):

«1) стихи из «Парабол».

2) Лесок.

3) отрывки из музыки к «Леску».

4) стихи из «Парабол».

5) Прогулка Гуля.

6) Новый Гуль.

7) песни и танцы».

⁴³ Расписка была отправлена с письмом от 5 июля (см. ниже), помечена днем выступления. Она хранится отдельно от письма (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 131. № 4); ее текст незначительно отличается от предложенного Русловым: «От Владимира Владимировича Руслова за выступление мое на вечере моих произведений в студии «Синяя птица» сто пятьдесят рублей и в покрытие расходов <описка Кузмина— А. Т.> по переезду из Ленинграда в Москву и обратно сорок рублей всего сто девяносто рублей палачно.

13 мая 1924 г.

М. Кузмин.

Слово «получил» опущено; дата ошибочная (?).

⁴⁴ См.: 1) М., 1912; 2) СПб., 1914; 3) СПб., 1907; 4) СПб., 1908; 5) М., 1907; 6) Пб., <1921>; в части тиража на обл. вместо указания места издания обозначено издательство («Прометей»), см. описание Дж. Мальмстада и В. Маркова: Собрание стихов. Ш. С. 626; рецензент «Книги и революции» Михаил Павлов сообщал, что I часть тиража вышла в 1919 г. (1922. № 7. <Авг.> С. 59); 7) Пг., 1915.

⁴⁵ Это намерение не осуществилось.

№ 11. ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. № 21. Л. 5—6.

⁴⁶ Ср. прим. 43.

⁴⁷ Т. е. 10 июля 1924 г.

⁴⁸ Возможно, имеется в виду та квартира, где Кузмин останавливался, приезжая выступить на вечере.

⁴⁹ Этот фрагмент (от «Абракас» запретили) неточно приведен в жизнеописании Кузмина, выполненном американским исследователем (Malmstad. P. 266; при передаче текста использована латиница), без конкретного указания на источник. «Абракас» — литературный альманах, редактировавшийся Кузминым (при участии О. Тизенгаузена либо А. Радловой). В октябре-ноябре 1922 и в феврале 1923 гг. вышло три выпуска.

⁵⁰ Над романом «Римские чудеса» Кузмин работал начиная с 1919 г. «Отрывки из романа» были прочитаны на авторском вечере в Доме литераторов (май 1920 г.). Ср. реакцию слушателя: «Из романа «Римские чудеса» мы услышали две главы, — начальную и одну из последующих.

Первая глава производит несколько странное впечатление; в ней много неясного, — черепаха, которой автор, видимо, придает какое-то особое значение, частое упоминание о героях Гомера, образ женщины, яв-

ляющейся перевоплощением Прекрасной Елены. Язык местами слишком близок к нашему времени в ущерб колориту эпохи.

Огорчают некоторые слова, лишенные внутренней необходимости, — мало приличная ассоциация, вызванная струйками воды из ноздрей резвящихся дельфинов, сравнение Елены с «запаренной кобылой» . . .

Зато вторая из прочитанных глав — написана прелестно и тонко, с присущим автору изящным мастерством и необыкновенно свежа, хотя сюжет ее и не нов (старое предание о «Коринфской невесте»)» (Джикилль. Вечер М. А. Кузмина. (Дом Литераторов) // Жизнь искусства. 1920. № 462. 27 мая. С. 1). Две главы были опубл. в альманахе. См.: Кузмин М. Римские чудеса. Главы из романа. 1919—1922. // Стрелец. Сборник третий и последний. Под ред. Александра Беленсона. СПб., 1922. С. 7—22. Продолжение работы, согласно авторскому списку произведений, относится к июню (III глава) и августу 1924 и декабрю 1925 гг. (IV глава). См.: ИРЛИ. Ф. 172. № 319. Л. 113; 115. Ср. неподтвердившуюся информацию газетной хроники о завершении романа: Жизнь искусства. 1921. № 742—745. 28—31 мая. С. 2. Кузмин стремился к напечатанию «Римских чудес» в журнале «Россия». Однако издатель И. Г. Лежнев вынужден был его разочаровать: «Роман Ваш, по всей видимости, лишь «в начале пути», и судить о нем пока трудно. Дать Вам импульс к его писанию — значит прямо или косвенно взять на себя ответственность за его напечатание в «России». По совести, не могу на это решиться. Если бы вещь в большей своей части была написана и я мог с ней ознакомиться — дело обстояло бы просто. А так — не дерзаю» (письмо от 8 марта <1925 г.> // ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. № 265. Л. 5).

Перевод оперы Моцарта «Волшебная флейта» был выполнен в июне 1924 г. (ИРЛИ. Ф. 172. № 319. Л. 113).

⁵¹ Вопрос Кузмина связан с тем, что предыдущее письмо Руслова было написано на официальном бланке (конверт не сохранился). Ср. прим. 20.

⁵² Согласно почтовым штемпелям, письмо было отправлено 7 июля и получено на следующий день. Адрес на конверте: «Государственное Издательство. Рождественка, 4, комн. 52. Секретарю Лит.-Худ. Отдела».

ЗАМЕТКИ О «ПЕЧКЕ В БАНЕ»

17 марта 1926 г. в дневнике Кузмина появляется запись: «Совсем не знал, что делать. Написал «Печку». Юр. страшно разобиделся, что я залезаю в его область и предвосхищаю его замыслы»¹.

Действительно, текст, впервые предлагаемый вниманию советского читателя², совершенно непохож на традиционную прозу Кузмина, то изящно стилизованную, то намеренно небрежную, но почти всегда рассчитанную на беглое и достаточно необязательное чтение.

Как усложняется, начиная с 1916—1917 гг., поэзия Кузмина, так же начинает усложняться его проза, приобретая характер гораздо более глубокий и неоднозначный. И «Печка в бане», несмотря на свой малый объем, дает, как нам кажется, основания отметить некоторые специфические черты этого усложнения.

Прежде всего это относится к самой «банной» теме, которая, как ни парадоксально это звучит, является одной из сквозных в творчестве Кузмина, начиная с «Крыльев» (и в потоке враждебно-иронической критики и пародий тема эта обыгрывалась весьма охотно). В стихотворении «Ангел благовествующий», написанном в 1919 году, разрухе и лишениям эпохи военного коммунизма противопоставляется могучее и озаряющее весь мир солнце. А земным представлением солнца — и «Пусть будет стыдно тому, кто дурно об этом подумает!», предупреждает Кузмин — являются бани:

Тогда свободно, безо всякого груза,
Сладко свяжем узел,
И свободно (понимаете: свободно) пойдем
В горячню, содержимые частным лицом,
Свободным,
Наживающим двести тысяч в год
(Тогда это будут огромные деньги)
Бани.

Пародийность снижения — божественная теплота, представшая в облике банного тепла — очевидна и ему самому. Но в ней есть и серьезность, наиболее отчетливо высказавшаяся в одной из дневниковых записей: «Какое благодетельное учреждение. Всех принимают, кланяются, дают ласки, и не

бардак. Тепло и чисто, тихо, как гарем или детская»³. Смешение иронии и серьезности звучит и в последующих строках «Ангела благовествующего»:

Словом довольно гадким
Стихи кончаю я.
Подвергался стольким нападкам
За это слово я,
Не смею прекословить,
Неловок, может быть, я,
Но это было давно ведь,
С тех пор изменился я.
В этом убедится всякий беспристрастный читатель⁴.

О самопародийности говорит и назойливо выносимое в конечном созвучие личное местоимение, и комически неуклюжий стих, и гротескное завершение отрывочка регулярного рифмованного стиха громоздкой и неуклюжей официально-прозаической фразой. Но отказаться от своего рая, притворившегося баней, Кузмин не может и не хочет, как в «А это—хулиганская, сказала...», где переплетаются самые разнообразные впечатления. К пониманию этого стихотворения немаловажны две записи Кузмина, первая из которых сделана 4 июня 1919 г.: «По вечерам нападает томление. Боже, поглупому: или рестораны, деньги, вина, путешествия, американские песенки, скачки, Карсавина, Сомов, искусство и покупки, или бродяжничество, Сибирь, солнце, зима, яблони, Бог, монастырь, иконы, неведомые дебри и горы. И всегда Юр. <...> А Италия, родина наша Италия?»⁵, а вторая— 11 июня 1922: «Пронзила меня песня, что из Архангельска привезла О<льга> А<фанасьевна Глебова-Судейкина>: «Хулиганская». Романтизм вроде Достоевского:

— Мы на лодочке катались...
Вспомни, что было!
Не гребли, а целовались...
Наверно, забыла.

Все, все, и относящееся, и не относящееся, и прошлое, и небывшее вспомнил. И Нижегородские леса, и Павлик, и Князев, и Юроч. начало»⁶. Бань в этом стихотворении нет, но потенциально они вполне вписываются в круг «самого житейского, но и самого близкого».

И вряд ли можно отрицать, что «кафельные пейзажи», становящиеся предметом описания в «Печке в бане», предстают пусть и разрозненными, но все же несомненно жизненно важными чертами прекрасного мира, ищущего своего воплощения в литературе. Показательно даже само перечисление исторических эпох, описанных в разных «новеллах»: античность (и в ее бытовом, и в ее мифологическом аспекте), Россия XIX века, предреволюционная действительность и современность. Все это — эпохи для Кузмина близкие и дорогие, о них он много и любовно писал.

Но сами способы изображения далеки от идиллической прорисовки. Вместо умиления — гротеск, часто жестокий или находящийся на грани допустимого в печати приличия. Вместо наивности стиля фантастически быстрая смена писательской «оптики», способов описания. Вместо обычной для прозы Кузмина серьезности или легкой иронии — анекдот, сарказм, издевка. Да и предметный мир то и дело оказывается в противоречии с его описанием, как, скажем, в «Арфистке», где барышня, Бонапарт, арфа, старинное платье решительно уничтожаются сначала простонародными «тнтьками», а потом и издевательской фразой: «По всем видимостям очень скучно, но благородно, ничего не поделаешь».

Последнюю фразу вполне мог бы произнести какой-нибудь из героев Зошенко, претендующих на культуру и начитанность. Да и вообще зошенковская стихия языка ощущается в «Печке в бане» не единожды, как во фразах из «Гречек»: «Ну, конечно, золото, ладан и смирна. Роскошь первый сорт, а крыши нет. Никто не раздевается, так голые по проспекту и приходят» (наверное, тут не лишним будет вспомнить и знаменитую «Баню», так контрастирующую с описанием Кузмина). Но все это оказывается лишь эпизодом в кинематографически мелькающей (и, как в старом немом кинематографе, слегка поддрагивающей и не вполне устойчивой!) сменой манер и стилей, где богиня совмещается с хазой, кисейное платье со шпалером, «несмолкаемое одобрение сограждан» — с «я ли тебе не давала, пивом не пошла».

Следует обратить внимание и еще на одну особенность этого текста: регулярное описание ситуаций, для русской литературы не вполне привычных, традиционно избегаемых. Кузмин как бы нарочно выбирает рискованные ситуации, чтобы как можно более обострить эффективность своего художественного поиска. Резкая непривычность сюжетов и подробностей позволяет на минимальном пространстве текста скон-

центрировать максимальную эстетическую новизну. При предельно напряженном читательском внимании можно едва ли не в каждой фразе менять ракурс, поворачивать течение повествования. Отчетливо видно это в первых же фразах первого рассказа, где едва ли не карамзинская «хижина» превращается в «лачугу», а сами слова начинают приобретать совершенно иные смысловые обертоны. «Убогое пристанище» — фраза из вполне классического повествования (вспомним хотя бы «приют убогого чухонца»), а следующая — наполовину заимствована из современного романа («По стенам открытки»), а наполовину гротесково предвосхищает одушевляемых животных и насекомых Заболоцкого или Олейникова («из-за них клопы выглядывают»).

К тому же заострение сюжета помогает более отчетливо выявить пародийность, которая является составной частью большинства рассказов. Даже без особых разысканий видно, что Кузмин пародирует «Конец хазы» В. Каверина («Несчастливая» и отчасти «Налетчик»), «Заветные сказки» Афанасьева («Путешествие»; в дневнике зафиксировано, что Кузмин читал «русские похабные сказки»⁷), самого себя («Всадники» и, видимо, «Букет»), сказовое повествование двадцатых годов, — может быть, «Записи Ковякина» Л. Леонова («Хозяин»).

Параллели с гораздо более поздней прозой Хармса, как представляется, совершенно очевидны и в специальном выявлении не нуждаются (отметим только, что как раз во время написания «Печки» Хармс и Введений — постоянные гости Кузмина).

Все сказанное выше, как нам представляется, позволяет читать «Печку в бане» не как забавный полупорнографический пустячок, а как вполне серьезное произведение, находящееся на пересечении самых заметных силовых линий русской литературы двадцатых годов, тяготеющей к сказовой и трагически-игровой природе, как вещь, стоящую в одном ряду с прозой Хармса, Вагинова, Добычина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 64, л. 69.

² Публикуется по автографу ГЛМ (ф. III, оп. 1., № 9). К сожалению, нам не удалось ознакомиться с текстом, опубликованным Дж. Чероном в «Wiener Slawistischer Almanach». 1983. Bd. 12. S. 102—105), а также

еще с одним автографом (ЦГАЛИ, ф. 2853, оп. 1, ед. хр. 31), почему публикацию следует считать сугубо предварительной.

³ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 55, с. 33. Запись 31 мая 1911.

⁴ Наше наследие. 1988. № 4. С. 76.

⁵ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 56, л. 348 об.

⁶ Там же, ед. хр. 60, л. 48.

⁷ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 55, с. 577. Запись 22 августа 1912.

ПЕЧКА В БАНЕ

(кафельные пейзажи)

1. Несчастливая

Хижина. Или, лучше сказать, лачуга. Убогое пристанище. По стенам открытки, из-за них клопы выглядывают. Смотрят они на несчастную девушку. Она стриженная, горько плачет и зовут ее Элеонора. Плачет от сердца, не для показу; все равно никто не видит. Клоп — тот и в суде не свидетель. Вдруг несчастная схватывает левою рукою лежащую перед ней мужскую бритву, а правой пишет на разорванном конверте: «Сволочь, мерзавец, я ли тебе не давала, пивом не поила...». Затуманенные глаза не могут следить за прерывистой строчкой. Часы у соседей пробили двенадцать. Элеонора поставила зеркало на пол, приладила огарок, разделась и начала брить лобок. Бреет и плачет, плачет и бреет. Время от времени приговаривает: «Я ли тебе не давала, пивом не поила», — словно язык ее отучился от других речений. Кончила. Зеркало отражает, что ему полагается. Всплеснула руками, и даже рассмеялась:

— Что за черт! Пожалуй, никто узнавать не будет!

2. Арфистка

Сидит барышня. Платье белое, шарф желтый, волосы черные. Ноги короткие, пояс под титьками. На табурете сидит и играет на арфе. Никто ее не слушает. На стене Бонапарт и колчан с голубем. По всем видимостям, очень скучно, но благородно, ничего не поделаешь. Тут бы собачку махонькую пустить.

3. Страшный случай

Целая история. Колька полез за кошкой в подвал. Обозлился потому что. Полез и застрял в окошке. А Петька спустил ему штаны и навалился. Кругом никого, одни огороды, а дом разваленный. Кольке обидно, что ничего поделать не может, голова и руки в подвале, только ногами брыкается. Идет прохожий с портфелем. Видит, зад из окошка торчит, и пни его ногой. Что тут делается, он не понимает; во-первых,

с портфелем, во-вторых, идет по своему делу, да и зовут-то его Соломон Наумич. Пнул, — кирпичи-то и посыпались, все, куда нужно, вошло без остатка, и мальчишки в подвал — кувырк. А дом был вроде хазы. В темноте кривой мужик нос ковырял. Закричал: «Наши аль не наши?» Петька говорит: «Свой».

4. Путешествие

Едет толстая барыня в Берлин. И все по-французски — думает, в Париж. Едет, а сама все «пук» да «пук». Спрашивает: *J'ai, кажется, perdu?* — А муж отвечает: «Не надо было гороха есть».

5. Гречки *

Греческие бани. Ну, конечно, мрамор, золото, ладан и смирна. Роскошь первый сорт, а крыши нет. Никто не раздевается, так голые по проспекту и приходят. Маслом мажутся да песком посыпаются. Зачем, спрашивается? Чтобы если хвататься кто начнет, так чтоб и задерживалось, и не задерживалось. Премудрость. А мыться не моются.

6. Букет

Лежит на диване дама, вполне прекрасная дама. Перед ней парнишка, кадет или гимназист. [И] букет держит. Мундирчик у него коротеньки <й>, все наружу. И видать, что дама очень ему нравится. Так нравится, что даже сукно поскрипывает и весь он вскочил с непривычки. Поздравляет с днем ангела. У дамы глазки посоловели, и ручку она к букету протягивает, да так медленно, и все ниже норовит от деликатности, словно это не букет, а аллегория.

7. Купанье

Диана-богиня в укромном месте отдыхает. Настреляла зайцев и легла. А девки, ее прислужницы, купаться начали. Кто плещется, кто полощется, кто друг другу спины моет,

* Слово читается неотчетливо. Возможно «Греки» (Прим. публ.).

одна задницу намылила, другая из горсточки песок между ног сыплет, а другие, расшалившись, как муж с женой барахтаются. Собаки лают, себя не помнят. Сама Диана разморилась, сорвала травинку, кусает ее и глаза прищурила. А из-за куста посторонний мужчина смотрит. Всего как следует еще не рассмотрел, а уж на лоб рога лезут.

8. Репетиция

Барышня с гувернанткой гуляет. Кисейное платьице, зонтик, митенки, ботинки прюнелевые. У стенки человек стоит, мочится. Барышня к няне-то:

— Что же это такое?

— Оставь, это нас не касается. Это пожарный репетицию с кишкой делает.

Прошли еще несколько шагов, барышня и говорит:

— А вот у нас никогда, никогда пожара не бывает.

9. Африка

Англичанин в светлой паре сидит на террасе, курит. Перед ним кофейные поля и море с пароходом. Дети в песке роятся. Англичанке негр массаж делает. Граммофон заведен на «Типперери». Пушки вдали палят. Розовый попугай в кольце качается, а писем никаких нет. Ни тетя Молли, ни тетя Полли, ни братец Ральф не пишут.

10. Налетчик

Прошел налетчик одну комнату, другую, третью, дальше идти некуда. Повернул штепсель и обомлел. Огромные ляжки и бабий зад вздыблен, потом лоснится, а промеж ляжек чужая лысая голова ползет, и в пенсне. Налетчик даже охрип сразу и говорит:

— Очки-то сними, кобель!

— А ежели я не могу, когда не все вижу в подробности.

Налетчик трахнул из шпалера и опрометью вон. — Только на улице опомнился. Вернулся, чиркнул спичкой, посмотрел на медную доску.

Нет, не ошибся. «Иван Петрович Кабан».

Даже плюнул с досады.

11. Всадники

Едут двое военных верхами. Офицеры, верно, только что выпущены. Лошади лоснятся, и сами одеты чисто. Сапоги так и блестят. Едут и все друг на друга взглядывают. Взглянут и отвернутся, взглянут и отвернутся. И все улыбаются. Приехали к какому-то месту, так просто место, ничего особенного. Ну, им виднее. Остановились. Один говорит: «Ну что же, Петя, слезай». А тот глаза рукой закрыл и краснеет, краснеет, как вишня.

12. Рыба

Вода. И месяц всю пущен. Кусты, деревья, а народа нет. Верно, все спать пошли. Тихо. Рыба наконец голову выставила, посмотрела на месяц, видит, что не червяк, и обратно ушла. Не интересно.

13. Хозяин

А вот хозяин. Павел Прохорович Трубин. Уроженец города Кашин. Окончил трехклассное училище. Проводил жизнь в трудах, а по воскресеньям на клиросе в губернском соборе пел. Имеет одну золотую и две серебряные медали художественной работы. При проезде владыки держал речь, при несомкнутом одобрении сограждан. Имеет дом полукаменный <ый> и арендует уже много лет торговые бани, в конх его рачительством возведена кафельная печь, украшенная живописными изображениями.

14. Конец

Веник и мочала. Вещи простые, даже низкие, а сколько счастья под ними скрывается.

Да, что веник, что мочала! Только при входе в предбанник люди, которым доступно истинное понимание, охвачены бывают предчувствием . . . предчувствием, говорю я . . .

12 март <a> 1926

ВОКРУГ «ФОРЕЛИ»

В том сложном конгломерате бытийственного, литературного, историко-культурного, который является основой большинства произведений позднего Кузмина, не должна быть упущена одна важнейшая сторона, определяющая многие генетические корни его творчества: сторона бытовая, непосредственно связанная с первой реакцией на увиденное, услышанное, прочитанное, моментальные отклики на события внешней жизни. Иногда это приобретает характер довольно легко вычисляемый, как, например, выявление связей между циклом стихотворений, посвященных Л. Ракову, и немецким кинематографом (а отсюда и немецкой культурой вообще), а иногда становится делом довольно сложным. Так, в последней по времени статье о «Смерти Нерона» уверенно говорится: «1928 год был началом самодержавия Сталина», — и после перечисления ряда событий этого времени заключается: «Таков актуальный политический фон, на котором Кузмин обратился к сюжету о римском императоре-тиране Нероне»¹. Однако обращение к дневнику Кузмина, позволяющее вскрыть актуальный бытовой подтекст замысла «Смерти Нерона», дает гораздо более серьезную политическую трактовку смысла этой пьесы. 28 января 1924 г. Кузмин записывает: «После похорон погода утихла и смягчилась: все черти успокоились. Какое сплошное вранье и шарлатанство все эти речи. Даже не «повальное безумие», а повальное жульничество, принимающее такие масштабы, что может сойти за безумие. Да и масштабы не самоуслаждение ли? Весь мир через пьяную блевотину — вот мироустройство коммунизма. <...> Придумал написать «Смерть Нерона»².

Целью настоящих тезисов является попытка вычлнить ряд источников знаменитого цикла «Форель разбивает лед»³ при помощи обращения к дневнику Кузмина, практически до сих пор не исследованному.

Как известно, «Форель» помечена 19—26 июля 1927 года, что подтверждается и дневником. Однако генезис этого цикла не может не быть возведен ко времени предшествующему, начиная по крайней мере с февраля 1923 г., когда Кузмин впервые посмотрел «Кабинет доктора Калигари» — фильм, послуживший, по общему признанию, одним из важнейших

источников «Форели». 12 февраля он записывает: «Поместили нас наверху, в ложе, все искривлено, но для этой картины очень идет такой «Греко». Упоительное лицо у сомнамбулы. Но такие вообще лица, сюжет, движения, что пронизывают и пугают до мозга костей» (ед. хр. 61, л. 42 об — 43). 2 марта Кузмин еще раз смотрит «Калигари» и записывает уже более развернуто: «Замечательная картина. И никакого успеха. Меня волнует, будто голос рассказчика: «Городок, где я родился», и неподвижная декорация под симфонию Шуберта. Все персонажи до жуткого близки. <...> Когда Янне показывают Цезаре, так непристойно, будто делают с ней самое ужасное, хуже чем изнасилование. И Франциск — раз ступил в круг Калигари, — прощай всякая дружная жизнь. Сумасшедший дом — как Афинская школа, как Парадиз. И дружба, и все, и все глубочайше и отвратительнейше человеческое. И все затягивает, как рассказ Гофмана. У меня редко бывал такой шос (там же, л. 58 об — 59).

В этих записях привлекает внимание многое: и особая оптика, связанная у Кузмина с первым впечатлением от фильма, и сама подробность записи, весьма редкая в его поздних дневниках и потому свидетельствующая о небывало сильном впечатлении, произведенном фильмом, и соединение «непристойного» (вспомним пародийное перефразирование начала «Пятого удара») с необыкновенно родным, и сближение кинематографического экспрессионизма с творчеством Гофмана (что повторится и в написанном через год стихотворении «Ко мне скорее, Теодор и Конрад...», где Теодор — Гофман, а Конрад — Фейдт), — все это потом в различной степени откликнется в тексте интересующего нас цикла. Но особо хотелось бы обратить внимание на то, что фильм оживляет в некоем искривленном, неравном самому себе виде давние переживания поэта. Тема эта на страницах послереволюционного дневника постоянна и все чаще обращается на личную жизнь. Вот, к примеру, запись от 21 ноября 1922: «... письмо от Ауслендера, очутившегося уже в Москве; издает журнал со Слезкиным и Кожебаткиным. Новости печальные: обе сестры мои умерли, а брат застрелился. Старый уже человек. Один я остался вымирать» (ед. хр. 60, с. 262). А за несколько дней до первого похода на «Калигари» воспоминания скрещиваются с кинематографом: «Пошли на «Доротею». Довольно плохой нем<ецкий> фильм из XVIII века, но герой фатально похож на Павлика Маслова и очень мил» (ед. хр. 61, л. 30 об — 31).

Вряд ли в кругу источников «Форе́ли» может быть пропущен еще один, возможно, откликающийся в сквозной английской / шотландской теме: «Азов преннтересно рассказы-вал об ирландце Джойсе» (ед. хр. 61, л. 89об; 2 апреля 1923).

С осени 1923 г. все окружающее было от Кузмина отделено надвинувшимся романом с Раковым, в чисто физическом смысле весьма кратковременным, но сильно воздействовавшим на творческое сознание. На его фоне теряется даже знакомство (16 марта 1924) с «мистиком-футуристом» А. Введенским, вскоре ставшим завсегдаем у Кузмина и, возможно, отчасти спровоцировавшим появление в его творчестве «предобэриутских» произведений типа «Печки в бане» и «Пяти разговоров и одного случая»⁴.

Однако уже в конце апреля и начале мая 1924 г. появляются некоторые записи, которые могут быть восприняты как предвестие движения к будущей «Форе́ли»: «Подмывает меня начать стихи противоположные» (ед. хр. 62, с. 224—225; 30 апреля 1924); «Неожиданно, как с того света, явился Ауслендер» (там же, с. 226; 1 мая. Подчеркнуто нами).

Далее следует отметить записи 1926 года, имеющие самое непосредственное отношение к нашей теме. 13 января Кузмин вновь смотрит «Кабинет доктора Калигарн» (ед. хр. 64, л. 21 об), 19 января — еще раз (там же, л. 25), регулярно общается с «чинарями», 12 марта пишет «Печку в бане», в июле читает Фрейда, что вызывает бесспорно важную для «Форе́ли» запись 14 июля: «Прилег и сразу сон и толкование по Фрейду. Конечно, он грязный жид и спекулянт, но касается интересных вещей <...> На Фонтанке купаются мальчишки. Зады у них развиваются раньше другого. В детск<их> сновид<ениях> они равноценны полов<ым> органам» (там же, л. 160 об—161).

И менее чем через месяц, 4 августа 1926 г. в дневнике появляется запись, описывающая случай, явно послуживший основой знаменитого «Второго вступления» к «Форе́ли»: «Вчера страшный сон. Комната новая, большая, но очень уединенная, ничего ни извне, ни из нее не слышно. Я один. Но тишина полна звуков. Двери ужасно маленькие и далеко. Музыка. Вдруг куча мышей и зарезавшийся балетчик Литовкин, лилипут, играет на флейте, мыши танцуют. Я смотрю с интересом и с некоторым страхом. Стук в дверь. Гость. Незнакомый, смутно что-то вспоминаю. Обычное: «Вы меня не узнаете, мы встречались там-то и там-то». Чем-то мне не нравится, внушает страх и отвращенье. Еще стук. «Наверное,

Сапунов», — говорю. Ужас. Действ<ительно>, Сапунов. Юр<очка> уже тут каким-то чудом. Ник. Ник. только постарел и немного опух. Я в крайнем ужасе крещу его. «Да воскреснет Бог» и «Отче наш». Он весь перекоксился от злости. — Однако вы любезно, Мигуэль, встречаете старых друзей. — Вот еще, будут ко мне таскаться всякие покойники! — Теперь я ясно знаю, что и первый — умерший. — Что вы, Майкель, тело Ник. Ник. не найдено, он мог и быть в живых. — А что вы боитесь креста? — Да, ханжество-то это пора бы бросить. Удовольствия мало. — Успокаиваюсь, преодолевая отвращение целую холодного Сапунова, знакомлю с Юр. Садимся как гости на тахту. Заваливаемся. Да, еще в пылу спора он предлагает мне 1000 рублей. Вытаскивает пачку. Я помню, что если снится покойник, от него ничего брать, ничего ему давать не следует, отказываюсь. Тот понял мою мысль, перекоксился и спрятал деньги. «Ну, как хотите». Новый гость. Заведомый покойник. Симпатичный какой-то музыкант. Все они плохо бриты, платья помяты, грязноваты, но видно, что и такой примитивно приличный вид стоил им невероятных усилий. У Сапунова смутно, как со дна моря, сквозит личное доброжелательство ко мне, хотя вообще-то он самый злобный из трех. Расспросы о друзьях. «Да, мы слышали от того-то и того-то» (недавно умерших). Как они там говорят, шепчутся, злобствуют, ждут, манят. «У нас вас очень ценят». Будто о другой стране. Загробная память еще при жизни. Собираются уходить. — Как хорошо посидели. Приятно вспомнить старину. Теперь осталось мест шесть-семь, где можно встретиться. — Боже мой, они будут ко мне ходить! Выхожу проводить их. На лестнице кто-то говорит: «И к вам повадились. Это уж такая квартира, тут никто и не живет. Пили ли они, или ели, я не помню. Курить курили. Не изображение ли это нашей жизни, или знак?» (там же, л. 176—178).

Истолкование этой записи, конечно, выходит далеко за рамки кратких тезисов, но несомненность именно этого сна как непосредственного первотолчка к созданию основной концепции цикла совершенно очевидна.

3 марта 1927 г. в дневнике впервые упоминается второй важнейший источник «Форели» — увиденный в витрине новый роман Г. Мейринка «Ангел с западного окна». Кузмин еще даже не знает его названия, но уже заинтересован. 7 июля запись специально об этом: «С вождением смотрю каждый день на книжку Meungink'a, боясь, не пропадет ли она. Теперь

прочел ее название: «Der Engel vom westlichen Fenster» (ед. хр. 65, л. 98 об). 13 июля он получает роман этот в подарок от отца балерины Лидии Ивановой и 19-го записывает: «Начал писать сегодня стихи, хотя хотелось писать прозу» (там же, л. 105). На следующий день еще неоконченную вещь он читает А. Д. Радловой, которая просит посвятить стихи ей, 26-го следует запись об окончании цикла, а через месяц — ретроспективная оценка всего этого произведения: «Отрывки из Форели» мне самому кажутся чужими и привлекают каким-то давно потерянным голосом, страстным, серьезным и мужественным. Будто после крушенья какого-то очень значительного романа, о котором вспомнишь, и сердце обольется кровью» (там же, л. 123).

К тому же времени относится недатированное письмо Кузмина к О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, отчасти уже введенное в научный оборот. Приведем отрывок из него: «Я написал большой цикл стихов «Форель разбивает лед», без всякой биографической подкладки. Без сомнения, толчком к этому послужил последний роман Мейринка «Der Engel vom westlichen Fenster». Прекрасный роман. Непременно прочтите его, когда приедете. Оказал большое влияние на мои стихи. У меня там мельком описание красавицы «как полотно Брюлова», которая сидит в ложе и слушает «Тристана»,

Не поправляя алого платочка,
Что сполз с ее жемчужного плеча,
Не замечая, что за ней упорно
Следят в театре многие бинокли.

Анна Дм<итриевна Радлова> сейчас же приняла это на свой счет и стала просить все посвятить ей и распределять роли этой выдуманной истории между знакомыми»⁵.

Столь откровенное привязывание «Форели» к роману Мейринка и попытка представить цикл лишенным биографических ассоциаций были, видимо, для Кузмина важными, ибо он счел нужным занести в дневник 18 сентября 1927 г.: «Читал я «Август». Это ужасный натурализм, и я как-то завяз в нем, и особенно никому не нравится. О. Н. все намекает, что «Форель» стянута у Мейринка» (ед. хр. 65, л. 136 об). Намеренное утаивание биографического подтекста делает очевидным необходимость его восстановления.

Последняя дневниковая запись, которую необходимо привести, относится к 23 марта 1929 года: «Книга потихоньку

идет. Думают, что рецензий не будет. Хвалить не позволят, а ругать не захотят» (ед. хр. 67, с. 245).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ботт Мария-Луиза. О построении пьесы Михаила Кузмина «Смерть Нерона» (1928—1929 г.) // *Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin*. Wien, 1989. P. 141.

² ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 61, л. 358—358 об. Далее ссылки на дневники Кузмина даются в тексте с указанием единицы хранения и листов или страниц. Приносим глубокую благодарность Н. Б. Волковой и С. В. Шумихину за разрешение ознакомиться с этими дневниками.

³ 18 октября 1931 г. Кузмин записывал в дневнике: «Перечитывал свои стихи. Откровенно говоря, как в период 1903—1916 года много каких попало, вялых и небрежных стихов. Теперь — другое дело. М. б. самообман. По-моему, оценивая по пятибалльной системе все сборники, получится: «Сети» (все-таки 5), «Осенние Озера» — 3, «Глиняные голубки» — 2, «Эхо» — 2, «Нездешние Вечера» — 4, «Вожатый» — 4, «Параболы» — 4, «Новый гуль» — 3, «Форель» — 5» (ед. хр. 67а, с. 21).

⁴ Впрочем, сам Кузмин считал, что в произведениях такого рода он вступает в соперничество с Юркуном.

⁵ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 68, л. 1—1 об.

**МИХАИЛ КУЗМИН В АРХИВЕ
ВС. РОЖДЕСТВЕНСКОГО ***

С Михаилом Алексеевичем Кузминым В. А. Рождественского, несмотря на двадцатилетнюю разницу в возрасте, связывали теплые дружеские отношения. Они познакомились, по-видимому, в 1918 г. в издательстве «Всемирная литература», для которого М. А. Кузмин переводил западноевропейскую, в особенности французскую, поэзию и прозу, и к работе в котором М. Горький привлек молодого тогда В. А. Рождественского. Несомненно, однако, что с творчеством М. А. Кузмина он был знаком намного раньше, скорее всего, со студенческих лет. Кроме поэтических интересов, поэтов связывала и общая любовь к Анри де Ренье и Анатолью Франсу, к «парнасцам», вообще к французской литературе, которую оба переводили, к русской природе и деревенскому быту милых сердцу русских усадеб. Позже они, конечно, встречались и в «Доме Искусств», и в Петроградском отделении Союза Поэтов (лето—осень 1920 г.), и на многочисленных литературных вечерах, занятиях студий и просто в домах у общих знакомых. В книге литературных воспоминаний «Страницы жизни» В. А. Рождественский упоминает о посещении им вместе с М. А. Кузминым и О. Э. Мандельштамом Ларисы Рейснер в Адмиралтействе осенью 1920 г.¹

От времени совместной работы в Петроградском Союзе Поэтов (М. А. Кузмин был членом приемной комиссии, Н. А. Павлович и В. А. Рождественский — ее секретарями) в личном архиве В. А. Рождественского, хранящемся в его семье, остались копии двух его записок к М. А. Кузмину² и автографы — отзывы М. А. Кузмина о стихах лиц, желавших вступить в Союз.³ Именно В. А. Рождественскому А. А. Блок, избранный председателем Союза, поручил привлечь к его работе М. А. Кузмина: «Дорогой Михаил Алексеевич, — писал В. А. Рождественский в одной из упомянутых записок, — по поручению Ал. Ал. Блока передаю Вам приглашение на организационное собрание «Всероссийского Союза Поэтов» в воскресенье 4 июля в 8 часов вечера в помещении Вольной Философской Ассоциации (Чернышева пл. 2, подъезд 1). Вас очень нужно. Как жалею, что не могу сегод-

* За помощь и консультацию благодарю А. Г. Тимофеева.

ня быть на вечере в «Доме Литераторов» и еще раз слышать Ваши стихи. Всеволод Рождественский» (1920 г.). Другая записка свидетельствует о достаточно сердечном отношении его к М. А. Кузмину: «Дорогой Михаил Алексеевич. Ждем Вас в Союз Поэтов, Литейный 30, к пылающей печке и вкусному пирогу. Приходите к 8 часам. Целую. Всеволод Рождественский. Четверг 21, 1920».

Как известно, 29 сентября 1920 г. в «Доме Искусств» состоялся вечер М. А. Кузмина в честь 15-летия его творческой деятельности. Об этом событии сохранилась запись в его дневнике, в которой упомянуто и имя В. А. Рождественского: «Пошли в Дом искусства. А за нами прислали лошадь. Прямо меня провели к Чуковскому и там держали долго. Блок, Рождеств<енский>, Оцуп, Грушко меня берегли. Все вышло отлично, душевно и прилично...»⁴ На другой день после смерти А. А. Блока, 8 августа 1921 г., М. А. Кузмин записывает: «Дома застал Саню и Рождественского, читал им. Рассказывал о Блоке, они вчера там были...»⁵ В этот период (1920—21 гг.) М. А. Кузмин и подарил В. А. Рождественскому два своих сборника: «Осенние озера» и «Нездешние вечера».⁶ Оба сохранились в домашней библиотеке поэта. На первом из них сделана надпись: «Дорогому Всеволоду Александровичу Рождественскому, близкому поэту и прекраснейшему, как мне кажется, молодому человеку, с чувством нежной дружбы. М. Кузмин. 1920. Сентябрь». На «Нездешних вечерах», подаренных в марте 1921 г., М. А. Кузмин написал: «Дорогому Всеволоду Александровичу Рождественскому, прелестному русскому поэту и милому человеку с искренней любовью. М. Кузмин». В собрании ГЛМ, как любезно сообщил мне А. Г. Тимофеев, есть еще один недатированный инскрипт М. А. Кузмина неизвестного происхождения на листе шмуцтитула с эмблемой издательства «Прометей», вынудом, по-видимому, из «Александрийских песен»: «Всеволоду Александровичу Рождественскому искренне любящий его и его стихи М. Кузмин».

В. А. Рождественский тепло откликнулся в печати⁷ на первый русский перевод М. А. Кузминым новелл Анатоля Франса «Маленький Пьер. Детство и отрочество», изданный в 1922 г.⁸: «То, что перевел М. А. Кузмин, длит наше давнее очарование, углубляет его <...> Перевод М. А. Кузмина сделан с большой любовью и вполне достоин лучших достижений этого прекрасно-неровного поэта». Более сдержан был В. А. Рождественский в оценке кузминского «Нового Гу-

ля»⁹: «Творчество Кузмина всегда шло всегда отражением. Как представить его без книги в кожаном переплете, без гравюры Ходовецкого, без музыки Дебюсси? Действительность (пусть отраженная) ему нужна только для того, чтобы переставлять книги на любимой полке, быть садовником виньеток и концовок. Все остальное — капризы «эмоциональности», небрежная болтовня, за которой сквозит умная улыбка и стилистическое своеобразие <...>. Пленительных «дух мелочей», «осенних озер» и «Леска» воскресает в этой маленькой книжке. Она нарочито небрежна, буднична, и читателю-профессионалу с ней почти нечего делать. Но смотрящему «сквозь прием» открыты и роща, и река, и сельский коттедж такими, какими видишь их из петербургского окна сквозь неторопливый дождь. А все-таки остается чувство досады. Этого слишком мало от Кузмина».¹⁰ В. А. Рождественский использует важный для творчества Кузмина образ садовника в поэтическом саду, близкий самому Рождественскому, в стихах которого тема поэта и поэзии нередко реализуется как тема садовника и сада (и города-сада).

Несмотря на достаточно суровый отзыв самого М. А. Кузмина о книгах В. А. Рождественского «Лето» и «Золотое веретено»,¹¹ их чисто человеческие отношения оставались весьма добросердечными. Начало 1920-х гг. было для обоих временем, насыщенным личным и поэтическим общением. Сборник «Золотое веретено» (1921) В. А. Рождественский открыл эпиграфом из М. А. Кузмина: «Еще мне скучно быть справедливым...» К этому же времени относится и его стихотворение «Возвращение» («Вот потянуло к чернозему»),¹² посвященное М. А. Кузмину, в котором мотивы летней деревенско-усадебной жизни, наряду с их реальной основой, родственны и кузминским стихам. В эти же годы М. А. Кузмин дарит В. А. Рождественскому автограф своего стихотворения «Искусство», который имеет некоторые отличия от печатного текста в «Параболах».¹³ Так, во второй строке вместо «плотные (полотна)» в автографе «свежие»; в строке «В колодце ль видны звезды, в небе ль?» изменен порядок слов: «В колодце звезды видны, в небе ль»; вместо «не знает страха» (в печатном варианте) в автографе читаем: «не ведал страха» и, наконец, в последней строке стихотворения вместо «святой огонь», который рифмуется с «буйный конь», стоит «святой покой». Эти лексические, но не смысловые изменения текста следует объяснить тем, что, по всей вероятности, стихотворение «Искусство» было записано

М. А. Кузминным по памяти и быстро. Тем не менее наличие в архиве В. А. Рождественского автографа стихотворения, которое не было напечатано в России, важно отметить.

11 октября 1925 г. в Ленинградском Обществе библиофилов состоялся вечер, посвященный 20-летию литературной деятельности М. А. Кузмина, который вел А. Н. Толстой. Был выпущен альманах,¹⁴ где В. А. Рождественский поместил стихотворение «Мельница (Пейзаж из Кузмина)» с фразой под ним: «Эти стихи сердечно дарю М. А. Кузмину». В последующих изданиях стихотворение печаталось без этой дарительной фразы. В отчете о вечере было упомянуто, кроме того, выступление на нем В. А. Рождественского: «Лирика Кузмина». Кроме того, в архиве ГЛМ в автографе,¹⁵ а в личном архиве В. А. Рождественского — в машинописной копии сохранилась его приветственная речь юбиляру, по-видимому, произнесенная или врученная М. А. Кузмину на этом вечере. Она не была издана. В ней вновь возникает образ М. Кузмина как садовника, подарившего родной поэзии, по словам автора, целую «кошницу плодов и цветов». Привожу речь по тексту автографа:

«Дорогой Михаил Алексеевич!

Здесь нет сверкающих люстр, кресел партера, высоко занесенных смычков. За круглым столом собрался тесный кружок Ваших друзей, для которых Вы сегодня именинник. Оставим критикам разбираться в той кошнице плодов и цветов, которую подарили Вы родной поэзии. Это их дело, и они радостно будут заниматься им долгие и долгие годы. Они передадут память о Вас будущим людям, уже отложившим меч и внимающим лире. Мы будем благодарить Вас за себя, за легкие розы нездешних вечеров, которыми переложены страницы Ваших пленительных книг, и за то, что Вы живете с нами. В эти трудные годы Вы давали радость отдыха — лучший дар для того, кто устал и кому еще надо побеждать. Ваш голос, Ваша улыбка летним солнцем входили всегда в наши сырые петербургские комнаты, и я не знаю, есть ли более славный подвиг для писателя в такое трагическое время, чем ясная до дна отстоенность слов.

Счастливые греки знали, что без улыбки нет мудрости. Нужно научиться любить свой дом и маленький сад около дома, чтобы легко было с дорожным посохом идти по земным тропам к высокому счастью покоя, который как последний и лучший дар озаряет вечерние дни.

Этой радости и учила всегда Ваша Муза, милая и своенравная умница.

Я сравнил бы ее с девочкой, играющей цветными камушками на морском берегу. Вот она встает и смотрит в синюю мутную даль. Рушатся волны, ветер свистит в трещинах утесов, а в ее широких, божественно-удивленных зрачках все тот же вечный узор звезд. Быть может, никто еще из русских поэтов не учил так любить эти разноцветные камушки у черты прибоя. Не Вы ли, из ледяных схем символизма вернули нам когда-то милую землю, чтобы она стала цветущим садом для наших пчел.

Дорогой Михаил Алексеевич! Вся Ваша трудная творческая жизнь — это легкая улыбка, которая зовет к Вам всех, кто встречается ей на пути — даже Ваших врагов, даже не понимающих Вас, даже тех, кто устал и равнодушен. Несите же с ней до конца — и вещь, и страшную, и пленительную судьбу Поэта.

Всеволод Рождественский
11 октября 1925 г. Петербург».

В 1927 г. В. А. Рождественский бывает у М. А. Кузмина, слушает в его чтении «по горячим следам» поэму «Форель разбивает лед».¹⁶ Незадолго до этого у В. А. Рождественского вышла книга лирики «Большая Медведица» (Л., 1926), отнявшая много творческих и душевных сил. Конец 1920-х гг. — это сложное время для него, мучительно искавшего и часто не находившего лирического созвучия современной эпохе, причем созвучия музыкального: «Музыка помогает мне нести мои ритмы, не растрачивая их по пути, — пишет он Е. Я. Архиппову 5 октября 1927 г. (время встреч с М. А. Кузминым и слушания «Форели» — М. Р.), — Но она же и перебивает их своими ритмами. Поэтому с музыкой у меня всегда борьба, которая уже самым существованием своим доставляет мне большую радость».¹⁷ Тем значительнее были для В. А. Рождественского встречи с дружественным М. А. Кузминым и его великолепными стихами. Свои впечатления от них он высказал в письмах близким в те годы друзьям и своим постоянным корреспондентам — Евгению Яковлевичу Архиппову и Дмитрию Сергеевичу Усову. Зима 1927 г.: «Вчера был в гостях у М. А. Кузмина. Он прочел мне очаровательную автобиографическую поэму «Форель разбивает лед». Это, по-моему, лучшее, что им написано за последний ряд лет. Мы сидели долго и очень хорошо беседо-

вали».¹⁸ В цитированном письме от 5 октября 1927 г. В. А. Рождественский пишет: «Я сейчас мало вижу с людьми — только по необходимости. Но зато выбранные самим встречей оставляют иногда глубокое впечатление. Так виделся я на днях с М. А. Кузминым. Мы встретились после долгого перерыва. Он все так же очарователен и прост. Снова стал писать лирические стихи — и прекрасные. Особенно значительна его поэма, в которой, сквозь лирически заостренное воспоминание, проходит вся его жизнь. Это — «Форель пробивает лед». Построение — симфоническое, легкость и четкость строф, небывалая у Кузмина последних 3-4 лет».¹⁹

Впечатления от «Форели» не оставляют В. А. Рождественского почти всю осень: 2 ноября 1927 г. он сообщает Д. С. Усову: «Кстати (раз уже пошли отвлечения в сторону!) был я на днях у М. А. Кузмина. Мы провели чудесный вечер в долгой и очень содержательной беседе. В заключение он прочел мне свою новую поэму «Форель разбивает лед». Это — длинное стихотворение, симфонического построения и захвата, содержащее два вступления, двенадцать ударов (соответствующих последовательному бою часов, или еще лучше, чередованию месяцев) и заключение. Тема: воспоминание, проходящее сквозь всю жизнь, словно форель, пробивающая лед забывчивости. Тут и петербургское эстетство девятисотых годов, и отголоски религиозных исканий, и дружба с Сапуновым, и Всеволод Князев в гусарском ментике, и петербургские крещенские морозы, и Оличка Судейкина, и богема «Бродячей собаки», и «Мир Искусств», и музыка тревоги — перед войной или — (как сказал бы Блок) — крушении старого мира. Композиция намеренно запутана, но всю тему ведет поразительно твердый, неуклонно *эмоциональный ритм* <подчеркнуто автором — М. Р.> и отдельные сцены отмечены небывалой для Кузмина твердостью чисто акменстического рисунка. Он далеко ушел от еще недавних своих «гностических» туманов и псевдо-футуристической путаницы. По цельности лирического захвата, по ценности автобиографической, это, как кажется мне, лучшая его вещь за последние годы. Более того, он, вероятно, также как и Клюев, подошел к такой вершине своего творчества, за которой начинается неизбежный спуск. «Форель разбивает лед» для меня едва ли не самое значительное из осенних моих впечатлений . . . »²⁰

Через два года, 28 июня 1929 г., в письме к Е. Я. Архип-

пову В. А. Рождественский вновь вернулся к поэме М. А. Кузмина, видимо, в ответ на высказывания о ней Е. Я. Архипова: «„Форель“ — конечно замечательная. Нужно только понимать ее как музыку <подчеркнуто автором — М. Р.> в симфоническом построении. Это действительно новое слово».

Конечно, М. А. Кузмин и В. А. Рождественский продолжали встречаться и в последующие годы, хотя не осталось почти никаких документальных свидетельств этому. В переписке В. А. Рождественского тех лет имя М. А. Кузмина изредка мелькает в рассказах о литературно-театральной жизни Ленинграда, которая сталкивала их. Можно думать, что эти встречи были сердечны.

В 1936 г. В. А. Рождественский оказался одним из немногих поэтов, кто на похоронах М. А. Кузмина произнес над его могилой на «Литераторских мостках» Волкова кладбища надгробное слово, назвав его «последним символистом», понимая под этим словом не просто литературное течение, а нечто гораздо большее — ту уходящую петербургскую поэтическую культуру, которой уже не было места в новой действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рождественский В. А. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. Изд. 2-е, доп. М., 1974. С. 184—186.

² Оригиналы в ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1, ед. хр. 352.

³ Эти отзывы вместе с отзывами председателя Петроградского Союза Поэтов А. А. Блока, а также членов приемной комиссии М. Л. Лозинского и Н. С. Гумилева опубликованы. См.: Блок и Союз Поэтов. 1. Блок в архиве Вс. Рождественского. Предисловие и публикация М. В. Рождественской. Комм. Р. Д. Тименчика // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4 (Литературное наследство. Т. 92). М., 1987. С. 684—694.

⁴ Письма М. А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневника М. А. Кузмина. Предисловие и публикация К. Н. Суворовой // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1 (Литературное наследство. Т. 92). М., 1981. С. 163.

⁵ Там же. С. 164.

⁶ Кузмин М. Осенние оера. Вторая книга стихов. М., 1912; Кузмин М. Нездешние вечера. Пг., 1921.

⁷ Книга и Революция. 1922. № 8 (20). С. 45. Рецензия подписана «Вс. Р.».

- ⁸ «Полярная Звезда». Пб., 1922.
- ⁹ Кузмин М. А. Новый Гуль. [Л.], 1924.
- ¹⁰ Русский современник. 1924. № 2. С. 282.
- ¹¹ Завтра. Литературно-критический сборник под ред. Е. Замятина, М. Кузмина и М. Лозинского. I [Берлин], 1923. С. 121: «Но выучка и какая-то лакированность стиха не дают заметить за ними лирического веяния, которое, может быть, и есть там» (март 1921).
- ¹² Тогда опубликовано не было. См.: Рождественский Вс. Избранные произведения в двух томах. Л., 1988. Т. I. С. 20—21.
- ¹³ Кузмин М. А. Параболы. Берлин, 1923. С. 13.
- ¹⁴ К XX-летию литературной деятельности Михаила Алексеевича Кузмина // ЛОБ (26 окт. 1925 г.). Л., 1925.
- ¹⁵ ГЛМ. Ф. 111. Оп. 1, № 21, лл. 1—2. Список с автографа представлен мне А. Г. Тимофеевым.
- ¹⁶ Кузмин М. Форель разбивает лед (Стихи 1925—1928 гг.). Л., 1929.
- ¹⁷ ЦГАЛИ. Ф. 1148. Оп. 1. № 74.
- ¹⁸ Е. Я. Архипову. Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Архив В. А. Рождественского. Машиннопись.

М. А. КУЗМИН В ДНЕВНИКАХ Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХА

Предисловие и публикация Е. А. Голлербаха

Русская культура первых десятилетий двадцатого века богата многими именами, но есть среди них такие, без которых ее точный портрет едва ли получится. К их числу принадлежит и имя Эриха Федоровича Голлербаха (1895—1942?) — искусствоведа, литературного и художественного критика, специалиста по русскому дореволюционному и советскому изобразительному искусству, исследователя творчества В. Серова, М. Добужинского, Н. Рериха, Г. Нарбута, Б. Кустодиева, Д. Бурлюка, Н. Альтмана и других художников. Перу Голлербаха принадлежит также целый ряд интересных литературоведческих трудов о творчестве В. Розанова, А. Волынского, Ф. Сологуба, А. Толстого, Д. Бурлюка и других писателей. Особое значение этих работ заключается в том, что их автор нередко был лично знаком с мастерами, чьи произведения он брался анализировать. Это обеспечило многим его публикациям дополнительное документальное качество.

В полной мере названная черта характерна и для той части наследия Голлербаха, которая связана с именем М. А. Кузмина.

Точная дата близкого знакомства двух писателей неизвестна, однако есть основания полагать, что произошло это в конце 10-х или в самом начале 20-х годов в петроградском Доме литераторов.¹ Опыт личного общения с Кузминым определенным образом повлиял на восприятие Голлербахом литературного творчества старшего коллеги: «Больше всего я люблю встречаться здесь с Кузминым, — читаем в одном из черновиков Голлербаха, письме-зарисовке об обитателях Дома литераторов. — Вы помните, как мы упивались его стихами, как мы оба заочно полюбили его за то, что он принес в поэзию русскую такую неслыханную нежность и тонкий вкус. Теперь, узнав его, я думаю, что он даже больше своих стихов (это бывает очень редко), потому что они, конечно, не исчерпывают присущей ему особенной «мудрости» — не той философской мудрости, которая излагается в тяжеловесных томах, на сотнях страниц, а той легкокрылой и светлой мудрости, которая побеждает горечь познания духовным весельем и озаряет радостью самые темные недра

души. Здесь, на Бассейной, мои встречи с ним беглы и кратки, он лучше раскрывается у себя дома. О «домашнем» Кузmine я напишу Вам в другой раз <...>».²

Это — из неопубликованного, но есть и печатные работы Голлербаха, в которых мы также можем прочитать о причинах высокой оценки им творчества Кузмина.³ В одной из статей 1922-го года Голлербах назвал трех наиболее, на его взгляд, значительных поэтов «петербургской школы»: Ахматова, Кузмин и Гумилев. Причем поэзию Кузмина он поставил наиболее высоко: «<...> широкая эрудиция, настоящая, не напрокат взятая, культура Кузмина дали ему возможность развернуть свою тему так, что она стала неповторимой и единственной по разнообразию и великолепию своих мотивов».⁴

Культурность и «духовное веселье» наиболее привлекали Голлербаха в творчестве поэта. Рефлективно этот интерес перенесся и на творчество других литераторов круга Кузмина — А. Д. Радловой, Ю. И. Юркуна, К. К. Вагинова и других. В исканиях писателей-«эмоционалистов» Голлербах, по видимому, не без основания обнаружил своеобразное продолжение и даже развитие некоторых эстетических принципов В. В. Розанова. Критически отзываясь о литературном качестве конкретных произведений названных авторов,⁵ он, тем не менее, доброжелательно и с интересом следил за творческими усилиями, которые предпринимались этими писателями и, как казалось, многое обещали.

Проявлением этого интереса, в частности, стало значительное число дневниковых записей об авторах «группы Кузмина». Хотя Голлербах и не ставил перед собой задачи быть биографом писателей этого круга, в его дневниках мы можем найти много характерных подробностей о них.

В семье Э. Ф. Голлербаха сохранилась лишь часть дневников, которые он вел на протяжении многих лет, а именно — семь толстых тетрадей, записи в которых хронологически охватывают период с января 1935 года по октябрь 1941 (есть перерыв — с конца 1935 г. до осени 1936 г.). Таким образом, в дневниках отражено лишь менее года жизни М. А. Кузмина, — ее последний период. Дневники остальных пяти лет — последних лет жизни самого Голлербаха — также содержат фрагменты, относящиеся к личности Кузмина, но это уже, по преимуществу, краткие воспоминания о покойном писателе или записи воспоминаний близких ему людей.

Настоящая публикация не является исчерпывающей по своей полноте, однако она сообщает дополнительные сведения о жизни, творчестве, пристрастиях и окружении замечательного художника.

¹ Но уже до этого, по-видимому, они встречались у В. В. Розанова (см.: Голлербах Э. В. В. Розанов: Жизнь и творчество. Пб., 1922. С. 84).

² Рукопись хранится в личном архиве Э. Ф. Голлербаха.

³ Вот лишь некоторые из публикаций Голлербаха о Кузмине: Очаровательный шарлатан: («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калностро») [Рец.] // Жизнь искусства. 1919. 26 июня; М. А. Кузмин // Вестник литературы. 1920. № 8 (20). С. 7; Юбилейный вечер М. А. Кузмина // Жизнь искусства. 1920. 5 октября; Михаил Кузмин: [Портрет]: [Стихотв., 1921] // Смена вех. 1921. 26 ноября. № 5. С. 21; М. Кузмин. Вторник Мэри. Представление в трех частях для кукол живых или деревянных. Изд. «Петрополис». 37 стр. Петроград, 1921: [Рец.] // Книга и революция. 1921. № 12. С. 42; Радостный путник: (О творчестве М. А. Кузмина) // Книга и революция. 1922. № 3 (15). С. 42—45; Стрелец: [Рец. на 3-ю книгу альманаха. СПб., 1922.] // Россия. 1922. № 2. С. 28; А. Я. Головин и М. А. Кузмин: [Послесл. к публ. стихотв. М. Кузмина «Орфей», 5 июня 1930] // Литературный современник. 1941. № 4. С. 59.

⁴ Голлербах Э. Петербургская Камена: (Из впечатлений последних лет) // Новая Россия. 1922. № 1. С. 87.

⁵ См., например: [Голлербах Э.] Анна Радлова. Корабли. Изд. «Алконост». Петербург. 1920: [Рец.] // Вестник литературы. 1921. № 3 (27). С. 9.

<Февраль 1935 г.>

Приобрел отличную цветную репродукцию «Анадиомены» Боттичелли («Рождение Венеры») и поставил ее (на время) так, чтобы постоянно видеть ее <...> Из всех «возрожденцев» Боттичелли мне особенно близок.

«Среди многих знаменитых мастеров

Лишь одного, ах, сердце полюбило»,

— как молвил Гумилев о Фра Беато Анджелико да Фьезоле.

Такую же нежность к Сандро Филлиппи чувствовал Головин. У него висела в столовой цветная репродукция «Мадонны с младенцем и тремя ангелами» (круглая композиция с драпировкой, та, что в миланской «Амвросиане»).

Любовь к Боттичелли и, вообще, к мастерам Возрождения — едва ли демократическое свойство. Изогиз предпочитает печатать хромотипии с ультра-«литературных» картинок Бродского, Маковского, Авилова, Владимирова и tutti quanti. А какое большое воспитательное дело мог бы он совершить, знакомя с живописью Ренессанса! Или для «большинства» это был бы «не в коня корм»?..

«Что не по вкусу, нет в том пользы», — как говорится в «Укрощении строптивой».

Есть формы искусства, для понимания которых нужно созреть: в юности, лет двадцать тому назад и я был глубоко равнодушен к мастерам Ренессанса и находил их «скучными». На фоне XV века Боттичелли кажется человеком, опередившим свою эпоху — в нем есть нервность, утонченность, что-то от хорошего декаданса — от «высокого декаданса», если позволительно такое *contradictio in adjecto* в термине.

Патер утверждает, что Боттичелли принял именно то, что Данте отвергнул, как недостойное ни ада, ни рая, — тот «средний мир», в котором пребывают люди, не участвующие в великой борьбе, не решающие великие судьбы, но горящие священно-бесцельным пламенем творчества и способные на великие отречения. Для меня в этом прелесть Боттичелли. Тут не «золотая середина» (удел мещан), а единство противоположностей, алогическое совмещение «да» и «нет». Если верно, что даже Богородица Боттичелли «одна из тех, кто ни с Иеговой, ни с его врагами», — тем лучше! А мы (в розановском смысле) разве не такие, — разве мы не из тех? Впечатление утраты, невыразимой печали, исходящее от «Primavera» и «Анадиомены», — как оно много говорит нам,

«душам, недостойным ни ада, ни рая», по слову Данте. Это — наша печаль и наше одиночество. Если флорентийское кватроченто — колыбель и могила искусства Возрождения, то один Боттичелли встает из этой могилы, как зачинатель нового мироощущения. Душа его как хрустальная чечевица, одна сторона которой — христианство, другая — язычество: тут двуединство Ренессанса особенно разительно. И мы видим мир сквозь *такое* стекло, а не сквозь голубое или красное стеклышко, пригодное разве только для балкона современного мещанина.

Примечателен новый канон женской прелести у Боттичелли: в сущности, ничего античного. Маленькие, *низко* расположенные груди, сильно покатые плечи, высокий таз, длинные руки и ноги. Большие лбы и довольно изрядные носы. *Bella Simonetta* — Симонетта Каттанео из Генуи — подруга Джулиано Медичи, заколотого ножом наемного убийцы, — казалась ему образцом женского очарования (кроме портрета, она в картине «Венера и Марс»). Любил ли он ее, мы не знаем, но он явно любовался этим длинным носом, этой длинной шеей и пологими плечами <...>. Мне помнится, что Боттичелли был среди тех фотографий с картин Ренессанса, которые висели в кабинете Анненского (теперь они у его сына) и в кабинете Кузмина (до тех пор, пока их не вытеснили бесчисленные акварели Гильдебрандт). Это очень показательно.

[Тетр. 1, с. 38—42]

<Март 1935 г.>

Был у М. А. Кузмина, только что вернувшегося из больницы. Прежде всегда сидевший дома в полушубке, он теперь почему-то облачается в *белый* пикейный пиджачок. Я восхищался его «Шелковым дождем» (в «Эпохе», 1918), — он конфузился, но потом сказал: «я знаю, многие не любят моей „простой“ прозы», признают только стилизованную. но я думаю, что проза у меня вообще не плохая».

В сравнении с этой «неплохой» прозой все кропанья разных Козаковых, Слонимских, Семеновых, Брыкиных и пр. кажутся деревом, еле поддающимся топору.

[Тетр. 1, с. 60]

<Июнь 1935 г.>

9-го звонок Юркуна: Мих. Алекс. зовет к себе, очень просит непременно прийти. Обещал быть в 9 ч. (на 10 ч. уговорился о встрече с Никитиным). Прихожу: Кузмин смертельно бледен, говорит с трудом, еле встает со стула. Я испугался: неужели он настолько плох, что позвал меня проститься? Встретил очень нежно, благодарил за то, что я собрался. Юркуну я подарил большую лупу (у меня была лишняя), а он мне два любопытных рисунка (подкрашенных) — его и Кршижановского. Можно назвать это и меною.

Пришла Ольга Ник. и какой-то «Левушка»* (эрмитажник, я забываю его фамилию, хотя не раз встречал у А. Д. Радловой и у Кузмина). Внезапно был устроен изысканный и довольно пьяный ужин. «Мы вас не отпустим ни за что». Пришлось остаться и я не пожалел об этом, ибо М. А. читал свой текущий дневник, исключительно интересный.

Каждый кусок дневника состоит из воспоминаний о прошлом или размышлений на темы искусства и литературы, и несколько строк о минувшем дне — где был, что делал, кто приходил, что случилось. Все это сделано в удивительно тонкой, непринужденной форме, в особом «кузминском» стиле, который здесь еще острее, чем в беллестриктике. Это — настоящее искусство, и я давно так не наслаждался, как слушая кузминский дневник. Никитину позвонил, что не могу прийти и прошу не считать невежью, — обещал прийти завтра.

Обилие вина помешало мне запомнить, как следует, то, что я слышал: помню только, что я положительно впитывал в себя музыку кузминского рассказа, эти сплетения обыденного и смешного с высоким и важным. Помню отрывок о Боттичелли, совсем по-новому освещавший фигуру великого мастера, и лукавую оговорку: «немножко смешно в наши дни заниматься Боттичелли, которого все знают вдоль и поперек, и не заниматься, скажем, проблемой подготовки кадров, о которой никто ничего не знает» (записываю точно по смыслу, но не буквально). Тут под «всеми» разумеется, конечно, круг «мудрецов и поэтов».

О каком-то хозяине дачи в Озерках (в 1902-1903 гг.): «робкий мужчина, проживший до сорока лет, как ландыш». О каком-то семейном доме: «Там было интимно и уютно, как в казарме, тюрьме или Пажеском корпусе».

* Л. Л. Раков (Прим. ред.).

Юркун прервал чтение заботливой укоризной: «Майк, может быть, довольно, не утомляйтесь».

На стене с акварелями О. Н. Гильдебрандт появился прелестный маленький этюд (маслом) обнаженной девушки, — он слывет за произведение «ученика Ренуара». У Юркуна еще две интересные новинки: «Курильщики опиума» Клода Фаррера, первое франц. издание с *автографом* и второй том мусажетовских «Стихотворений» Блока с неизданными стихами Ахматовой (ее автограф) на титуле (обе книжки куплены по 2 р. — в Книжной лавке писателей, явно проморгавшей эти интересные автографы). Очень мила у Юркуна акварель, изобр. Гофмана у постели его больной жены (он склонен видеть в этом листке произведение самого Гофмана).

Под конец, как всегда бывает на «играх Вакха», разговор стал прыгать и перекачываться туда-сюда: тут и спор о преимуществе тех или иных полей фетровых шляп, тут и письмо молодого моряка матери (1830-х годов, с прелестными пояснительными рисунками), тут и жалобы Левушки на ужасные, модернистические и декадентские формы античного стекла, которым он сейчас занимается в Эрмитаже (в прикладном искусстве античности можно встретить образцы крайней безвкусицы). Ольга Николаевна и Юркун безуспешно пытались изобразить меня в профиль.

[Тетр. 1, с. 85—89]

<27 сентября 1936 г.>

27-го по приглашению Юркуна (?) провел вечер у А. Д. Радловой. <...>

Юркун читал свои заметки, которые вел во время поездки в Новгород и пребывания там. Это довольно неожиданное литературное выступление столько лет безмолвствовавшего автора «Шведских перчаток» было интересно воспоминаниями о Мих. Ал. Кузмине.

Некоторые страницы очень удачны, часто в них слышится голос Кузмина, а когда Ю. читает его стихи, то это совсем похоже на кузминскую манеру чтения стихов.

Потом вспоминали о М. А. «коллективно».

В «списке книг», который он периодически составлял, — книг, особенно ему дорогих («взял бы с собой в путешествие»), обычно были Гомер, Данте, Шекспир, Гете и др., но

не было Пушкина — не оттого, что он как бы «носил его в себе»: Пушкин — «подразумевался». Отрицательно относился К. к творчеству Горького, Романа Роллана и Стефана Цвейга, как «типичных пошляков» (А. Д. поддержала эту оценку, я вступился за Цвейга). <...>

[Тетр. 2, с. 29—31]

<Октябрь 1936 г.>

<...> Навестил Ю. Е. Кустодиеву, купил у нее два акварельных этюда и рисунок (портретик М. А. Кузмина).

[Тетр. 2, с. 36]

<Декабрь 1936 г.>

А. Д.: «Вы ошибаетесь, считая, что я прежде всего придаю значение общественному весу людей. Я сама раздаю чины и знаки отличия».

Так ли? М. А. Кузмин говаривал, что ему решительно все равно, кто «там, наверху» — «пускай нами управляет хоть лошадь, мне безразлично». С лошадью, даже самой породистой, он не стал бы заигрывать и не стал бы ржать ей в угоду А. Д., правда, тоже не ржет, но об «овсе» отзывается одобрительно и «лошадиные фамилии» почитает.

[Тетр. 2, с. 63]

<Январь 1937 г.>

Встреча Нового Года в Доме писателя. <...> В четвертом часу ночи я позвонил А. Д. Радловой и услышал: «Если вы меня любите, вы сейчас же придете». <...> Пошел. Встречен был очень ласково. Какой-то маленький мужчина артистически играл на гитаре и хрипловато пел. А. Д. просила петь еще и еще («Изумительно, потрясающе»). Певец ответил: «Вы просите песен — их нет у меня». Сильно охмелевший Юркун брякнул: «И не нужно, довольно». О. Н. испуганным шепотом: «Юрочка, что вы такое мелете?!»

Меня спрашивали, как была одета Ек. Конст. Лившиц. Я не помнил и мог сообщить только, что Бенедикт много

танцевал о ней, гордо неся по зале свое брюшко. О. Н. вспомнила, что Мих. Алексеевич всегда интересовался дамскими туалетами и подробно о них рассказывал. <...>

[Тетр. 2, с. 64—66]

Просматриваю перекидной календарь за прошлый год — перед тем, как его сжечь. В сущности, это — документ, имеющий бытовой интерес, — это — зеркало повседневности, калейдоскоп маленьких событий. Эти записи почти ничего не скажут «непосвященному», но сколько за ними событий, встреч, разговоров, тревог и надежд!

Вот несколько листков:

15.II. Позвонить Успенскому. 8 ч. — к Лукомскому. Найти пушкинские клише.

Завтра именины А. Д. Библиотека. Берлянд о Гете («кто это?»). Степанов. Костенко. Пушкинский Дом.

21.II. «Я вас любил. Любовь еще быть может...» Предл. Нюрину «Воспоминания» Головина и книгу о Конашевиче. 6—7 ч. — 1 терапевтическое, 5-я палата — Кузмин. Веч. позв. Десницкому. Кино. Степашкин, Рубашкин и Мордашкин.

23.II. Пушкинский Дом. Юркун: Пунн, Рерих, Кустодиев. Придет обойщик. Е. И. Кршижановский. Нарезать стекла. Твердо ограничить меня *репродукциями*. Соломонов об Оск. Клевере (ничего не знает!) и Клевер о Рудакове (то же!).

3.III. Типография. «История гражд. войны». Совещ. у Десницкого. Позв. Кустодиевой. Маяковский. Подсчет листов.

5.III. 2 ч. — похороны Кузмина. За гробом Уайльда шли 7 чел., не все дошли до кладбища. Письма Брюсова. «Лит. Совр.».

9.III. Русский Музей. Как он не боится, что его похоронят в красном гробу, под рев скверного оркестра... 3 ч. заседание. <...> Et cetera.

[Тетр. 2, с. 68—69]

<Сентябрь 1937 г.>

Человеческое скудоумие проявляется особенно разительно в *оценке* чужих поступков. Наивность, доверчивость, ослепленность тут особенно раскрываются. А хотелось бы ска-

зять всем недомыслящим, всем ретивым (часто, впрочем, лицемерным) судьям словами каноника Морн из «Крыльев» Кузмина:

«В каждом поступке важно отношение к нему, его цель, а также причины, его породившие; самые поступки суть механические движения нашего тела, не способные оскорбить никого, тем более Господа Бога.»

[Тетр. 3, с. 9—10]

<24 января 1938 г.>

24-го провел вечер у Юркуна, смотрел бесчисленные рисунки и акварели бывших «13-ти». <...> О Лавр <овском>: он когда-то (в 1922 г.), незадолго до женитьбы на Е. Г., делал «авансы» О. Н. Г-дт. Юркун его резко «отшил», после чего Л. долго приставал к О. Н. с вопросом: «скажите, отчего я не вызвал Ю. И. на дуэль?»

У Л. был крестным отцом духовник Ник. П-го, устроивший его в годы войны в воздухоплавательный отряд, где Л. надеялся либо уцелеть, либо погибнуть, но не сделаться идиотом из-за контузии (что казалось ему неизбежным в пехоте). Однако, он умудрился, все-таки, упасть при подъеме или спуске на каком-то пузыре. Последствия этого падения казались покойному М. А. столь заметными, что он навсегда окрестил Л-го «дурашкой». <...>

[Тетр. 3, с. 142]

<Конец мая 1938 г.>

Приходил Рыбаков, увлеченно рассказывал о своих открытиях в области фарфора, о своей мене с А. Д. Радловой (получил ряд фигурок, отдал старинный хрусталь). Была О. Н. Гильдебрандт, рассказывала какую-то сложную историю о кузминском переводе «Дон-Жуана», который якобы узурпировал Шенгели. Спрашивала совета, как быть. Говорит, что «проплакала все глаза» из-за Ю., и «больше не может». Недоумевает — что могут ему инкриминировать?

[Тетр. 3, с. 142]

<Июнь 1938 г.>

О. Н. Гильд ликвидирует книги, поступающие в адрес Ю. как «авторские» Кузмина, это — столь же непонятно, как хронические затруднения, бывавшие у Ю. Непонятно, потому что «по линии Кузмина» из Всероскомдрама поступают, как говорят, ежемесячно 500—700 р., а из издательств время от времени по несколько тысяч (иногда 10—15 т. р.).

[Тетр. 3, с. 155]

<8 декабря 1938 г.>

<Разговор с А. Д. Радловой> <...> Очень сурово о Блоке (что случилось?): «Он был невоспитан, невежествен и глуп, хотя и обладал признаками гениальности. Его записи об Италии в дневнике — жалостно-плохи. Михаил Алексеевич (Кузмин), сидя у себя на Спасской, знал и понимал Италию бесконечно больше и глубже, чем Блок».

Сокрушение о пропавших дневниках К. за последние годы (позже я узнал, что пропала только одна тетрадь, остальные были в свое время скопированы на машинке и где-то сохранились, как и большая часть других рукописей К-на).

<...>

[Тетр. 4, с. 77]

<Январь 1939 г.>

Вечер у А. Д. Радловой. Она по-прежнему очень интересуется Р-<озано>вым, читает и перечитывает его книги, и неплохо в них разбирается. Подарила мне «Три пьесы» Кузмина (1907 г.), переписанные ею от руки. Эта книжечка очень редка, она ее не имела и переписала с чужого экземпляра, а теперь получила книжку (от Н. Д. Волкова) и подарила мне свою рукопись. <...>

[Тетр. 4, с. 96]

<Апрель 1939 г.>

<...> 1-го вечером пришел Всев. Вл. Воинов <...>. В разгаре оживленной беседы погас свет. Все попытки починить проводку были безуспешны. Обмен мы успели совер-

шить (В. выбрал у меня два офорта и несколько репродукций с офортов, коими он теперь увлекается), но дальнейший просмотр моего собрания при свечах оказался невозможным. В. ушел, и я продолжал сидеть при слабом желтоватом свете свечей, который любил покойный М. А. Кузмин. Свет этот «поэтичен», но как он, все-таки, уныл в сравнении с электричеством, какую меланхолию он нагоняет!.. <...>

[Тетр. 4, с. 129—139]

<Апрель 1939 г.>

Перебрав по телефону Союз художников, Горком художников, Белкина, Чернышева, Митрохина (все — безуспешно), Болдырева и его жену Семенову-Тян-Шанскую, нашел, наконец, художника Чернова, которым давно интересовался (о выставке его работ я когда-то писал). В конце Бармалеевой улицы (Петр. стор.) на 4-м этаже, в полумансарде живет больной туберкулезом, бедствующий, даровитый художник. Он пользуется репутацией мизантропа-нелюдима и недотроги, но принял меня ласково, когда я назвал ему себя. <...> В Ч. есть что-то милое, трогательное и что-то, напомнившее мне М. А. Кузмина и Оск. Ю. Клевера.

[Тетр. 4, с. 137—140]

<24 мая 1939 г.>

Вечером 24-го пошел к Радловым и не пожалел об этом. <...> Состав званных вечеров у Радловых сильно переменялся: «иных уж нет» (Покровский, Кузмин, Вл. В. Максимов), «а те — далече» (Чудовский, Юркун, Раков), «как Сади некогда сказал...». Другие попали в немилость: давно не видно А. А. Смирнова, не приглашается Н. Д. Богинский («я его прогнала, это — надоедливый дурак!» — говорит А. Д., не так давно хвалившая Богинского, как пламенного театрала).

Вспоминали милого Кузмина. Гайдаров его мало знает и не ценит. За это ему попало от А. Д. Потом она стала говорить о том, что привязалась ко мне особенно с тех пор, как почувствовала мою настоящую любовь и нежность к Мих. Ал. Обращаясь к Г-ву: «Вскоре после смерти Михаила Алексеевича Ольга Николаевна Гильдебрандт прочла мне письмо, которое прислал Эр. Фед. ближайшему другу Кузмина. Это

письмо не только блестящее литературное произведение, шедевр эпистолярного жанра, но еще и проявление необычайной сердечности, огромной чуткости и удивительного понимания Кузмина. Я уже говорила Э. Ф. не раз и снова должна сказать, что я была просто потрясена этим письмом, как никаким другим в своей жизни. И вот вслед за этим случилось так — совсем естественно и неприметно, — что Э. Ф. занял за моим столом то самое место, по левую мою руку, которое всегда, много лет, занимал Кузмин. Сегодня это место досталось Александру Алексеевичу (Остужев), нашему московскому гостю, и я уже чувствую что-то вроде вины перед Э. Ф., потому что это место принадлежит ему по праву. — Я считал нужным усомниться в своем «праве», сказав, что не считаю себя ни в каком смысле и ни в какой мере эквивалентным Кузмину (тем более, что А. Д. называет его величайшим поэтом современности), но, откровенно говоря, был тронут тем, как искренно и горячо произнесла А. Д. свою тираду. <...>

[Тетр. 4, с. 159—164]

<Август 1939 г.>

14 августа после длительной болезни (воспаление лимфатических желез и язва желудка) умер Ис. Изр. Бродский. <...> 17-го был на гражданской панихиде и похоронах, обставленных очень торжественно. Масса народа. Речь среднего достоинства, а иногда и слабые по форме (не отличился Ал-др Герасимов, еще менее удачна была речь Авилова, а какой-то батальонный комиссар изрек — «изобретательное искусство» вместо «изобразительное»). Киносъёмка, три оркестра музыки, три колесницы венков, курсанты и моряки. Собирались хоронить в некрополе Александро-Невской лавры, но Ленсовет не дал разрешения (видимо, не считая Бр. «исторической личностью») и пришлось взять место на Литераторских мостках Волкова кладбища. До конца я не дошел, устал смертельно.

Общее впечатление: парадно, казенно. Не было той взволнованности, какая чувствовалась, например, на похоронах Блока, — особенных, незабываемых, — или той глубокой печали, какая сопровождала куда более скромные, почти убогие похороны Кузмина.

[Тетр. 4, с. 185—186]

<Октябрь 1939 г.>

23-го — неожиданный, как всегда, звонок Осмеркина: «Можно к вам придти через час с Верой Николаевной?» (речь идет об Аникиевой). <...> Вспомнили и дорогого Михаила Алексевиича Кузмина. Смотрели мой «фонд» (небольшие картины, сложенные в разных углах, за недостатком «стенплощади»), разворошили рисунки, фотографии. Накурили втроем так, что не продохнуть. <...>

[Тетр. 5, с. 20—22]

<Март 1940 г.>

Обедал в Доме писателя с Боцяновским, который познакомил меня с сыном Лескова — Андреем Николаевичем. Помнится, покойный Кузмин говорил мне об А. Н. Лескове как о мрачном и неуживчивом человеке. У меня создалось иное впечатление: этот маленький толстяк (б. военный) показался мне веселым сангвиником.

[Тетр. 5, с. 101]

<Июнь 1940 г.>

<...> 12-го был с А. Д. и С. Э. <Радловыми> на выставке Головина. Очень восхищались (оба) портретом Кузмина. <...>

[Тетр. 6, с. 8]

<Конец ноября 1940 г.>

А. Д. Радлова продала свой автомобиль (за 15 т. р.) и теперь облегченно вздыхает: «он нас разорял починками...» Сведущие люди уверяют, что ее заработок за последнее время упал с 30—35 т. р. в месяц до 6—7 т. р., что, конечно, ее «не устраивает». А. Д. звонила мне о том, что заканчивает переделку «Короля Лира». — «Как — переделку?» «Да, я переделываю, поправляю перевод Мих. Ал. Кузмина, по заказу — Больш. Драм. театра. Это — очень интересная работа, мне кажется порою, что я слышу его голос...»

— Если его голос не протестует, это значит, что покойник — добрая душа...

[Тетр. 6, с. 82]

<Январь 1941 г.>

10-го января вечером — у А. Д. Радловой. Она читала мне сонеты Шекспира в неизданном переводе Кузмина. Кузмин перевел больше половины шекспировских сонетов. Они будут изданы, но с поправками Смирнова, которые А. Д. считает ненужными и неудачными. По ее мнению, сонеты Шекспира переведены Кузминым гораздо лучше, чем Пастернаком.

[Тетр. 6, с. 113]

<Февраль 1941 г.>

По слухам, немало вреда происходит от «дружеских» записей, имеющих в тех дневниках писателей, которые попали в музеи и библиотеки. Говорят, что много откровенных и «неудобных» отзывов и оценок содержит в себе летопись литературных сплетен — сиречь, хранящийся в Публ. Библиотеке («засекреченный») дневник Зин. Гиппиус. То же говорят о дневнике Кузмина (принадлежащем Гос. Литер. музею). <...>

[Тетр. 6, с. 134—135]

<9 июня 1941 г.>

<...> О. Н. Гильдебрандт привезла ко мне какого-то доктора Левитина, поклонника покойного Кузмина и приятеля Юркуна. Он коллекционирует театральные изоматериалы. Выпросил у меня карандашный эскиз Натальи Гончаровой к «Золотому петушку», дав мне взамен большой акварельный эскиз Татьяны Бруни к «Лестнице славы» Скриба. Успешно звал к себе, на что у меня нет никакого желания.

[Тетр. 7, с. 30]

<Середина июня 1941 г.>

А. Д. Радлова подарила мне свою новую фотографию (почему-то с английской надписью о том, что «друг в нужде — настоящий друг»). Она любит показывать свои новинки, только что приобретенные вещи. Позвала к себе, чтобы показать два бокала александровской эпохи, гранатовое

ожерелье («правда, недорого — всего 500 рублей?») и пачку автографов Кузмина, среди которых оказались два неизданных стихотворения (остальные были напечатаны не в «Сетях», как она уверяла, а в «Глиняных голубках»). Любопытно, что все стихи Кузмина, приобретенные Радловой, посвящены покойному Всеволоду Князеву, гусарскому офицеру, покончившему с собой (кажется, в 1912 г.) из-за раздвоения его любви между Кузминым и Глебовой-Судейкиной. В печатном тексте посвящения убраны, ибо «Глиняные голубки» целиком посвящены Юркуну. Князев был второй (после Маслова) большой привязанностью Кузмина.

[Тетр. 7, с. 35—36]

ПИСЬМО Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХА Ю. И. ЮРКУНУ

Упомянутое Э. Ф. Голлербахом в дневниковой записи от 24 мая 1939 г. письмо, посланное им вскоре после смерти Кузмина его «ближайшему другу» и столь высоко оцененное А. Д. Радловой — сохранилось. По счастью, его черновик уцелел в составе обширного «голлербаховского фонда» в собрании М. С. Лесмана (его описание см. в кн.: Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М., 1989. С. 290—292) и был любезно предоставлен для публикации Н. Г. Князевой. Отметим также, что сохранились и «заметки» Ю. И. Юркуна с воспоминаниями о Кузмине, о которых идет речь в записи от 27 сентября 1936 г. — едва ли не единственное известное нам «литературное выступление» Юркуна после 1923 г. Написанные в Новгороде в форме писем А. Д. Радловой, они хранятся ныне в ее фонде в ГПБ (ф. 625). К сожалению, составителю сборника эти материалы оказались недоступными.

5 марта <19>36 г.

Дорогой Юрий Иванович, — мне не довелось сегодня сказать Вам ни слова, но Вы и так знаете, конечно, какой безмерной печалью переполнен сейчас каждый, кто любил и ценил Михаила Алексеевича. Было утешительно знать, что в нашем городе живет и работает — здесь рядом с нами — такой большой, обаятельный художник; было радостно знать, что можно придти к нему, увидеть и услышать его, согреться около него. Какими словами выразить благодарность за все, чем мы связаны с Михаилом Алексеевичем? Его необычайная душевная грация, его простота и скромность, присущая подлинно великим людям, его прекрасная одаренность, все неповторимое своеобразие его личности навсегда останутся в памяти. Вы правы, конечно, сказав на могиле, что смерть была для него избавлением от страданий; физические силы ему изменили, круг жизненных возможностей стал тесен. И все же трудно примириться с его уходом, трудно *поверить* в его отсутствие. Я готов *отрицать* его отсутствие и уверен, что для меня он останется тем же реальным, живым человеком, чье благоволение, мудрость и нежность светили нам столько лет, излучаясь из его книг, из разговоров, из каждого слова, улыбки, рукопожатия.

Не только понятие «эстетизма» неверно и слишком узко в применении к М. А., но и слова «литература», «поэзия» — тесны в их профессиональном смысле. Я не знаю, что лучше в стихах М. А. — их *музыка* или их *философия*, глубокое, тонкое, жизнелюбивое мироощущение. Я отвергаю не только «иваново-разумниковскую» концепцию, но и всякую иную предвзятость в отношении драгоценного наследия Кузмина.

Ни с какой другой литературной утратой нельзя сравнить эту утрату, потому что Кузмин вообще — *вне* сравнений и сопоставлений. Весь *стиль* его — и человеческий, и писательский — невозможно выразить ни в одной из готовых формул.

Нужна какая-то особенная, музыкальная тишина — и в душе, и вокруг — чтобы можно было сосредоточиться на мыслях о М. А. и воссоздать его образ в словах, достойных его памяти.

Я вспоминаю свои статьи и рецензии о Кузмине — начала 20-х годов — и вижу, как все это бледно и слабо, хотя «любовь водила этою рукою». Я буду счастлив, если смогу когда-нибудь написать, по-настоящему, обо всем, чем для меня прекрасен и дорог Михаил Алексеевич; я хотел бы восстановить каждое оброненное им слово, каждый жест, поворот головы, движение глаз. В нем все было необыкновенно, все талантливо, без тени банальности, без малейшей шаблонности.

К тому, что более или менее верно сказано поэтами, говорившими сегодня у гроба М. А., мне хотелось бы прибавить еще упоминание о редчайшей универсальности сознания М. А., о каком-то особенно благородном оттенке его эрудции (так <нрзб> патина сообщает благородный оттенок бронзе), о его безошибочном вкусе, об умении *видеть* (а не только смотреть), о его всегда своеобразном взгляде на вещи, на создания искусства, об его умении различать и понимать «почерк» художника, о его замечательном проникновении в душу вещей, в самую суть «условностей искусства». Вам, вероятно, ясно, все, что я имею в виду, говоря о М. А., и все же я не боюсь своего бессвязного многословия, вполне уверенный, что до Вас доходит самый стимул моей краткой исповеди.

У М. А., и у Вас, и у меня есть общие пристрастия в литературе, есть имена, одинаково нам дорогие. И я не раз радовался, проверяя эти «созвучия» в той или иной беглой беседе.

Теперь к тем «милым спутникам», о коих Жуковский завещал нам вспоминать без тоски, с нежной благодарностью, присоединился и Михаил Алексеевич. Он ушел, но он же и

остался с нами,— не только в книгах своих, но и в любом проявлении высокого, изысканного искусства, в каждом цветении бескорыстного творчества, в том особенном кругу, где свято сохранится живая память о Кузмине, о благоухании его лирики, о его иронической, изящной и легкой мудрости.

Я шел за гробом и вспоминал слова М. А.:

«Не называй любви забвеньем,
Но *вещей* памятью зови»

и еще —

«Случится все, что предназначено,
Вожатый нас ведет.
За те часы, что здесь утрачены,
Небесный вкусим мед» . . .

И вспоминался мне совсем такой же теплый зимний день, много лет тому назад, когда, как сегодня, «талый снег налетал и слетал» — день похорон Ин. Фед. Анненского. И Царское Село, и Пушкин. И смутные обетования Вожатого, ведомые только немногим.

Наперекор Писареву, я думаю, что гибнут не «слова и иллюзии», а именно «факты», — слова же и иллюзии *остаются*. Пусть мне неизвестен во всех подробностях жизненный путь М. А., пусть не изучена до конца цепь фактов, из коих складывались его «дела и дни», творчество, быт. Важнее не количество фактов, а впечатление от них: по фрагментам постигается целое.

Отвергнутый, полузабытый, гениальный писатель, коего М. А. чтит (как и Вы) сказал мне однажды: «Прослушав стихотворение, надо *забыть*, о чем в нем говорится, и каким размером оно написано и какие там рифмы, — все начисто забыть, и потом — вслушаться в том, что осталось».

Это — иррационально, но это — так. Это относится отчасти и к «биографиям», к «протоколам», к «разговорам Гете с Экерманом», вообще к «чостоколу фактов»: велик ли «запас фактов», накопленный мною за почти 20-летний период знакомства с М. А.? — С горечью думаю, что запас этот очень скуден, но утешаюсь тем, что взгляд «издали» и немножко «со стороны» имеет свои преимущества, хотя бы в смысле перспективы.

Сейчас я вслушиваюсь в «то, что осталось» и чувствую, как дивно звучит эхо, повторяющее «слова и иллюзии» Кузмина.

Я никогда не остерегался ни откровенности, ни сентиментальности (отвергая только их «позу»). Пишу эти строки,

бледные и ничтожные, и меня душат слезы. Но я не верю сейчас своему перу, не верю в прямую возможность точно и ясно передать свои мысли о М. А., и потому кончаю письмо.

Обнимаю Вас,
милый Юрий Иванович, целую руки Ольги Николаевны.
Ваш Голлербах.

М. И. просит передать О. Н. и Вам свое глубокое сочувствие. Она не могла быть на похоронах по нездоровью. Тоже просят меня передать Вам Оск. Юл. Клевер и Нат. Ив., только что перенесшие грипп.

Позвоните мне, пожалуйста, когда найдете это возможным.

Г.

Публикация Г. М.

ПИСЬМО Ю. И. ЮРКУНА Е. В. ТЕРЛЕЦКОЙ И В. А. МИЛАШЕВСКОМУ

Публикация А. Б. Устинова

Публикуемое ниже письмо Ю. И. Юркуна художнику В. А. Милашевскому¹ и его жене Е. В. Терлецкой представляет собой едва ли не единственное свидетельство самого близкого друга М. А. Кузмина о его смерти. Написанное два месяца спустя, после завершения «абсурдных хлопот» по завещанию, оно повествует о последнем дне жизни поэта, который «как никто в мировой литературе преодолел и изжил смерть». На фоне однострочного некролога в «Известиях» (4 марта 1936 г.) и машинописных повесток о гражданской панихиде, разосланных Литфондом, письмо Юркуна предстает живым описанием случившегося и, вместе с тем, необходимой частью его прозы, в которой по замечанию Э. Ф. Голлербаха² «слышится голос Кузмина». Как и речь Юркуна на Волковом кладбище, где «он очень сердечно и просто, как будто от лица живого Михаила Алексеевича, поблагодарил всех, кто пришел его проводить»,³ письмо, благородно-сдержанное по тону, наполнено тем свободным дыханием, которое так ценил поэт. Оно стало подтверждением преданности «высокому назначению — быть поэтом», которое Кузмин «пронес через всю жизнь, не изменяя ему под давлением обстоятельств»⁴. Преодолевая непонимание и недооценку Кузмина, «начавшиеся уже в день его похорон»⁵, письмо явилось одной из первых объективных попыток осмысления значения поэта в личном и историческом контексте эпохи, отошедшей вместе с его смертью в прошлое. И в то же время оно оказалось непреднамеренным воплощением процесса *stub und*

¹ Об отношениях Юркуна и Милашевского см., например: Художники группы «Тринадцать». Из истории художественной жизни 1920—1930-х годов. Сост. М. А. Немировская. М., 1986. С. 176—177, 184—185, 201—202; Милашевский В. А. Побег тополя // Волга. 1970. № 11. С. 179—188.

² Запись в дневнике Э. Ф. Голлербаха от 27 сентября 1936 г.: наст. изд. С. 226. Ср. с подобным письмом Р. В. Иванова-Разумника Андрею Белому о смерти Ф. К. Сологуба, опубликованным С. Рабиновичем: Глагол. № 1. Ann Arbor, 1977; Russian Literature Triquarterly. 1977. Vol. 15.

³ Петров В. Калиостро. Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публ. Г. Шмакова // Новый журнал. 1986. Кн. 163. С. 112—113.

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

⁵ Петров В. Указ. соч. С. 112.

werde, который не прерывается физической смертью, а продолжается в памяти близких друзей и характерных деталях быта и времени, открывающих «души неодушевленных вещей». Вероятно, именно это имел в виду Кузмин, сказав перед смертью: «Ну вот все и кончилось — остались только детали...»⁶.

⁶ Шмаков Г. Указ. соч. С. XVI.

Выражаем искреннюю признательность А. И. Милашевской и Е. В. Кузьминной, предоставившим это письмо для публикации.

Мои единственные глубоко дорогие друзья: Елена Васильевна и мой старинный, любимый и золотой друг Владимир.

Ваше письмо — как осуществление самой желанной мечты.

К тому же оно совпало с благополучным окончанием исключительно досадных и даже угрожавших стать трагическими дел.

После смерти Мих<аила> Алекс<еевича> вплоть до вчерашнего дня меня отвлекали от моего горя разные абсурдные житейские дела и хлопоты.

Март и Апрель прошли, как в бреду. Мою престарелую мать и меня три раза вызывали в суд, и, наконец, 29 апр<еля> последняя инстанция признала нас в правах наследства . . .

На следующий день я получаю Ваше глубоко задушевное письмо.

Михаил Алексеевич умер исключительно гармонически всему своему существу: легко, изящно, весело, почти празднично. . . Он четыре часа в день первого марта разговаривал со мной о самых непринужденных и легких вещах; о балете больше всего.

Никакого страдания, даже в агонии, которая продолжалась минут двадцать.

Дня за четыре до своей смерти он выздоровел и проводил меня по коридорам больницы, обдумывая поездку по Волге, летом, пригласил Ольгу Николаевну и меня. . .

Потом внезапно налетевший грипп, перешедший в воспаление легких, разом перерешил все.

В течение всей своей жизни в своем творчестве и, в частности, в стихах, он как никто в мировой литературе преодолел и изжил смерть.

И, м<ожет> б<ыть>, поэтому в последних его минутах не было ничего трагического. . . По-детски чисто, просто и легко, свято он перешел в другую жизнь, здесь тело его потухло, как лампочка, из которой разом выключили через штепсель всю энергию.

Но он сам, вечно живой, спокойно простился со мной на полуфразе — какая-то исключительная доверчивость была и в его, и в моем прощании.

Похоронили его на Волковом, на Литераторских мостках, недалеко от его любимого писателя Лескова и в недалеко от проф. Павлова, в воздушной беседке-часовенке, насквозь

прозрачной, похожей на птичник, — и, несмотря на такое время года, его могила вся засыпана была горой высокой живых цветов . . . Ключ от часовенки отдали мне.

К тебе мой единственный милый друг Володя, я начал было писать еще за день до смерти . . . Я начал с очень грустного покаяния, что вот долгов у меня перед тобой много . . . Я тебя люблю, а время и жизнь нас так грустно разделили. И вот эта нелепая повседневная суета и пыль замусоривает самые теплые чувства.

Но я бесконечно счастлив, что около тебя есть всегда такой верный и так горячо, так хорошо понимающий тебя друг, как Елена Васильевна.

Я ей исключительно благодарен за это, и люблю ее почти как адвоката своей совести перед тобою.

Крепко-крепко обнимаю Вас обоих, любимые мои, и желаю Вам полного глубокого счастья, какого Вы только и достойны.

Ольга Николаевна с исключительной задушевностью и сердечностью шлет Вам свою всегдашнюю благодарность и нежнейший привет. Будем жить надеждой поскорее свидеться с Вами обоими, Вас обнять и поговорить более спокойно.

Ваш Юр. Юркун.

ПИСЬМО О. Н. ГИЛЬДЕБРАНДТ-АРБЕНИНОЙ Ю. И. ЮРКУНУ

13.02.1946

Публикация и комментарии Г. А. Морева

Ко времени написания О. Н. Гильдебрандт-Арбениной публикуемого письма Ю. И. Юркуна не было в живых почти 8 лет. Сообщенные (в ответ на запрос сотрудников Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме) Управлением КГБ данные позволяют документально восстановить обстоятельства его гибели:

«Юркун Осип (Юрий) Иванович, рождения 17 сентября 1895 года, уроженец б. Виленской губернии, Гелванской волости, дер. Седунцы, литовец, б/п, образование низшее, литератор, проживал в г. Ленинграде, ул. Рылеева, дом 17, кв. 9. Арестован 3 февраля 1938 года. По приговору Военной Коллегии Верховного Суда СССР от 20 сентября 1938 года «за участие в антисоветской право-троцкистской террористической и диверсионно-вредительской организации», якобы действовавшей среди писателей г. Ленинграда, был осужден к расстрелу. Приговор приведен в исполнение 21 сентября 1938 года. Определением Военной Коллегии Верховного Суда СССР от 22 марта 1958 года Юркун О. И. по данному делу реабилитирован».

Днем исполнения приговора, 21 сентября 1938 г., начался для О. Н. Гильдебрандт-Арбениной (как и для Е. К. Лившиц и Л. Д. Стенич-Большинцовой, жен расстрелянных вместе с Ю. И. Юркуном Б. К. Лившица (арестован 25 октября 1937 г.) и В. О. Стенича (арестован 14 ноября 1937 г.)) отсчет «десяти лет заключения в дальних лагерях без права переписки» — срока, предусмотренного официально объявленным приговором¹. Расстрел Ю. И. Юркуна, Б. К. Лившица и В. О. Стенича — звено в цепи «ленинградского писательского дела» 1937—1938 гг. Об этом «деле» писалось до сих пор,

¹ См. комментарии В. Смирнова к публикации воспоминаний С. Гитович «Арест Н. А. Заболоцкого»: Память. Ист. сб. М., 1981 — Париж, 1982. Вып. 5. С. 352. Отметим существующую вариантность в изложении уточненных выше по справке КГБ фактов: так, В. Смирнов считает днем ареста Б. К. Лившица 27 октября 1937 г. (ук. соч., с. 352), в новейшем издании Лившица, прокомментированном П. М. Нерлером и А. Е. Парнисом, указано 16 октября (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 555). Дата гибели устанавливается всеми комментаторами предположительно — сентябрь 1938 г.

в основном, в связи с арестом 19 марта 1938 г. Н. А. Заболоцкого². Среди арестованных в конце 1937 — начале 1938 г. ленинградские писатели Ю. С. Берзин, Д. С. Выгодский, В. А. Зоргенфрей, Г. О. Куклин, А. И. Пиотровский, Е. М. Тагер. Некоторые из них были присоединены «к делу бывших «перевальцев» и репрессированы по нему»³. Все они обвинялись в участии в «контр-революционной писательской организации». Так, из заявления Н. А. Заболоцкого в Прокуратуру СССР от 23 июля 1939 г. явствует, что ему вменялось в вину участие в «контр-революционной» группировке «правых по настроению писателей»⁴, в центре которой был Н. С. Тихонов. Соответствующие «показания» против него были даны Б. К. Лившицем⁵ и арестованной в начале марта 1938 г. Е. М. Тагер. Не исключено, что на основании «показаний» Лившица был арестован и Ю. И. Юркун.

После исполнения 21 сентября 1938 г. приговора родственникам было объявлено о «высылке» и проведена конфискация имущества. Так, «высылка из Ленинграда 23 сентября 1938 г.» упоминается в письме М. Зошенко, М. Блеймана, С. Эйзенштейна и Н. Черкасова с просьбой пересмотреть дело В. О. Стенича⁶. Письмо было послано в соответствующие органы спустя два года после его расстрела. В годовщину гибели Ю. И. Юркуна, 21 сентября 1945 г. О. Н. Гильдебрант-Арбенина отмечает в дневнике: «Вчера было 7 лет, как не знаю о Юрочке точно, жив он или погиб»⁷. Через полгода было написано публикуемое письмо.

Написанное в тяжелейшее для О. Н. Гильдебрант время оно позволяет проследить судьбы людей, принадлежавших к «другу Кузмина» в конце 1920-х—начале 1930-х гг., к кругу, с такой теплотой запечатленному в известных воспомина-

² См. ук. публикацию В. Смирнова, а также «Историю моего заключения» Н. А. Заболоцкого (Вст. ст. и прим. Е. Эткинда // *Минувшее. Ист. альманах. Paris, 1986. Вып. 2*; то же: Даугава. 1988. № 3).

³ Гитович С. С. Арест Н. А. Заболоцкого // *Память. Ист. сб. М., 1981 — Париж, 1982. Вып. 5. С. 351* (Комм. В. Смирнова).

⁴ Там же. С. 343. (Комм. В. Смирнова).

⁵ Считаю необходимым процитировать здесь комментарий В. Смирнова: «Подвергнут пыткам, подписал обширные «показания» на многих писателей (на очной ставке упал в ноги Е. М. Тагер, прося у нее прощения)» (там же. С. 352). Ю. Г. Оксман писал в связи с «писательским делом» о доносительстве Н. В. Лесючевского, впоследствии директора изд. «Советский писатель»: Письма Ю. Г. Оксмана Г. П. Струве / Публ. Л. Флейшмана // *Stanford Slavic Studies, 1987. Vol. 1 P. 37.*

⁶ Даугава. 1988. № 3. С. 116.

⁷ ЦГАЛИЛ, ф. 436, д. 11, л. 8 (об).

ниях В. Н. Петрова, в публикуемых в настоящем издании отрывках из дневников Э. Ф. Голлербаха. Личное, «человеческое» содержание письма (стоящее, думается, в одном трагическом ряду с известными документами блокадного Ленинграда) — находится вне сферы каких-либо комментариев. Однако, этот документ проясняет и судьбу архива М. А. Кузмина и Ю. И. Юркуна, оставшегося у О. Н. Гильдебрандт после конфискации органами НКВД имущества Юркуна⁸. То, что часть архива О. Н. Гильдебрандт удалось спасти от изъятия, следует из ее дневниковых записей 1942 г. Тревога за оставшиеся в осажденном Ленинграде документы и рукописи пронизывает буквально каждую страницу ее дневников за 1942—1946 гг. «Мне дневники <речь идет о дневниках О. Н. Гильдебрандт за 1920-е-1930-е гг. — Г. М.> не меньше жаль, чем картинки. А Юрочкины, спасенные мной с таким трудом и напряжением! Рукописи, письма — еще жальче. Вся его любовь ко мне!.. Неужели в мире ничего не останется от нее, от нас? <...> А «Нерон»? А ноты? А дневник М. А., который мне торжественно принес Вова Талисайнен <?> <...> раз спасенное — погибло опять?..» (23 мая 1942 г. ЦГАЛИЛ, ф. 436, оп. 1, д. 7, л. 65 (об)). «Неужели все погибло? Дневник М. Ал., спасенный тогда? его ноты? письма Г <умилева> и Юрочкины <...> и мои дневники — жизнь и сны мои? все, все <...>» (1942 (б. д.), там же, л. 66 (об), выделено нами)⁹. Очевидно, спасенная в 1938 г. часть архива была оставлена О. Н. Гильдебрандт, как следует из публикуемого письма, на сохранение Е. Н. Шадриной и погибла во время блокады. Однако, судя по дневниковой записи Э. Ф. Голлербаха (8 декабря 1938 г., см. наст. изд., с. 230), с части материалов еще в 1930-е гг. были сделаны машинописные копии. В архиве О. Н. Гильдебрандт действительно сохранялись (вплоть до ее смерти в 1980 г.) машинописные копии пьесы «Смерть Нерона», рассказа «Пять разговоров и один случай» и Дневника Кузмина за 1934 г. (отрывки из него несколько раз цитировались в работах Г. Г. Шмакова). По тексту хранившейся у О. Н. Гильдебрандт

⁸ См. сообщение С. В. Шумихина «Дневник Михаила Кузмина: архивная предыстория» (наст. изд., с. 144).

⁹ Доступные нам материалы не позволяют восстановить историю «спасения» части кузминского архива. По устному свидетельству покойного М. С. Лесмана, во время конфискации 1938 г. часть бумаг, выпав из разорвавшегося мешка, осталась на лестнице дома на Спасской и была подобрана дворником.

машиннописи и были в свое время опубликованы «Смерть Нерона» (Собрание стихов. III) и «Пять разговоров...» (Wiener Slavistischer Almanach. 1984. Bd 14). Ныне машинописи этих двух произведений хранятся в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, а Дневник Кузмина 1934 г. (с многочисленными рукописными заметками О. Н. Гильдебранд) — в частном собрании (Ленинград).

К сожалению, не о всех людях, упомянутых в письме О. Н. Гильдебрандт, удалось найти какие-либо сведения. Но и установленное в результате разысканий было бы менее полным если бы не помощь М. С. Карасика, М. В. Петровой, Р. Б. Попова, А. Л. Раковой, В. Н. Сажина, В. И. Эрля, а также сотрудников Кабинета истории ЛОСХ, Секции рукописей ГРМ и Куйбышевского художественного музея.

Текст печатается по рукописи, хранящейся в фонде О. Н. Гильдебрандт-Арбениной в Центральном государственном архиве литературы и искусства (г. Ленинград; сокр. ЦГАЛИЛ). В публикации сохранены орфографические и пунктуационные особенности оригинала.

13 февраля 1946 г.

Юрочка мой, пишу Вам, потому что думаю, что долго не проживу. Я люблю Вас, верила в Вас и ждала Вас — много лет. Теперь силы мои иссякли. Я больше не жду нашей встречи. Больше всего хочу я узнать, что Вы живы — и умереть. Будьте счастливы. Постарайтесь добиться славы. Вспомните меня. Не браните. Я сделала все, что могла — мне удалось спасти очень многое из наших писем, рисунков, рукописей — дневник Михаила Алексеевича¹ — его ноты — мои портреты — (Ваши работы) — наши любимые коллекционные «номера».

Л. Д. Блок сказала мне как-то: «я восхищаюсь Вашей энергией, Олечка! Я не ожидала ее от Вас. Я думала, что Вы только Сильфида...»

Почти все наши друзья умерли, Юрочка. Ваша мама умерла весной 38 года. Она была без памяти. Похоронили ее на Волковом, на «Католической» дорожке. На похоронах было много народу. Pere Flogant, прекрасный доминиканец, приехал исповедовать ее за несколько дней до ее смерти. Отпевали ее в костеле на Ковенском. Ей положили в гроб букет

сирени, стоявший в Алтаре перед Мадонной. Старенькая панна Каролина сказала мне: «она очень, очень довольна». Комнату опечатали. Ек. Конст.² помогла мне вынести вещи — тарелки, скатерти, белье. В хлопотах по похоронам помогли мне Тося и отец Шадрина Матвей Алексеевич.

Самым лучшим другом оказался Алексей А. Степанов³. Хорошим другом был для меня Всеволод Петров⁴. Катя и Дмитрий Прокоф. Гоголицын. Богинский^{4*}. Очень помогли мне в Союзе Драмат. писателей⁵. Было довольно много денег. Чудное воспоминание у меня о Хармсе. Он внутренне напоминал мне Вас — во многом. Я полюбила очень его жену Марину⁶ и ее кузин Ольгу⁷ и Марину⁸. Сколько раз мы пили за Ваше здоровье! В моем большом горе бывало иногда весело!

Встречалась с Радловыми⁹, с Голлербахом¹⁰, с Левитиным Гришей¹¹. Позднее — с Костей¹² и Женей¹³. Писали мне все время Маврина¹⁴ и Кузьмин¹⁵.

Я думала о Вас все время. Я боялась и запретила воображать себе реальную жизнь, реальную встречу. Но я молилась о Вас, вспоминала Ваше гадание — и свой и Ваш гороскоп — меня утешали друзья, верившие в Вас и Вашу внутреннюю силу — и готовилась к встрече, не думая о ней. Мама¹⁶ продала пианино и купила для Вас отрез Вашего любимого коричневого оттенка. Я перештопала все Ваши носки и накупила новых: целый чемодан. Картон [с кэпками] для кэпок. Купила для Вас чудный темно-красный плед, от которого пришел в восторг Жак Израилевич¹⁷. Синюю пижаму. Много всяких фотографий — Русской провинции — старообрядцев — купцов, — книжных иллюстраций — чтобы повеселить Вас чем-то новым! Мама сварила варенье: черную смородину и ананас. Милый книжник (я забыла его имя) принес Ваши книги с надписями — это было почти что чудо! Откуда они прибыли? Было сперва очень страшное время. Всех забирали. Я стояла часами в тюрьмах, у прокуроров. Правда, мне никто никогда не нагрубил и не оскорбил меня — это тоже было удивительно.

Близким человеком стала мне женщина, которая потом сделала самое злое дело, сделала то, что мне расхотелось жить — и даже дожить до встречи с Вами. А я поверила ей, как родной старшей сестре. Это мать Шадрина, Екатерина Николаевна¹⁸. Вместе с нею мы бегали в тюрьмы, ходили в церковь, гадали. Три года я видела от нее только доброе, и сама старалась помочь ей во всем. Очень полюбила я дядю

Шадрина — Ннк. Ннк. Вариханова, у которого было что-то в манерах — исключив гениальность и темперамент француза и поэта — от Михаила Алексеевича. Он жил близко от меня, и это был последний человек, которого я навестила перед своим отъездом из Ленинграда в мае 41 года. От него шло какое-то спокойствие, нужное мне. У меня было много новых знакомых через Хармса и Шадриных. Очень полюбилась мне Маша, шадринская прислуга, очень смешная престарелая волжанка. Я часто мысленно беседовала с Михаилом Алекс., как с живым, рассказывая ему длинные истории о старобрядческих волжских и московских предках Ннк. Ннк. и передавая пресмешные выражения милой Маши. Эта Маша становилась за меня с ночи в очередь в пересыльной тюрьме, а потом — в финскую войну, в морозы, выстаивала очереди за маслом и сахаром. Пришло время и стали возвращаться «оттуда». Милый Лев Львович¹⁹, Жак, Пуцилло²⁰ (который мне вечно объяснялся в любви), Борис Мордовин — много народу. Наконец, Алексей Шадрин²¹.

Но тем временем другие люди умирали. Покаяюсь в единственном реальном сильном впечатлении за все эти годы. Это был Рыбаков²², которого я встретила на Пасху у Анны Радловой в 38 году. Мы остались одни на несколько минут, и он осыпал меня словами восхищения, как цветами. Анна менялась с ним: фарфор на стекло — он ушел, напряженный и сильный, как Самсон; я не решилась на вторую встречу с ним, потому что не смела позволить себе радость, когда Вы в таком горе. Летом я узнала, что его забрали²³. В тот же день и раз я узнала о самоубийстве Корнилия Павловича²⁴. Мне сказала Наташа Султанова²⁵, на Невском. К. П. повесился в Москве, когда Анна была в Сочи с Сережей²⁶.

Еще позже я узнала, что он — Рыбаков — умер в тюрьме. Я видала сны про Вас (или вернее, про человека с именем Иосиф) и про смерть и про кладбище — когда он умер, я утешала себя тем, что другой Иосиф умер вместо Вас — а похоронили его как раз там, где мне приснилось (а я даже не знала, что там есть кладбище)... После умерла Любовь Дм. Блок, дня за два до смерти окончившая свою книгу о балете, которую он <a> считала делом своей жизни²⁷. В самые страшные дни когда я узнала о Вашей высылке и шла конфискация — заболела Лина Ивановна²⁸. Она поправилась, но стала совсем дурочкой. Правда, очень кроткой и доброй, как барашек. Я не могла смотреть на нее без слез. О Вас она

молилась и кормила голубей, приговаривая: «птички, птички, принесите нам весть о Юрочке! . . .»

Огромное зло сделала нам всем Линда²⁹. Она мучила Лину Ивановну, оскорбляла маму, била своего чудного кроткого ребенка, изводила меня. А после обокрала нас, уничтожила все в квартире, сделала невозможным мое возвращение в Ленинград. Сестра³⁰ уговорила меня поехать с мамой к ней в Тагил на 2 месяца. Она убеждала меня долго, говоря о мамином здоровье. Я решилась поехать. Это было за месяц до войны. О моей жизни в Тагиле, в Тавде, в Ирбите, в Каменске, в Свердловске — Вы узнаете из моего дневника и писем. Моя Лина Ивановна умерла без меня в начале октября 41 года, до самого большого голода.

Умерли Матвей Ал. Шадрин, Ник. Ник. Вариханов, Маша. Влад. Соловьев³¹, Алексей Александр. Успенский³² (которого я встречала тоже «без Вас», и который говорил мне, что считает меня гениальной художницей), — Вас. Вас. Гундобин³³, художник, который всегда гадал мне под Крещение, и утешал тем, что Вы живы! . . . — К. А. Гольст, инженер, похожий на более мужественного Головина, — Ник. Радлов, умерший в Москве, Тырса³⁴, умерший в Ленинграде — Голлербах³⁵. — Введенский, который умер не знаю где и как³⁶. (Его я встречала у Хармса). Наконец, Дмитрий Прокофьевич, убитый на улице, и Алексей Алексеевич, умерший от разрыва сердца. Его письма я получала все время — они прорывались даже через блокаду . . .

Его мама и брат тоже умерли. Погибла, вероятно, моя маленькая Марина, жена Хармса. Хармс умер в тюрьме, в первый год войны³⁷. Марина — на Кавказе попала в плен или была убита немцами³⁸. Сергей и Анна ушли с немцами, и судьба их неизвестна³⁹. Но я не верю, чтоб они могли быть предателями. В мире стало так пусто — как после потопа.

. . . погибли, вероятно, и еще два человека, которые приезжали навещать меня в Ленинград: это Милеев, живший в Бологом, и Андрей Н. Егунов⁴⁰, живший в Новгороде. А также Вас. Вас. Мухин, живший в Малой Вишере, и Эмма Як. Шмидт, которая в последнее время поселилась где-то под Ленинградом; и славная Анна Ив. Вальдман, портниха, которая жила в Павловске. Я написала о людях, желавших Вам и мне добра, и которые должны были погибнуть во время войны. Наконец, звери: шадринские кошки: Мур, Химена, Нора, похожая на Мупсу; и моя дорогая, бесконечно утешавшая меня всегда, любимая, Перикола.

Ек. Ннк. Шадринной я доверила перед отъездом чемоданы: один с отрезами, лучшими Вашими и моими вещами — там были и Ваши галстуки и кашнэ, и костюмы, и голубая скатерть (которая лежала на столе, когда Вероника Карловна⁴¹ принимала последнее причастие) — и мои лучшие вещички, и серебро, и новый голубой халат, и белая вуаль, которую я хранила с детства, и веселый галстук, белый с красным — последний подарок Михаила Ал.! — но главное, *другой*. Там были самые лучшие рисунки, мои и Ваши, мои фанерки, Ваши лучшие письма, — самые любимые Ваши литографин, мои самые любимые моды. — Бакет. — Дневник Мих. Ал., самые дорогие фотографии нас всех, моего папы⁴² и мамы, и Натали Пушкиной, и мои, и Ваши, и королевы Александры, и обложки и гравюры Ходовецкого, виды Старого Петербурга, записки Бахрушина и письма Гумилева, Ваши документы: все! Она знала, что мне и Вам это ужасно дорого, что тут и деньги и прошлое, — будущее и радость: мне кажется, что в наших письмах и в наших картинках — наша кровь, — живая и горячая, — мне кажется, что если бы я дотронулась до них, увидела их, мне стало бы сразу тепло и весело, и захотелось бы жить, — как матери, которой дали бы в руки ребенка, которого она считала погибшим. Но Ек. Ннк. украла и растратила все наши вещи, — а этот чемодан бросила на произвол судьбы. Все это погибло. Я знаю, что в Ленинграде ели собственных детей, сходили с ума от голода, были безразличны к жизни и смерти. Но после она эвакуировалась, поправилась, приехала в Ленинград, стала зарабатывать деньги. Она перестала мне писать, и не сделала ничего, чтобы попытаться разыскать то, что может быть уцелело — очень немногое, конечно — помочь мне вернуться, попросить прощения, дать мне совет. Я когда-то написала вместо нее Алексею, бывшему на курорте в Западной Украине — о самоубийстве его невесты Кире Кизеветтер, потому что для нее было невыносимо тяжело писать об этом. Она любила эту девушку и считала своего сына в какой-то степени виновным в ее смерти; я старалась сделать все, что могу для него, в благодарность за то сочувствие и помощь, которые он выказал мне и Вашей маме за 10 дней — от Вашего и до его ареста; — я делилась с ним деньгами, и верила ей и ему, как родным.

Я написала так подробно, потому что все мои дневники — за всю жизнь — погибли; если бы до Вас они дошли когда-нибудь, Вы бы узнали, как много я думала о Вас, плакала

о Вас, верила в Вас. Вы бы поняли, что я не могла не верить этой женщине. Она страдала за своего сына, как я страдала за Вас. Она знала, что я хочу сберечь это все — *для Вас* — как утешение, как трофей, как нечто живое, как символ и залог жизни. Она знала, как я одинока. Она должна была понимать, что молодость моя уходит, а я одна, без родины, без своего искусства. Моя бедная мама умерла мучительной смертью, в голодный, страшный год. Мама очень любила Вас, ждала Вашего возвращения больше всего на свете. Самыми последними сознательными ее словами были, уже в агонии — слова о тысяче рублей, которые она велела мне спрятать от всех — *на дорогу к Вам*. Мама не верила в предательство Шадриной: она считала ее погибшей.

... Сейчас у меня нет никого и ничего. Никаких надежд и даже никаких желаний. Рисовать я больше не [буду] могу. Без Вас исчез мой талант. Мои родные — хорошие люди, но далекие мне. Из двух людей, с которыми я подружилась на Урале, один ⁴³ был убит потом под Сталинградом, другой — и сейчас здесь, но он так опустился, поблек и поглупел, что стал для меня как запыхавшийся и вылинявший галстук. Я спасла щенка, подобрав его в лесу; назвала его Гвидоном; это был чудный черненький щенок, но он погиб, пока мы были в Свердловске. После смерти моей мамы у меня нет никакого долга ни перед кем. А Вам, мне кажется, будет без меня легче. Я ничего, ничего больше не могу дать Вам. Всю жизненную силу, всю волю я отдала на спасение и сохранение *наших* картинок, *наших* писем. Мы — умрем, но *это* бы могло жить века, и в *этом* была моя и Ваша душа, мое и Ваше сердце, моя и Ваша кровь, быть может (?) Ваш и мой гений. Я, наверное, сумасшедшая: но мне кажется, что эта женщина выбросила в огонь (или в окно, или в воду, или под пулеметы) *нашего* ребенка. Живого, *единственного* ребенка. Который оставался со мной. Которого Вы хотите видеть. О котором думаете. Которого я берегла для Вас еще больше, чем для себя. Которым я гордилась. Которого я доверила ей, как сестре; ей, которая потеряла и нашла вновь *своего сына*, — и которая *моего, нашего* — выбросила, как хлам, как труп, выбросила *живого* на — смерть. Я думаю об этом, и не могу, и не хочу, и не *смею* больше жить.

¹ Кузмина.

² **Екатерина Константиновна Лившиц** (урожд. Скачкова-Гурниновская; 1902—1987) — с 1921 г. жена Б. К. Лившица (1887—1938), в 1931 г. посвятившего творчеству О. Н. Гильдебрандт-Арбенниной стихотворение «Что это: заузная Флорида?..» (см.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 127). В 1940—1946 гг. находилась в заключении как жена «врага народа».

³ **Алексей Алексеевич Степанов** (1903—1943?) — искусствовед, с 1925 по 1939 гг. сотрудник (помошник хранителя) Историко-бытового отдела Русского Музея. О не дошедшем до нас стихотворении Кузмина 1930-х гг., посвященном Степанову, вспоминает В. Н. Петров (см. ниже).

⁴ **Всеволод Николаевич Петров** (1912—1978) — искусствовед, автор воспоминаний о Кузмине (Калиостро. Воспоминания и размышления о Михаиле Кузмине / Публ. Г. Шмакова // Новый журнал. 1986. Кн. 163. В сокращении: Панорама искусств. М., 1980. Вып. 3).

^{4*} **Н. Д. Богинский** — см. о нем в дневнике Э. Ф. Голлербаха (24 мая 1939 г.) — наст. изд.-е., с. 231.

⁵ **Союз Драматических писателей** — Всероссийское общество драматургов и композиторов (Всероскомдрам). Существовало в 1930—1933 гг. В 1933 г. Всероскомдрам преобразован в Автономную драмсекцию (Автономную секцию драматургов) при Союзе Советских писателей.

⁶ **Марина Владимировна Малич** (р. 1909?) — с 1934 г. жена Д. И. Хармса.

⁷ **Ольга Николаевна Верховская** (1910?—1964).

⁸ **Марина Николаевна Ржевуская** (1915—1982) — с 1950 г. жена В. Н. Петрова.

⁹ **Радловы** — Анна Дмитриевна (урожд. Дармолатова; 1891—1949) — поэтесса, переводчик; Николай Эрнестович (1888—1942) — художник, автор портрета Кузмина (1926, ГРМ); Сергей Эрнестович (1892—1958) — режиссер, адресат пьесы Кузмина «Смерть Нерона» (1929). А. Д. и С. Э. Радловы подписали (вместе с Кузминым и Юркуном) «Декларацию эмоционализма» (см.: Абракас. Пг., 1923. [Вып.] 3).

¹⁰ **Голербах Эрих Федорович** (1895—1945) — искусствовед, литератор и коллекционер. О его дружеских отношениях с художниками группы «Тринадцать» см.: Художники группы «Тринадцать». Сост., вступит. статья М. А. Немировской. М., 1986. С. 184; а также публикацию Е. А. Голлербаха в наст. изд.

¹¹ **Левитин Григорий Моисеевич** (1914—1982) — коллекционер, искусствовед, по специальности врач. О нем и его собрании см.: Бруни Т. Он рыцарски служил искусству // Нева. 1983. № 12; см. также дневниковую запись Э. Ф. Голлербаха 9 июня 1941 г. — наст. изд., с. 234.

¹² **Константин Сергеевич Козьмин** (1906—1988) — художник. Сохранилась подаренная Козьмину кн. «Фореель разбивает лед» с авторской надписью: «Милому Косте Козьмину <sic!> в благодарности за его дружбу, за его рисунки, за его любовь к Юрочке, за его молодость и ласковость искренне любящий его М. Кузмин. 1935. Сентябрь» (Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М., 1989. С. 122).

¹³ **Евгений Иванович Кршижановский** (1903—1971) — художник, автор портрета Кузмина (1931, воспроизведен: Лит. наследство. М., 1937. Т. 27—28. С. 47).

¹⁴ **Маврина** (Лебедева) Татьяна Алексеевна (р. 1902) — художник, участница выставок группы «Тринадцать» (1929, 1930 [не была открыта], 1931).

¹⁵ **Кузьмин** Николай Васильевич (1890—1987) — художник, один из организаторов группы «Тринадцать». Автор статьи о творчестве О. Н. Гильдебранд-Арбениной (см. в кн.: Кузьмин Н. Давно и недавно. М., 1982).

¹⁶ **Мать** О. Н. Гильдебранд-Арбениной — Глафира Викторовна (по сцене — Панова) (1869—1943) — актриса.

¹¹ **Жак** (Яков) Львович **Израилевич** — в 1920-х гг. секретарь М. Ф. Андреевой, жены М. Горького, актрисы МХАТа.

¹⁸ **Екатерина Николаевна Шадрина** (1887—1970).

¹⁹ **Лев Львович Раков** (1904—1970) — историк, писатель. Кузьмин посвятил Ракову сборник «Новый Гуль» (Л., 1924), а также несколько стихотворений, «примыкающих к сборнику» (см. публикацию и комментарий Г. Г. Шамова: Часть речн. Альманах литературы и искусства. Нью-Йорк, 1980. № 1. С. 98—102, 299). Арестованный осенью 1938 г. Раков был освобожден (после снятия Ежова и назначения Берия наркомом внутренних дел) осенью 1939 г.

²⁰ **Пуцилло** Лев Вячеславович (1878 — ?) — скульптор, в 1930-х гг. работал в Горкоме ИЗО.

²¹ **Алексей Матвеевич Шадрин** (1911—1983) — переводчик, литературовед. Обширное поэтическое наследие Шадрина (ЦГАЛИЛ) не издано. В феврале 1938 г. был арестован. Поводом послужили антисоветские выступления Андре Жюда (кн. «Возвращение из СССР» и др.), переводчиком которого во время пребывания в Ленинграде Шадрин являлся.

²² **Рыбаков** Иосиф Израилевич (1880—1938) — коллекционер, по образованию юрист. Подробную характеристику собрания Рыбакова см. в статье Э. Ф. Голлербаха (ОР ГПБ, ф. 1073, № 1991).

²³ И. И. Рыбаков был арестован в июле 1938 г. 8 октября 1938 г. он умер от воспаления легких в Доме предварительного заключения. Следственное дело «прекращено за смертью подсудимого (обвиняемого)». Реабилитирован 13 марта 1965 г. (См.: Рыбакова О. И. Трудовая деятельность И. И. Рыбакова // ОР ГПБ, ф. 1073, № 1990, л. 5). Об упоминаемой О. Н. Гильдебранд встрече с Рыбаковым у А. Д. Радловой см. дневник Э. Ф. Голлербаха — наст. изд., с. 229.

²⁴ **Корнилий Павлович Покровский** (? — 1938) — друг семьи Радловых. Ему посвящен цикл «Лазарь» в кн. Кузьмина «Форель разбивает лед» (Л., 1929).

²⁵ **Наталья Владимировна Султанова** — в начале 1930-х гг. жена Л. Л. Ракова.

²⁶ А. Д. и С. Э. Радловы.

²⁷ **Любовь Дмитриевна Блок** умерла 28 сентября 1939 г. В 1930-е гг. работала над книгой «Возникновение и развитие техники классического танца» (вошла в кн.: Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М., 1987).

²⁸ **Лина Ивановна Тамм** (? — 1941) — близкий друг семьи Арбениных, воспитательница О. Н. Гильдебранд-Арбениной. См. ее мемуарный очерк «Мама. Папа. Лина Ивановна» (ЦГАЛИЛ, ф. 436, оп. 1, д. 28).

²⁹ **Линда Карловна Тамм** — дочь Л. И. Тамм.

³⁰ **Сестра** О. Н. Гильдебранд-Арбениной — Мария Николаевна Арбенина — в 1940-х-1950-х гг. работала вместе с мужем, актером, режиссером и драматургом И. А. Саламатным в Нижне-Тагильском театре.

³¹ **Владимир Николаевич Соловьев** (1887—1941) — режиссер, театральный критик.

³² **Алексей Александрович Успенский** (1882—1941) — график, иллюстратор. Погиб от авиабомбы.

³³ **Василий Васильевич Гундобин** (1874—1942) — художник, коллекционер, один из основателей и первый заведующий Самарским художественным музеем. С 1930 г. жил в Ленинграде, преподавал в школах, затем — на кафедре графики Института путей сообщения (см.: Володин В. Из истории художественной жизни города Куйбышева. Кон. XIX — нач. XX века. М., 1979. С. 84—88). В 1942 г. был арестован «за пособничество врагу» (спустившись в бомбоубежище, забыл затемнить окно комнаты и оставил невыключенным свет). Обстоятельства его смерти неизвестны.

³⁴ **Тырса Николай Андреевич** (1887—1942) — художник.

³⁵ В феврале 1942 г. Э. Ф. Голлербах был эвакуирован из Ленинграда. В Москве был помещен в психиатрическую больницу (см. запись в дневнике О. Н. Гильдерант-Арбениной от 18 мая 1942 г.: ЦГАЛИЛ, ф. 436, оп. 1, д. 7, л. 67), где умер в 1945 г. (см. также: Острой О. С. «Город муз» в жизни Э. Ф. Голлербаха // Анциферовские чтения. Мат. и тезисы конф. 29—22 дек. 1989 г. Л. 1989. С. 47).

³⁶ А. И. Введенский был арестован 27 сентября 1941 г. в Харькове, где он жил с 1936 г., в числе людей, репрессированных ранее и подлежащих с началом войны «превентивной эвакуации». Во время эвакуации, по дороге в Казань, 20 декабря 1941 г. Введенский погиб (в свидетельстве о смерти, выданном его вдове Г. Б. Викторовой 4 мая 1964 г., причина смерти не указана. См. воспроизведение этого документа: Введенский А. Полное собрание сочинений. Анн Арбор, 1984. Т. 2. С. 258). Реабилитирован 30 марта 1964 г. (справку о реабилитации см. там же).

³⁷ Д. И. Хармс был арестован 23 августа 1941 г. (4 сентября 1941 г. в открытке, отправленной О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, М. В. Малич сообщала: «23 августа Дая уехал к Юрию Ивановичу»). После проведения (10 сентября 1941 г.) судебно-медицинской экспертизы военных трибунал (7 декабря 1941 г.) освободил его от уголовной ответственности и направил на принудительное лечение в психиатрическое отделение больницы при пересыльной тюрьме № 2. В 1944 г. в ответ на запрос сестры Хармса Е. И. Грицной из тюрьмы № 1 («Кресты») поступило сообщение о смерти Д. И. Хармса 2 февраля 1942 г. (Подробнее см. Мейлах М. Даниил Хармс: Anecdota posthuma // Русская мысль. 1989. 23 июня. № 3781. Лит. приложение № 8; а также статью А. Александрова «Место смерти Даниила Хармса—?» // Лит. газета. 1990. 21 февраля. № 8 [5282]).

³⁸ В 1942 г. М. В. Малич эвакуировалась из Ленинграда и уехала на Кавказ (Минводский район, совхоз Темпельгоф), где оказалась в зоне оккупации и была депортирована в Германию. Из писем М. В. Малич, полученных О. Н. Гильдебрандт-Арбениной позже, следует, что «она с помощью фиктивного брака смогла перебраться во Францию, где встретилась со своей матерью, уехавшей из России во время революции. В Париже она вышла замуж за мужа своей матери, а впоследствии жила в Вене-суэле» (Мейлах М. Указ. соч. С. X).

³⁹ В марте 1942 г. А. Д. и С. Э. Радловы вместе с труппой Театра им. Ленсовета были эвакуированы из Ленинграда в Пятигорск. После захвата Пятигорска немцами 9 августа 1942 г. часть театра (и Радловы в том числе) оказалась на оккупированной территории, где продолжала театральную деятельность. 9 августа 1944 г. они были освобождены союзными войсками во Франции. В начале 1945 г. С. Э. и А. Д. Радлова

вылетели из Парижа в Москву «для переговоров о будущей работе». По приезде — арест и следствие, длившееся около года. Приговор — 9 лет лагерей. А. Д. Радлова умерла в лагере, С. Э. Радлов освобожден в 1953 г. Последние годы работал в Даугавпилсском и Рижском русском театре. Реабилитированы в 1958 г. (Об этом периоде жизни Радловых см. статью В. Гайдабуры «Так расскажи правдиво . . .» // Сов. культура. 1989. 22 августа. С. 6).

⁴⁰ **Андрей Николаевич Егунов** (1895—1968) — филолог-классик, поэт и прозаик (под псевдонимом «Андрей Николев» издал роман «По ту сторону Тулы» [Л., 1931]; публикации из кн. стихотворений «Елисейские радости» см.: Часть речи. Альманах литературы и искусства. Нью-Йорк, 1980. № 1; Искусство Ленинграда. 1990. № 6). В 1942 г. был депортирован из Новгорода, где жил по возвращении из томской ссылки (1933—1936) с октября 1938 г., в Германию. В 1946 г. арестован в Берлине и осужден на 10 лет лагерей. Реабилитирован 26 апреля 1956 г.

⁴¹ Мать Ю. И. Юркуна — В. К. Амброзевич.

⁴² Отец О. Н. Гильдебрандт-Арбениной — Николай Федорович (1863—1906) — актер, театральный критик и переводчик (сб. переводов «Западный театр» [СПб., 1906]).

⁴³ Судя по записям в дневниках О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, речь идет о Евгении Сергеевиче Золотареве, сведениями о котором мы не располагаем.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Памяти Г. Г. Шмакова</i>	5
<i>Г. Г. Шмаков. О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия. Публикация Г. М.</i>	8

I

<i>Вяч. Вс. Иванов. Постсимволизм и Кузмин</i>	13
<i>В. Н. Топоров. К «петербургскому» локусу Кузмина</i>	17
<i>И. Г. Вишневецкий. Михаил Кузмин и Св. Франциск: заметки к теме</i>	25
<i>Ю. Л. Фрейдин. Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики</i>	28
<i>В. К. Кондратьев. Предчувствие эмоционализма (М. А. Кузмин и «новая поэзия»)</i>	32
<i>К. Харер. «Крылья» М. А. Кузмина как пример «прекрасной ясности»</i>	37
<i>С. И. Гиндин. «Александрийские песни», «Песни» Метерлинка и семантическая теория стихосложения</i>	39
<i>Т. В. Цивьян. К анализу цикла Кузмина «Фузий в блюдецке»</i>	43
<i>В. М. Гаспаров, М. Л. Гаспаров. К интерпретации стихотворения М. Кузмина «Олень Изольды»</i>	47
<i>А. Г. Тимофеев. Poleмический контекст некоторых «Заметок о русской беллетристике» М. А. Кузмина</i>	50
<i>Н. В. Злыднева. Мотив Волны в русской графике начала XX века и поэтический мир М. А. Кузмина</i>	57
<i>П. В. Дмитриев. М. А. Кузмин и опера</i>	61

II

<i>Е. В. Кузьмина. Литературный эксперимент в прозе К. Случевского</i>	65
<i>А. Е. Аникин. «Мифотворцу — на башню»: опыт сопоставления цикла с другими текстами Анненского</i>	70
<i>В. Н. Топоров. Миф о смерти юноши-сына (к творчеству Елены Гуро)</i>	75
<i>Г. А. Левинтон. Об одном удареии у Хлебникова</i>	86
<i>В. Я. Мордерер. Бенедикт Лившиц. «Игра в слова»</i>	90
<i>П. М. Нерлер. Мандельштам и Шершеневич</i>	96

Т. Л. Никольская. Творческий путь Ю. Юркуна . . .	101
О. В. Шиндина. Некоторые особенности поэтики ранней прозы Вагинова . . .	103
Б. М. Констриктор. Открытие Лепетбурга . . .	108
В. Н. Сажин. . . Странные сближения (о литературных параллелях к текстам Д. И. Хармса) . . .	101
С. В. Полякова. Поэзия Олейникова (опыт интерпретации) . . .	112
С. Г. Шиндин. О повести Леонида Добычина «Город Эн»	116
К. Ю. Постоутенко. Об одном образце силлабической поэзии XX века . . .	121
А. Б. Устинова. Дело Детского сектора Госиздата 1932 года (предварительная справка) . . .	125

III

Дневник Михаила Кузмина: архивная предыстория. <i>Собщение С. В. Шумихина</i> . . .	139
Михаил Кузмин. <i>Histoire édifiante de mes commencements. Публикация и комментарии С. В. Шумихина</i> . . .	146
А. Е. Парнис. Хлебников в дневнике М. А. Кузмина . . .	156
Н. А. Богомолов. К одному темному эпизоду в биографии Кузмина . . .	166
Михаил Кузмин. Два стихотворения. <i>Публикация и комментарии И. Г. Вишневецкого; Н. Г. Князевой и Г. А. Морева</i> . . .	170
А. Г. Тимофеев. Прогулка без Гуля? (К истории организации авторского вечера М. А. Кузмина в мае 1924 г.)	178
Н. А. Богомолов. Заметки о «Печке в бане» . . .	197
Н. А. Богомолов. Вокруг «Форели» . . .	206
М. В. Рождественская. Михаил Кузмин в архиве Вс. Рождественского . . .	212
М. А. Кузмин в дневниках Э. Ф. Голлербаха. <i>Предисловие и публикация Е. А. Голлербаха</i> . . .	220
<i>Приложение: письмо Э. Ф. Голлербаха Ю. И. Юркуну. Публикация Г. М.</i> . . .	236
Ю. И. Юркун. Письмо Е. В. Терлецкой и В. А. Милашевскому. <i>Публикация А. Б. Устинова</i> . . .	240
О. Н. Гильдебрандт-Арбенина. Письмо Ю. И. Юркуну. 13.02.1946. <i>Публикация и комментарии Г. А. Морева</i>	244

В оформлении обложки использован силуэт М. А. Кузмина
работы Е. С. Кругликовой (1915).

Художник **Л. А. Яценко**, Корректор **О. В. Симова**