

Осип
Мандельштам

Египетская марка

Пояснения для читателя

Составители:

О. Лекманов, М. Котова,
О. Репина, А. Сергеева-Клятис,
С. Синельников

Осип Мандельштам

ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА



Осип Мандельштам Египетская марка

Пояснения для читателя

Составители:
О. Лекманов, М. Котова,
О. Репина, А. Сергеева-Клятис,
С. Синельников

ОГИ
Москва
2012

УДК 82(091)

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Мандельштам

М23

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Макет Андрея Рыбакова

Мандельштам О. Э.

М23 Египетская марка. Пояснения для читателей / Осип Мандельштам; сост. О. Лекманов и др. — М.: ОГИ, 2012. — 480 с.

ISBN 978-5-94282-634-5

Проза в творчестве Осипа Мандельштама занимает отдельное место, представляя собой сложнейшее явление художественного языка.

Не вписывающаяся ни в какие привычные рамки и трудная для понимания повесть «Египетская марка» (1928) для настоящего издания комментировалась особым способом. Специально для этой цели в Живом журнале было создано сообщество `eg_marka` (см.: `eg_marka.livejournal.com/profile`), в котором день за днем вывешивались фрагменты повести с подробными объяснениями; они в свою очередь обрастали новыми примечаниями; затем некоторые из них переносились в итоговый книжный вариант.

Авторы пояснений комплексно и стереоскопически комментируют не только бытовые реалии, литературные и художественные аллюзии, но и видеоряд, звуковые и другие приметы времени. Особый интерес представляют иллюстрации, являющиеся частью комментария.

УДК 82(091)

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Мандельштам

ISBN 978-5-94282-634-5

© Н. Я. Мандельштам, наследники, 2012

© О. Лекманов, М. Котова, О. Репина,

А. Сергеева-Клятис, С. Синельников, 2012

© ОГИ, 2012

Осип Мандельштам

**Египетская
марка** [№ 1]

Не люблю свернутых рукописей. Иные
из них тяжелы и промаслены временем,
как труба архангела. [№ 2]

I

Прислуга-полька ушла в костел Гваренги — посплетничать и помолиться Матке Божьей. [№ 3]

Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков, и американская дуэль-кукушка, состоящая в том, что противники бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты. [№ 4]

Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие. Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось. [№ 5] Тридцать лет прошли как медленный пожар. Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки зеркал с ярлычками судебного пристава. [№ 6]

Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета. Чем загладить свою вину? [№ 7] Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады. Туда на хранение! Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль миньон, как черный лакированный метеор, упавший с неба. [№ 8] Рогожи стелются как рисы. Трюмо плывет боком по лестнице, маневрируя на площадках во весь свой пальмовый рост. [№ 9]

С вечера Парнок повесил визитку на спинку венского стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выспаться бодрым шевиотовым сном. Кто знает, быть может, визитка на венской дуге кувыркается, омолаживается, одним словом,

играет?.. [№ 10] Беспозвоночная подруга молодых людей скучает по зеркальному триптиху у бельэтажного портного... [№ 11] Простой мешок на примерке — не то рыцарские латы, не то сомнительную безрукавку — портной-художник исчертил пифагоровым мелком и вдохнул в нее жизнь и плавность:

— Иди, красавица, и живи! Щеголяй в концертах, читай доклады, люби и ошибайся! [№ 12]

— Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой? [№ 13]

— Спит?

— Спит!.. Шаромыжник, на него электрической лампочки жалко!

Последние зернышки кофе исчезли в кратере мельницы-шарманки.

Умыкание состоялось.

Мервис похитил ее, как сабинянку. [№ 14]

Мы считаем на годы; на самом же деле в любой квартире на Каменноостровском время раскалывается на династии и столетия. [№ 15]

Домоправительство всегда грандиозно. Сроки жизни необъятны: от постижения готической немецкой азбуки до золотого сала университетских пирожков. [№ 16]

Самолубивый и обидчивый бензиновый дух и жирный запах добряка керосина стерегут квартиру, уязвимую с кухни, куда врываются дворники с катапультами дров. Пыльные тряпки и щетки разогревают ее белую кровь. [№ 17]

Вначале был верстак и карта полушарий Ильина.

Парнок черпал в ней утешение. Его успокаивала нервущаяся холщовая бумага. [№ 18] Тыча в океаны и материки ручкой пера, он составлял маршруты грандиозных путешествий, сравнивая воздушные очертания арийской Европы с тупым сапогом Африки и с невыразительной Австралией. В Южной Америке, начиная с Пагагонии, он также находил некоторую острогу. [№ 19]

Уважение к ильинской карте осталось в крови Парнока еще с баснословных лет, когда он полагал, что аквамариновые и охряные полушария, как два большие мяча, затянутые в сетку широт, уполномочены на свою наглядную миссию раскаленной кан-

целярией самих недр земного шара и что они, как питательные пилюли, заключают в себе сгущенное пространство и расстояние. [№ 20]

Не с таким ли чувством певица итальянской школы, [№ 21] готовясь к гастрольному перелету в еще молодую Америку, окидывает голосом географическую карту, меряет океан его металлическим тембром, проверяет неопытный пульс машин пироскафа руладами и тремоло... [№ 22]

На сетчатке ее зрачков опрокидываются те же две Америки, как два зеленых ягдташа с Вашингтоном и Амазонкой. [№ 23] Она обновляет географическую карту соленым морским первопутком, гадая на долларах и русских сотенных с их зимним хрустом. [№ 24]

Пятидесятые годы ее обманули. Никакое *bel canto* их не скрасит. То же, повсюду низкое, суконно-потолочное небо, те же задымленные кабинеты для чтения, те же приспущенные в сердцеvine века дровки «Таймсов» и «Ведомостей». И наконец, Россия... [№ 25]

Защечкуют ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ее рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы». [№ 26]

А потом кавалергарды слетятся на отпеванье в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью.

Как высоко ее положили! Разве это смерть? Смерть и пикнуть не смеет в присутствии дипломатического корпуса.

— Мы ее плюмажами, жандармами, Моцартом! [№ 27]

Тут промелькнули в мозгу его горячечные образы романов Бальзака и Стендаля: молодые люди, завоевывающие Париж и носовым платком обмахивающие туфли у входа в особняки, — и он отправился отбивать визитку. [№ 28]

Портной Мервис жил на Монетной, возле самого Лицея, но шил ли он на лицейстов, был большой вопрос; это скорее подразумевалось, как то, что рыбак на Рейне ловит форелей, а не какую-нибудь дрянь. По всему было видно, что в голове у Мервиса совсем не портняжное дело, а нечто более важное. [№ 29] Недаром издалека к нему слетались родственники, а заказчик пятился, ошеломленный и раскаявшийся. [№ 30]

— Кто же даст моим детям булочку с маслом? — сказал Мервис и сделал рукой движение, как бы выковыривающее масло, и в пти-

чем воздухе портновской квартиры Парноку привиделось не только сливочное масло «звездочка», гофрированное слезящимися лепестками, но даже пучки редиски. Затем Мервис искусно перевел разговор на адвоката Грузенберга, который заказал ему в январе сенаторский мундир, приплет за чем-то сына Арона, ученика консерватории, запутался, затрепыхался и юркнул за перегородку. [№ 31]

«Что же, — подумал Парнок, — может, так и нужно, может, той визитки уже нет, может, он в самом деле ее продал, как говорит, чтобы заплатить за шевиот». [№ 32]

К тому же, если вспомнить, Мервис не чувствует края визитки — он сбивается на сюртук, очевидно более ему знакомый. [№ 33]

У Люсьена де Рюампре было грубое холщовое белье и неуклюжая пара, пошитая деревенским портным; он ел каштаны на улице и боялся консьержек. Однажды он брился в счастливый для себя день и будущее родилось из мыльной пены. [№ 34]

Парнок стоял один, забытый портным Мервисом и его семейством. Взгляд его упал на перегородку, за которой гудело, тягучим еврейским медом, женское контральто. Эта перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас. [№ 35]

Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты и, не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке, собирались швырнуть в подъезд. Рядом старомодный пилот девятнадцатого века — Сантос Дюмон в двубортном пиджаке с брелоками, — выброшенный игрой стихий из корзины воздушного шара, висел на веревке, озираясь на парящего кондора. Дальше изображены были голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свою маленькую страну. [№ 36]

II

Места, в которых петербуржцы назначают друг другу свидания, не столь разнообразны. Они освящены давностью, морской зеленью неба и Невой. Их бы можно отметить на плане города крестиками посреди тяжелорунных садов и картонажных улиц. [№ 37] Может быть, они и меняются на протяжении истории, но перед кон-

цом, когда температура эпохи вскочила на тридцать семь и три и жизнь пронеслась по обманному вызову, как грохочущий ночью пожарный обоз по белому Невскому, они были наперечет: [№ 38]

Во-первых, ампирный павильон в Инженерном саду, куда даже совестно было заглянуть постороннему человеку, чтобы не влипнуть в чужие дела и не быть вынужденным пропеть ни с того ни с сего итальянскую арию; [№ 39] во-вторых, фиванские сфинксы напротив здания Университета; [№ 40] в-третьих — невзрачная арка в устье Галерной улицы, даже не способная дать приют от дождя; [№ 41] в-четвертых — одна боковая дорожка в Летнем саду, положение которой я запомнил, но которую без труда укажет всякий знающий человек. [№ 42] Вот и все. Только сумасшедшие набивались на randevу у Медного всадника или у Александровской колонны. [№ 43]

Жил в Петербурге человек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами. Звали его Парнок. Ранней весной он выбегал на улицу и топтал по непросохшим тротуарам овечьими копытцами. [№ 44]

Ему хотелось поступить драгоманом в министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум. [№ 45]

В феврале он запомнил такое событие:

По городу на маслобойню везли глыбу хорошего донного льда. Лед был геометрически-цельный и здоровый, не тронутый смертью и весной. Но на последних дровнях проплыла замороженная в голубом стекле ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу. Черный сахар снега проваливался под ногами, но деревья стояли в теплых луночках оттаявшей земли. [№ 46]

Дикая парабола соединяла Парнока с парадными анфиладами истории и музыки. [№ 47]

— Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут — возьмут под руки и фьюить — из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник — неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят... [№ 48]

У него были ложные воспоминания: например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу

и включил свет. Все гроздья лампочек и пачки свеч с хрустальными сосульками вспыхнули сразу мертвым пчельником. Электричество хлынуло таким страшным белым потоком, что стало больно глазам, и он заплакал.

Милый, слепой, эгоистический свет. [№49]

Он любил дровяные склады и дрова. Зимой сухое полено должно быть звонким, легким и пустым. А береза — с лимонно-желтой древесиной. На вес — не тяжелее мерзлой рыбы. Он ощущал полено как живое в руке. [№50]

С детства он прикреплялся душой ко всему ненужному, превращая в события трамвайный лепет жизни, а когда начал влюбляться, то пытался рассказать об этом женщинам, но те его не поняли, и в отместку он говорил с ними на диком и выпретенном птичьим языке исключительно о высоких материях. [№51]

Шапиро звали «Николай Давыдыч». Откуда взялся «Николай», неизвестно, но сочетание его с «Давыдом» нас пленило. Мне представлялось, что Давыдович, то есть сам Шапиро, кланяется, вобрав голову в плечи, какому-то Николаю и просит у него взаймы. [№52]

Шапиро зависел от моего отца. Он подолгу сживал в нелепом кабинете с копировальной машиной и креслом «стиль рюсс». О Шапиро говорилось, что он честен и «маленький человек». Я почему-то был уверен, что «маленькие люди» никогда не тратят больше трех рублей и живут обязательно на Песках. Большоголовый Николай Давыдыч был шершавым и добрым гостем, беспрестанно потирающим руки, виновато улыбающимся, как посылный, допущенный в комнаты. От него пахло портным и утюгом. [№53]

Я твердо знал, что Шапиро честен, и, радуясь этому, втайне желал, чтобы никто не смел быть честным, кроме него. Ниже Шапиро на социальной лестнице стояли одни «артельщики» — эти таинственные скороходы, которых посылают в банк и к Каплану. От Шапиро через артельщиков шли нити в банк и к Каплану. [№54]

Я любил Шапиро за то, что ему был нужен мой отец. Пески, где он жил, были Сахарой, окружающей белошвейную мастерскую его жены. У меня кружилась голова при мысли, что есть люди, зависящие от Шапиро. Я боялся, что на Песках поднимется смерч и подхватит его жену-белошвейку с единственной мастерицей и детей с нарывами в горле, как перышко, как три рубля... [№55]

Ночью, засыпая в кровати с ослабнувшей сеткой, при свете голубой финолинки, я не знал, что делать с Шапиро: подарить ли ему верблюда и коробку фиников, чтобы он не погиб на Песках, или же повести его вместе с мученицей — мадам Шапиро — в Казанский собор, где продырявленный воздух черен и сладок. [№ 56]

Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама — святость. [№ 57]

А парикмахер, держа над головой Парнока пирамидальную фиоль с пиксафоном, лил ему прямо на макушку, облысевшую в концертах Скрябина, холодную коричневую жижу, ляпал прямо на темя ледяным миром, и, почуяв на своем темени ледяную нашлапку, Парнок оживлялся. Концертный морозец пробежал по его сухой коже и — матушка, пожалей своего сына — забирался под воротник. [№ 58]

— Не горячо? — спрашивал его парикмахер, опрокидывая ему вслед за тем на голову лейку с кипятком, но он только жмурился и глубже уходил в мраморную плаху умывальника.

И кроличья кровь под мохнатым полотенцем согревалась мгновенно. [№ 59]

Парнок был жертвой заранее созданных концепций о том, как должен протекать роман.

На бумаге верже, государи мои, на английской бумаге верже, с водяными отеками и рваными краями, извещал он ничего не подозревающую даму о том, что пространство между Миллионной, Адмиралтейством и Летним садом им заново отшлифовано и приведено в полную боевую готовность, как бриллиантовый карат. [№ 60]

На такой бумаге, читатель, могли бы переписываться кариатиды Эрмитажа, выражая друг другу соболезнование или уважение. [№ 61]

Ведь есть же на свете люди, которые никогда не хворали опаснее инфлуэнцы и к современности пристегнуты как-то сбоку, вроде котильонного значка. Такие люди никогда себя не почувствуют взрослыми и в тридцать лет еще на кого-то обижаются, с кого-то взыскивают. Никто их никогда особенно не баловал, но они развращены, будто весь век получали академический паек с сардинками и шоколадом. [№ 62] Это путаники, знающие одни шахмат-

ные ходы, но все-таки лезущие в игру, чтобы посмотреть, как оно выйдет. Им бы всю жизнь прожить где-нибудь на даче у хороших знакомых, слушая звон чашек на балконе, вокруг самовара, поставленного шишками, разговаривая с продавцами раков и почта-льоном. Я бы их всех собрал и поселил в Сестрорецке, потому что больше теперь негде. [№ 63]

Парнок был человеком Каменноостровского проспекта — одной из самых легких и безответственных улиц Петербурга. В семнадцатом же году, после февральских дней, улица эта еще более полегчала, с ее паровыми прачечными, грузинскими лавочками, продающими исчезающее какао, и шальными автомобилями Временного правительства. [№ 64]

Ни вправо, ни влево не поддавайся: там чепуха, бестрамвайная глушь. Трамваи же на Каменноостровском развивают неслыханную скорость. Каменноостровский — это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове. Это молодой и безработный хлыщ, несущий под мышкой свои дома, как бедный щеголь свой воздушный пакет от прачки. [№ 65]

III

— Николай Александрович, отец Бруни! — окликнул Парнок безбородого священника-костромича, видимо еще не привыкшего к рясе и державшего в руке пахучий пакетик с размолотым жареным кофе. — Отец Николай Александрович, проводите меня! [№ 66]

Он потянул священника за широкий люстриновый рукав и повел его как кораблик. Говорить с отцом Бруни было трудно. Парнок считал его в некотором роде дамой. [№ 67]

Стояло лето Керенского и заседало лимонадное правительство. [№ 68]

Все было приготовлено к большому котильону. Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты, с бантами. [№ 69]

Но уже волновались айсоры чистильщики сапог, как вороны перед затмением, и у зубных врачей начали исчезать штифтовые зубы. [№ 70]

Люблю зубных врачей за их любовь к искусству, за широкий горизонт, за идейную терпимость. Люблю, грешный человек, жуж-

жание бормашины — этой бедной земной сестры аэроплана, — тоже сверлящего борчиком лазурь. [№ 71]

Девушки застыдились отца Бруни; молодой отец Бруни застыдился батистовых мелочей, а Парнок, прикрываясь авторитетом отделенной от государства церкви, препирался с хозяйкой. [№ 72]

То было страшное время: портные отбирали визитки, а прачки глумились над молодыми людьми, потерявшими записку. [№ 73]

Жареный мокко в мешочке отца Бруни щекотал ноздри разъяренной матроны. [№ 74]

Они углубились в горячее облако прачечной, где шесть щечечущих девушек плоили, катали и гладили. Набрав в рот воды, эти лукавые серафимы прыскали ею на зефировый и батистовый вздор. Они куролесили зверски тяжелыми утюгами, ни на минуту не переставая болтать. Водевильные мелочи разбросанной пеной по длинным столам ждали очереди. Утюги в красных девичьих пальцах шипели, совершая рейсы. Броненосцы гуляли по сбитым сливкам, а девушки прыскали. [№ 75]

Парнок узнал свою рубашку: она лежала на полке, сверкая пикейной грудкой, разутюженная, наглотавшаяся булавок, вся в тонкую полоску цвета спелой черешни.

— Девушки, — чья это?

— Ротмистра Кржижановского, — ответили девушки лживым, бессовестным хором. [№ 76]

— Батюшка, — обратилась хозяйка к священнику, который стоял, как власть имущий, в сытом тумане прачечной, и пар осаждался на его рясу, как на домашнюю вешалку. — Батюшка, если вы знаете этого молодого человека, то повлияйте на них! Я даже в Варшаве такого не видела. Они мне всегда приносят спешку, но чтобы они провалились со своей спешкой... Лезут ночью с заднего хода, словно я ксендз или акушерка... Я не варьятка, чтобы отдавать им белье ротмистра Кржижановского. То не жандарм, а настоящий поручик. Тот господин и скрывался всего три дня, а потом солдаты сами выбрали его в полковой комитет и на руках теперь носят!

На это ничего нельзя было возразить, и отец Бруни умоляюще посмотрел на Парнока. [№ 77]

А я бы раздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку руко-

писных нот. Все это вместе просится на плафон. Рыса в облаках пара сойдет за сутану дирижирующего аббата. Шесть круглых ртов раскроются не дырками бубликов с Петербургской стороны, а удивленными кружочками «Концерта» в Палаццо Питти. [№ 78]

IV

Зубной врач повесил хобот бормашины и подошел к окну.

— Ого-го... Поглядите-ка!

По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. Посередине ее сохранилось свободное место в виде карэ. Но в этой отдушине, сквозь которую просвечивали шахматы торцов, был свой порядок, своя система: там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия. [№ 79] Они шли походкой адъютантов. Между ними — чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. Маткой этого странного улья был тот, кого бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, адъютанты.

Сказать, что на нем не было лица? Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши.

Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши. [№ 80]

«Все эти люди — продавцы щеток», — успел подумать Парнок.

Где-то между Сенной и Мучным переулком, в москательном и кожевенном мраке, в диком питомнике перхоти, клопов и оттопыренных ушей, зародилась эта странная кутерьма, распространившая тошноту и заразу.

«Они воняют кишечными пузырями», — подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово «требуха». И его слегка затошнило как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нем «легкие», — на самом же деле от страшного порядка, сковавшего толпу. [№ 81]

Тут была законом круговая порука: за целость и благополучную доставку перхотной вешалки на берег Фонтанки к живорыбному садку отвечали решительно все. Стоило кому-нибудь самым робким восклицанием прийти на помощь обладателю злополучного воротника, который ценился дороже соболя и куницы,

как его самого взяли бы в переделку, под подозрение, объявили бы вне закона и втянули бы в пустое карэ. Тут работал бондарь-страх. [№82]

Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок, как шииты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фонтанке. [№83]

И Парнок кубарем скатился по щербатой бесшвейцарной лестнице, оставив недоуменного дантиста перед повисшей, как усыпленная кобра, бормашиной, вместо всяких мыслей повторяя:

— Пуговицы делаются из крови животных! [№84]

Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, — лучше бы ты не глядела! [№85]

Не Анатоля Франса хороним в страусовом катафалке, высоком, как тополь, как разъезжающая ночью пирамида для починки трамвайных столбов, а ведем топить на Фонтанку, с живорыбного садка, одного человечка, за американские часы; за часы белого кондукторского серебра, за лотерейные часы. [№86]

Погулял ты, человечек, по Щербакову переулку, поплевал на нехорошие татарские мясные, повисел на трамвайных поручнях, поездил в Гатчину к другу Сережке, походил в баньку и в цирк Чинизелли; пожил ты, человечек, — и довольно! [№87]

Сначала Парнок забежал к часовщику. Тот сидел горбатым Спинозой и глядел в свое иудейское стеклышко на пружинных козявок.

— Есть у вас телефон? Нужно предупредить милицию!

Но какой может быть телефон у бедного еврея-часовщика с Гороховой? Вот дочки у него есть — грустные, как марципаные куклы, и геморрой есть, и чай с лимоном, и долги есть, а телефона нет. [№88]

Наскоро приготовив коктейль из Рембрандта, козлиной испанской живописи и лепета цикад и даже не пригубив этого напитка, Парнок помчался дальше. [№89]

Бочком по тротуару, опережая солидную процессию самосузда, он забежал в одну из зеркальных лавок, которые, как известно, все сосредоточены на Гороховой. Зеркала перебрасывались отражениями домов, похожих на буфеты, замороженные кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей.

Подозрительный чех-зеркальщик, сберегая свою фирму, незапятнанную с тысяча восемьсот восемьдесят первого года, захлопнул перед ним дверь. [№90]

На углу Вознесенского мелькнул сам ротмистр Кржижановский с нафабранными усами. Он был в солдатской шинели, но при шашке и развязно шептал своей даме конногвардейские нежности.

Парнок бросился к нему, как к лучшему другу, умоляя обнажить оружие.

— Я уважаю момент, — холодно произнес колченогий ротмистр, — но, извините, я с дамой, — и, ловко подхватив свою спутницу, брякнул шпорами и скрылся в кафэ. [№91]

Парнок бежал, пристукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель. Больше всего на свете он боялся навлечь на себя немилость толпы.

Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам.

Парнок был из их числа. [№92]

Товарищи в школе дразнили его «овцой», «лакированным копытком», «египетской маркой» и другими обидными именами. Мальчишки ни с того ни с сего распустили о нем слух, что он «пятновыводчик», то есть знает особый состав от масляных, чернильных и прочих пятен, и, нарочно, выкрадывая у матери безобразную ветошь, несли ее в класс, с невинным видом предлагая Парноку «вывести пятнышко». [№93]

Вот и Фонтанка — Ундина барахольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея вареных раков, играющая на гребенке с недостающими зубьями; река — покровительница плюгавого Малого театра — с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой. [№94]

Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина! [№95]

Несметная, невесть откуда налетевшая человечья саранча вычернила берега Фонтанки, облепила рыбный садок, баржи с дровами, пристаньки, гранитные сходни и даже лодки ладожских гончаров. Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестящую всеми оттенками керосина, перламутровых помоев и павлиньего хвоста. [№96]

Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух. [№97]

Однако он звонил из аптеки, звонил в милицию, звонил правительству — исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству. [№ 98]

С тем же успехом он мог бы звонить к Прозерпине или к Персефоне, куда телефон еще не проведен. [№ 99]

Аптечные телефоны делаются из самого лучшего scarлатинового дерева. Скарлатиновое дерево растет в клистирной роще и пахнет чернилом.

Не говорите по телефону из петербургских аптек: трубка шелухится и голос обесцвечивается. Помните, что к Прозерпине и к Персефоне телефон еще не проведен. [№ 100]

Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок. Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью.

Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.

Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков.

Парнок — египетская марка. [№ 101]

Артур Яковлевич Гофман — чиновник министерства иностранных дел по греческой части.

Валторны Мариинского театра.

Еще раз усатая гречанка.

И пустое место для остальных. [№ 102]

Эрмитажные воробьи щебетали о барбизонском солнце, о пленэрной живописи, о колорите, подобном шпинату с гречками, — одним словом, обо всем, чего не хватает мрачно-фламандскому Эрмитажу. [№ 103]

А я не получу приглашения на барбизонский завтрак, хоть и разламывал в детстве шестигранные коронационные фонарики с зазубринкой и наводил на песчаный сосняк и можжевельник — то раздражительно-красную трахому, то синюю жвачку полдня какой-то чужой планеты, то лиловую кардинальскую ночь. [№ 104]

Мать управляла салат желтками и сахаром.

Рваные мятые уши салата с хрящиками умирали от укуса и сахара.

Воздух, укус и солнце уминались с зелеными тряпками в сплошной, горящий солью, трельяжами, бисером, серыми ли-

стями, жаворонками и стрекозами, в гремящий тарелками барбизонский день. [№ 105]

Барбизонское воскресенье шло, обмахиваясь газетами и салфетками, к зенитному завтраку, устилая траву фельетонами и заметками о булавочно маленьких актрисах.

К барбизонским зонтам стекались гости в широких панталонах и львиных бархатных жилетах. А женщины стряхивали мурашей с круглых плеч. [№ 106]

Открытые вагонетки железной дороги плохо повиновались пару и, растрепав занавески, играли с ромашковым полем в лото.

Паровоз, в цилиндре, с цыплячьими поршнями, негодовал на тяжесть шапокляков и муслина.

Бочка опрыскивала улицу шпагатом тонких и ломких струн. [№ 107]

Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз. [№ 108]

А черные блестящие муравьи, как плотоядные актеры китайского театра в старинной пьесе с палачом, чванились скипидарными лапками и влачили боевые дольки еще не разрубленного тела, вихляя сильным агатовым задом, словно военные лошади, в фижмах пыли скачущие на холм.

Парнок встряхнулся. [№ 109]

Ломтик лимона — это билет в Сицилию к жирным розам, и полотеры пляшут с египетскими телодвижениями.

Лифт не работает.

По домам ходят меньшевики-оборонцы, организуя ночное дежурство в подворотнях.

И страшно жить, и хорошо!

Он — лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофеом налетающая ночь. [№ 110]

V

В мае месяце Петербург чем-то напоминает адресный стол, не выдающий справок, — особенно в районе Дворцовой площади. Здесь все до ужаса приготовлено к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, с отточенными карандашами и с графином кипяченой воды.

Еще раз повторяю: величие этого места в том, что справки никогда и никому не выдаются. [№ 111]

В это время проходили через площадь глухонемые: они сучили руками быструю пряжу. Они разговаривали. Старший управлял челноком. Ему помогали. То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось. На них на всех — их было четверо — полагалось, очевидно, пять мотков. Один моток был лишним. Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку.

Староста в гневе перепутал всю пряжу.

Глухонемые исчезли в арке Главного штаба, продолжая сучить свою пряжу, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей. [№ 112]

Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух. Черныши фортепианной гаммы, как фонарщики, лезут вверх и вниз. Каждый такт — это лодочка, груженная изюмом и черным виноградом.

Нотная страница — это, во-первых, диспозиция боя парусных флотилий; во-вторых — это план, по которому тонет ночь, организованная в косточки слив. [№ 113]

Громадные концертные спуски шопеновских мазурок, широкие лестницы с колокольчиками листовских этюдов, висячие парки с куртинами Моцарта, дрожащие на пяти проволоках, — ничего не имеют общего с низкорослым кустарником бетховенских сонат. [№ 114]

Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники, в кипящей смоле.

Нотный виноградник Шуберта всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей. [№ 115]

Когда сотни фонарщиков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера дизелей, снимая целые вывески поджарых тактов, — это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками рвется в атаку — это тоже Бетховен.

Нотная страница — это революция в старинном немецком городе.

Большеголовые дети. Скворцы. Распрягают карету князя. Шахматисты выбегают из кофейен, размахивая ферзями и пешками. [№ 116]

Вот черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге — это Гендель.

Но до чего воинственны страницы Баха — эти потрясающие связи сушеных грибов. [№ 117]

А на Садовой у Покрова стоит каланча. В январские морозы она выбрасывает виноградины сигнальных шаров — к сбору частей. Там неподалеку я учился музыке. Мне ставили руку по системе Лешетицкого. [№ 118]

Пусть ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят итальянцы, задрав носы; пусть труднейшие пассажи Листа, размахивая костылями, волокут туда и обратно пожарную лестницу. [№ 119]

Рояль — это умный и добрый комнатный зверь с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью. Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами... [№ 120]

Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него. [№ 121]

Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы, — сначала на морозе, потом под низкими банными потолками вестибюлей Александринки. [№ 122] Ведь и театр мне страшен, как курная изба, как деревенская банька, где совершалось зверское убийство ради полушубка и валяных сапог. [№ 123] Ведь и держусь я одним Петербургом — концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним. [№ 124]

Не повинуется мне перо: оно расщепилось и разбрызгало свою черную кровь, как бы привязанное к конторке телеграфа — публичное, испакощенное ерниками в шубах, разменявшее свой ласточкин росчерк — первоначальный нажим — на «приезжай ради бога», на «скучаю» и «целую» небритых похабников, шепчущих телеграммку в надышанный меховой воротник. [№ 125]

Керосинка была раньше примуса. Слюдяное окошечко и откидной маяк. Пизанская башня керосинки кивала Парноку, обнажая па-

триархальные фитили, добродушно рассказывая об отроках в огненной печи. [№ 126]

Я не боюсь бессвязности и разрывов.
Стригу бумагу длинными ножницами.
Подклеиваю ленточки бахромкой.
Рукопись — всегда буря, истрепанная, исклеванная.
Она — черновик сонаты.
Марать — лучше, чем писать.
Не боюсь швов и желтизны клея.
Портняжу, бездельничаю.
Рисую Марата в чулке.
Стрижей. [№ 127]

Больше всего у нас в доме боялись «сажи» — то есть копоти от керосиновых ламп. Крик «сажа», «сажа» звучал как «пожар, горим» — вбегали в комнату, где расшалилась лампа. Всплескивая руками, останавливались, нюхали воздух, весь кишевший усатыми, живыми порхающими чайниками.

Казнили провинившуюся лампу приспусканием фитиля. [№ 128]

Тогда немедленно распахивались маленькие форточки, и в них стрелял шампанским мороз, торопливо прохватывая всю комнату с усатыми бабочками «сажи», оседающими на пикейных одеялах и наволочках, эфиром простуды, сулемой воспаления легких.

— Туда нельзя — там форточка, — шептали мать и бабушка.

Но и в замочную скважину врывался он — запрещенный холд, — чудный гость дифтеритных пространств. [№ 129]

Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа.
Рысак выбрасывает бабки.
Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.
Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!

Он сделал слабое умоляющее движение рукой, выронил листочек цедровой пудреной бумаги и присел на тумбу. [№ 130]

Он вспомнил свои бесславные победы, свои позорные рандеву, стояния на улицах, телефонные трубки в пивных, страшные, как рачья клешня... Номера ненужных, отгоревших телефонов...

Роскошное дребезжанье пролетки растаяло в тишине, подозрительной, как кирасирская молитва.

Что делать? Кому жаловаться? Каким серафимам вручить робкую концертную душонку, принадлежащую малиновому раю контрабасов и трутней? [№ 131]

Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он — исчадие ее, любимое детище. [№ 132] Пропала крупиночка: гомеопатическое драже, крошечная доза холодного белого вещества... В те отдаленные времена, когда применялась дуэль-кукушка, состоявшая в том, что противники в темной комнате бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты, — эта дробиночка именовалась честью. [№ 133]

Однажды бородатые литераторы, в широких, как пневматические колокола, панталонах, поднялись на скворешню к фотографу и снялись на отличном дагерротипе. Пятеро сидели, четверо стояли за спинками ореховых стульев. Перед ними снимался мальчик в черкеске и девочка с локончиками, и под ногами у компании шмыгал котенок. Его убрали. Все лица передавали один тревожно-глубокомысленный вопрос: почему теперь фунт слонового мяса? [№ 134]

Вечером на даче в Павловске эти господа литераторы отчехвостили бедного юнца — Ипполита. Так и не довелось ему прочесть свою клеенчатую тетрадку. Тоже выискался Руссо! [№ 135]

Они не видели и не понимали прелестного города с его чистыми корабельными линиями.

А бесенок скандала вселился в квартиру на Разъезжей, привинтив медную дощечку на имя присяжного поверенного, — эта квартира неприкосновенна и сейчас — как музей, как пушкинский дом, — дрыхнул на оттоманках, топтался в прихожих — люди, живущие под звездой скандала, никогда не умеют вовремя уходить, — канючил, нудно прощался, тычась в чужие галоши. [№ 136]

Господа литераторы! Как балеринам — туфельки-балетки, так вам принадлежат галоши. Примеряйте их, обменивайте: это ваш танец. Он исполняется в темных прихожих при одном непрремен-

ном условии — неуважения к хозяину дома. Двадцать лет такого танца составляет эпоху; сорок — историю... Это — ваше право. [№ 137]

Смородинные улыбки балерин,
лопотание туфель, натертых тальком, [№ 138]
воинственная сложность и дерзкая численность скрипичного оркестра, запятанного в светящийся ров, где музыканты перепутались, как дриады, ветвями, корнями и смычками, [№ 139]
растительное послушание кордебалета,
великолепное пренебрежение к материнству женщины: [№ 140]

— Этим не танцующим королем и королевой только что играли в шестьдесят шесть. [№ 141]

— Моложавая бабушка Жизели разливает молоко — должно быть, миндальное. [№ 142]

— Всякий балет до известной степени — крепостной. Нет, нет, — тут уж вы со мной не спорьте! [№ 143]

Январский календарь с балетными козочками, образцовым молочным хозяйством мириад миров и треском распечатываемой карточной колоды... [№ 144]

Подъезжая с тылу к неприлично ватерпруфному зданию Мариинской оперы:

Сыщики-барышники, барышники-сыщики,
Кому билет в ложу,
Что вы на морозе, миленькие, рыщете?
А кому в рожу. [№ 145]

— Нет, что ни говорите, а в основе классического танца лежит острастка — кусочек «государственного льда». [№ 146]

— Как вы думаете, где сидела Анна Каренина? [№ 147]

— Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — ярусы. И на фресках Страшного суда и в опере. Единое мироощущение. [№ 148]

Придымленные улицы с кострами вертелись каруселью. [№ 149]

— Извозчик, на «Жизель» — то есть к Мариинскому! [№ 150]

Петербургский извозчик — это миф, козерог. Его нужно пустить по зодиаку. Там он не пропадет со своим бабьим кошельком, узкими, как правда, полозьями и овсяным голосом. [№ 151]

VI

Пролетка была с классическим, скорее московским, чем петербургским, шиком; с высоко посаженным кузовом, блестящими лакированными крыльями и на раздутых до невозможности шинах — ни дать ни взять, греческая колесница. [№ 152]

Ротмистр Кржижановский шептал в преступное розовое ушко:
— О нем не беспокойтесь: честное слово, он пломбирует зуб. Скажу вам больше: сегодня на Фонтанке — не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история! [№ 153]

Белая ночь, шагнув через Колпино и Среднюю Рогатку, добрела до Царского Села. Дворцы стояли испуганно-белые, как шелковые куколки. Временами белизна их напоминала выстиранный с мылом и щелоком платок оренбургского пуха. В темной зелени шуршали велосипеды — металлические шершни парка. [№ 154]

Дальше белеть было некуда: казалось — еще минутка, и все наваждение расколется, как молодая простокваша. [№ 155]

Страшная каменная дама в «ботиках Петра Великого» ходит по улицам и говорит:

— Мусор на площади... Самум... Арабы... «Просеменил Семен в просеминарий»... [№ 156]

Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына!

За весь этот сумбур, за жалкую любовь к музыке, за каждую крупинку драже в бумажном мешочке у курсистки на хорах Дворянского собрания ответишь ты, Петербург! [№ 157]

Память — это больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал: не увезет ли кто? [№ 158]

«Страховой старичок» Гешка Рабинович, как только родился, потребовал бланки для полисов и мыло Ралле. Жил он на Не-

вском в крошечной девической квартирке. Его незаконная связь с какой-то Лизочкой умиляла всех. «Генрих Яковлевич спит», — говаривала Лизочка, приложив палец к губам, и вся вспыхивала. Она, конечно, надеялась — сумасшедшей надеждой, — что Генрих Яковлевич еще подрастет и проживет с ней долгие годы, что их розовый бездетный брак, освященный архиереями из кофейни Филиппова, — только начало...

А Генрих Яковлевич с легкостью болонки бегал по лестницам и страховал на дожитие. [№ 159]

В еврейских квартирах стоит печальная усатая тишина.

Она слагается из разговоров маятника с крошками булки на клеенчатой скатерти и серебряными подстаканниками. [№ 160]

Тетя Вера приходила обедать и приводила с собой отца — старика Пергамента. За плечами тети Веры стоял миф о разорении Пергамента. У него была квартира в сорок комнат на Крещатике в Киеве. «Дом — полная чаша». На улице под сорока комнатами били копытами лошади Пергамента. Сам Пергамент «стриг купоны». [№ 161]

Тетя Вера — лютеранка, подпевала прихожанам в красной кирке на Мойке. В ней был холодок компаньонки, лектрисы и сестры милосердия — этой странной породы людей, враждебно привязанных к чужой жизни. Ее тонкие лютеранские губы осуждали наш домопорядок, а стародевичьи букли склонялись над тарелкой куриного супа с легкой брезгливостью. [№ 162]

Появляясь в доме, тетя Вера начинала машинально сострадать и предлагать свои красно-крестные услуги, словно разворачивая катушку марли и разбрасывая серпантинном незримый бинт. [№ 163]

Ехали таратайки по твердой шоссейной дороге, и топорщились, как кровельное железо, воскресные пиджаки мужчин. Ехали таратайки от «ярви» до «ярви», чтоб километры сыпались горохом, пахли спиртом и творогом. Ехали таратайки, двадцать одна и еще четыре, — со старухами в черных косынках и в суконных юбках, твердых, как жесть. Нужно петь псалмы в петушиной кирке, пить черный кофий, разбавленный чистым спиртом, и той же дорогой вернуться домой. [№ 164]

Молодая ворона напыжилась:

— Милости просим к нам на похороны.

— Так не приглашают, — чирикнул воробушек в парке Мон-Репо.

Тогда вмешались сухопарые вороны, с голубыми от старости, жесткими перьями:

— Карл и Амалия Бломквист извещают родных и знакомых о кончине любезной их дочери Эльзы.

— Вот это другое дело, — чирикнул воробышек в парке Мон-Репо. [№ 165]

Мальчиков снаряжали на улицу, как рыцарей на турнир: гамаша, ватные шаровары, башлыки, наушники.

От наушников шумело в голове и накаtywала глухота. Чтобы ответить кому-нибудь, надо было развязать режущие тесемочки у подбородка.

Он вертелся в тяжелых зимних доспехах, как маленький глухой рыцарь, не слыша своего голоса.

Первое разобщение с людьми и с собой и, кто знает, быть может, сладкий предсклеротический шум в крови, пока еще растираемой мохнатым полотенцем седьмого года жизни, — воплощались в наушниках; и шестилетнего ватного Бетховена в гамашах, вооруженного глухотой, выталкивали на лестницу.

Ему хотелось обернуться и крикнуть: «кухарка тоже глухарь». [№ 166]

Они с важностью шли по Офицерской и выбирали в магазине грушу-дюшес.

Однажды зашли в ламповый магазин Аболинга на Вознесенском, где парадные лампы толпились, как идиотки-жирафы в красных шляпах с фестонами и оборками. Здесь ими впервые овладело впечатление грандиозности и «леса вещей».

В цветочный магазин Эйлерса не заходили никогда. [№ 167]

Где-то практиковала женщина-врач Страшунер. [№ 168]

VII

Когда портной относит готовую работу, вы никогда не скажете, что на руках у него обнова. Чем-то он напоминает члена похоронного братства, спешащего в дом, отмеченный Азраилом, с принадлежностями ритуала. Так и портной Мервис. Визитка Парнока погрелась у него на вешалке недолго — часа два, — подышала родным тминным воздухом. Жена Мервиса поздравила его с удачей. [№ 169]

— Это еще что, — ответил польщенный мастер, — вот дедушка мой говорил, что настоящий портной — это тот, кто снимает сюртук с неплательщика среди бела дня на Невском проспекте.

Потом он снял визитку с плечика, подул на нее, как на горячий чай, завернул в чистую полотняную простыню и понес к ротмистру Кржижановскому в белом саване и в черном коленкоре. [№ 170]

Я, признаться, люблю Мервиса, люблю его слепое лицо, изборожденное зрячими морщинами. Теоретики классического балета обращают громадное внимание на улыбку танцовщицы, — они считают ее дополнением к движению — истолкованием прыжка, полета. Но иногда опущенное веко видит больше, чем глаз, и ярусы морщин на человеческом лице глядят, как скопище слепцов.

Тогда изящнейший фарфоровый портной мечется, как каторжанин, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный вор, готовый крикнуть последнее неотразимо убедительное слово. [№ 171]

В моем восприятии Мервиса просвечивают образы: греческого сатира, несчастного певца-кифареда, временами маска еврипидовского актера, временами голая грудь и покрытое испариной тело растерзанного каторжанина, русского ночлежника или эпилептика. [№ 172]

Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово, как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту. [№ 173]

Рыбий жир — смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга. [№ 174]

Птичье око, налитое кровью, тоже видит по-своему мир. [№ 175]

Книги тают, как ледяшки, принесенные в комнату. Все уменьшается. Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны. [№ 176]

Все уменьшается. Все тает. И Гете тает. Небольшой нам отпущен срок. Холодит ладонь ускользящий эфес бескровной ломкой шпаги, отбитой в гололедицу у водосточной трубы. [№ 177]

Но мысль, как палаческая сталь коньков «Нурмис», скользивших когда-то по голубому с пупырышками льду, не притупилась. [№ 178]

Так коньки, привинченные к бесформенным детским ботинкам, к американским копытцам-шнуровкам, срываются с ними — ланцеты свежести и молодости, — и оснащенная обувь, потянувшая радостный вес, превращается в великолепные драконьи ошметки, которым нет названия и цены. [№ 179]

Все трудней перелистывать страницы мерзлой книги, переплетенной в топоры при свете газовых фонарей. [№ 180]

Вы, деревянные склады — черные библиотеки города, — мы еще почитаем, поглядим. [№ 181]

Где-то на Подъяческой помещалась эта славная библиотека, откуда пачками вывозились на дачу коричневые томики иностранных и российских авторов, с зачитанными в шелк заразными страницами. Некрасивые барышни выбирали с полок книги. Кому — Бурже, кому — Жорж Онэ, кому еще что-нибудь из библиотечного шурум-бурума.

Напротив была пожарная часть с закрытыми наглухо воротами и колоколом под шляпкой гриба. [№ 182]

Некоторые страницы сквозили, как луковичная шелуха.

В них жила корь, скарлатина и ветряная оспа.

В корешках этих дачных книг, то и дело забываемых на пляже, застревала золотая перхоть морского песка, — как ее ни вытряхивать — она появлялась снова. [№ 183]

Иногда выпадала готическая елочка папоротника, приплюснутая и слежавшаяся, иногда — превращенный в мумию безымянный северный цветок.

Пожары и книги — это хорошо.

Мы еще поглядим — почитаем. [№ 184]

«За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджиолину Бозию — уроженку Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта — basso comico, — предоставили на мгновение самой себе. [№ 185]

Воинственные фиоритуры петушиных пожарных рожков, как неслыханное брио безоговорочного побеждающего несчастья, во-

рвались в плохо проветренную спальню демидовского дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознании умирающей певицы этот ворох горячего казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта охалка арестованных и увозимых под конвоем звуков обернулась призывом оркестровой увертюры. В ее маленьких некрасивых ушах явственно прозвучали последние такты увертюры к «Duo Foscari», ее дебютной лондонской оперы... [№ 186]

Она приподнялась и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим, гибким голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка, с неправильной неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео... [№ 187]

Прощай, Травиата, Розина, Церлина». [№ 188]

VIII

В тот вечер Парнок не вернулся домой обедать и не пил чаю с сухариками, которые он любил, как канарейка. Он слушал жужжание паяльных свеч, приближающих к рельсам трамвая ослепительно-белую мохнатую розу. Он получил обратно все улицы и площади Петербурга — в виде сырых корректурных гранок, верстал проспекты, брошюровал сады. [№ 189]

Он подходил к разведенным мостам, напоминающим о том, что все должно оборваться, что пустота и зияние — великолепный товар, что будет, будет разлука, что обманные рычаги управляют громадами и годами. [№ 190]

Он ждал, откуда накапливались таборы извозчиков и пешеходов на той и другой стороне, как два враждебных племени или поколенья, поспорившие о торцовой книге в каменном переплете с вырванной серединой. [№ 191]

Он думал, что Петербург — его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться — и наваждение рассыплется: он выздоровеет, станет как все люди; пожалуй, женится даже... Тогда никто уже не посмеет называть его «молодым человеком». И ручки дамам он тогда бросит целовать. Хватит с них! Тоже, проклятые, завели Трианон... Иная лахудра, бабище, облезлая

кошка, сует к губам лапу, а он, по старой памяти, — чмок! Довольно. Собачьей молодости надо положить конец. Ведь обещал же Артур Яковлевич Гофман устроить его драгоманом хотя бы в Грецию. А там видно будет. Он сошьет себе новую визитку, он объяснится с ротмистром Кржижановским, он ему покажет. [№ 192]

Вот только одна беда — родословной у него нет. И взять ее откуда — нет, и все тут! Всех-то родственников у него одна тетка — теть Иоганна. Карлица. Императрица Анна Леопольдовна. По-русски говорит как чорт. Словно Бирон ей сват и брат. Ручки коротенькие. Ничего застегнуть сама не может. А при ней горничная Аннушка — Психея. [№ 193]

Да, с такой родней далеко не уедешь. Впрочем, как это нет родословной, позвольте — как это нет? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские ассессоры, которым «мог господь прибавить ума и денег». Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой в домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада, и бормочут себе под нос: «Как же это? без гроша, с высшим образованием?» [№ 194]

Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт. Под лебяжьим, гагачьим, гагаринским пухом — под тучковыми тучками, под французским буше умирающих набережных, под зеркальными зенками барско-холуйских квартир обнаружится нечто совсем неожиданное.

Но перо, снимающее эту пленку, — как чайная ложечка доктора, зараженная дифтеритным налетом. Лучше к нему не прикасаться. [№ 195]

Комарик звенел:

— Смотрите, что случилось со мной: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка — я нищий Рамзес-кровопийца — я на севере стал ничем — от меня так мало осталось — извиняюсь!..

— Я князь невезенья — коллежский ассессор из города Фив... Все такой же — ничуть не изменился — ой, страшно мне здесь — извиняюсь...

— Я — безделица. Я — ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку — египетской кашки, на копейку — девической шейки.

— Я ничего — заплачу — извиняюсь. [№ 196]

Чтоб успокоиться, он обратился к одному неписаному словарiku, вернее — реестрику домашних словечек, вышедших из обихода. Он давно уже составил его в уме на случай бед и потрясений:

«Подкова» — так называлась булочка с маком.

«Фрамуга» — так мать называла большую откидную форточку, которая захлопывалась, как крышка рояля.

«Не коверкай» — так говорили о жизни.

«Не командуй» — так гласила одна из заповедей.

Этих словечек хватит на заварку. Он приняховивался к их щепотке. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев. [№ 197]

По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупно отмеривая желтый и, почему-то, позорный свет.

Меня прикрепили к чужой семье и карете. Молодой еврей пересчитывал новенькие, с зимним хрустом, сотенные бумажки.

— Куда мы едем? — спросил я старуху в цыганской шали.

— В город Малинов, — ответила она с такой щемящей тоской, что сердце мое сжалось нехорошим предчувствием. [№ 198]

Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро, полотно, бархатные туфли.

Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасы. [№ 199]

Ехал дровяник Абраша Копелянский с грудной жабой и тетей Иоганной, раввины и фотографии. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру. Запахнутый полами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику. [№ 200]

— Поглядите, — воскликнул кто-то, высовываясь в окно, — вот и Малинов.

Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина.

— Да это малинник! — захлебнулся я, вне себя от радости, и побежал с другими, набирая снега в туфлю. Башмак развязался, и от этого мною овладело ощущение великой вины и беспорядка.

И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук. [№ 201]

Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, — но бесполезно. Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку — пустой подсвечник, богато оплывший стеарином, — и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата. [№ 202]

Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнчного бреда. [№ 203]

Розовоперстая Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются, как птенчики с пустыми разинутыми клювами. Между тем во всем решительно мне чудится задаток любимого прозаического бреда. [№ 204]

Знакомо ли вам это состояние? Когда у всех вещей словно жар; когда все они радостно возбуждены и больны: рогатки на улице, шелушение афиш, роули, толпящиеся в депо, как умное стадо без жоака, рожденное для сонатных беспамятств и кипяченой воды... [№ 205]

Тогда, признаться, я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразному лабиринту, обвешанный придаточными предложениями, как веселыми случайными покупками... и летят в подставленный мешок поджаристые жаворонки, наивные, как пластика первых веков христианства, и калач, обыкновенный калач, уже не скрывает от меня, что он задуман пекарем как российская лира из безгласного теста. [№ 206]

Ведь Невский в семнадцатом году — это казачья сотня в заломленных синих фуражках, с лицами, повернутыми посолонь, как одинаковые косые полтинники. [№ 207]

Можно сказать и зажмурив глаза, что это поют конники. Песня качается в седлах, как большущие даровые мешки с золотой фольгой хмеля.

Она свободный приварок к мелкому топоту, теньканью и поту.

Она плывет в уровень с зеркальными окнами бельэтажей на слепеньких мохнатых башкирках, словно сама сотня плывет на диафрагме, доверяя ей больше, чем подпругам и шенкелям. [№ 208]

Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за тeneвые пюпитры, как третьи скрипки Марининской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к «Леноре» или к «Эгмонту» Бетховена. [№ 209]

Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды. [№ 210]

Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: «с ним мне не страшно!» Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: они, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвуют в нем. Страх распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно низкими потолками. [№ 211]

На побегушках у моего сознания два-три словечка: «и вот», «уже», «вдруг»; они мотаются полуосвященным севастопольским поездом из вагона в вагон, задерживаясь на буферных площадках, где наскакивают друг на друга и расползаются две гремящих сковороды. [№ 212]

Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной». Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предложениями, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности. [№ 213]

Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза, — вся пущенная в длину — обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст, с графинчиками запотевшей водки. [№ 214]

В девять тридцать вечера на московский ускоренный собрался бывший ротмистр Кржижановский. Он уложил в чемодан визитку Парнока и лучшие его рубашки. Визитка, поджав лапы, уле-

глась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись, — шаловливым шевиотовым дельфином, которому они сродни покровом и молодой душой. [№ 215]

Ротмистр Кржижановский выходил пить водку в Любани и в Бологом, приговаривая при этом: «суаре-муаре-пуаре» или невесть какой офицерский вздор. Он пробовал даже побриться в вагоне, но ему не удалось. [№ 216]

В Клину он отведал железнодорожного кофия, который готовится по рецепту, неизменному со времен Анны Карениной, из цикория с легкой прибавкой кладбищенской земли или другой какой-то гадости в этом роде. [№ 217]

В Москве он остановился в гостинице «Селект» — очень хорошая гостиница на Малой Лубянке, — в номере, переделанном из магазинного помещения, с шикарной стеклянной витриной вместо окна, невероятно нагретой солнцем. [№ 218]

1927

О. Лекманов

М. Котова

О. Репина

А. Сергеева-Клятис

С. Синельников

Пояснения для читателя

Не вписывающаяся ни в какие привычные рамки повесть Осипа Эмильевича Мандельштама (далее — О. М.) «Египетская марка» (далее — «ЕМ») и комментировалась нами весьма причудливым способом. В специально созданном для этой цели в Интернете сообществе *eg_marka* (см.: *eg_marka.livejournal.com/profile*) день за днем вывешивались фрагменты «ЕМ» с подробными объяснениями; там они обрастали новыми примечаниями; некоторые из них потом переносились в итоговый книжный вариант. Возможно, переоценивая свои силы, мы попытались откликнуться на относительно недавний призыв Вячеслава Всеволодовича Иванова: «...я подумал, что если выбрать текст, например „Египетскую марку“ Мандельштама или „Петербург“ Белого, то можно было бы коллективными усилиями написать комментарий» (Иванов Вяч. Вс.: 68).

«ЕМ» очень трудна для понимания. Главная наша задача как раз и состояла в том, чтобы эту «вещь в себе» по возможности прояснить. Частные читательские недоумения, как мы надеемся, будут рассеиваться в тех конкретных местах «ЕМ», где они неизбежно возникают. А пока попробуем охватить взглядом «ЕМ» в целом, коротко взглянуть на все произведение с высоты птичьего полета.

Тема «ЕМ»

Тема повести простая — это тема «маленьких», никому не нужных, навсегда исчезающих людей и ничтожных, забываемых всеми реалий современности, показываемых на фоне Вечности и Большой истории.

Эта тема глубоко заинтересовала поэта с юности и на всю жизнь, причем в ряд «маленьких людей» О. М. часто вписывал себя самого.

Еще в стихотворении 1909 г. он обращался к современникам с мольбой (здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, курсив в цитатах везде наш. — *Коммент.*):

Не говорите *мне* о *вечности* —
Я не могу ее вместить.
Но как же вечность не простить
Моей любви, *моей* беспечности?

Я слышу, как она растет
И полуночным валом катится,
Но — *слишком дорого* заплатится,
Кто слишком близко подойдет.

И тихим отголоскам шума я
Издавна бываю рад —
Ее пенящихся *громов*, —
О милом и ничтожном думая.

Свой длинный верлибр «Нашедший подкову» (1923) О. М. завершил такими строками:

Одни
на монетах изображают льва,
Другие —
голову.
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
С одинаковой почестью лежат в земле.
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого.

Стихотворение 1931 г. О. М. начал с трагического автопортрета, тоже включающего «меня самого» в длинный ряд людей, поглощаемых Эпохой:

Нет, не спрятаться мне от великой муры
За извозчичью спину — Москву,

Я трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу.

А одно из важных для себя стихотворений 1937 г. («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...») поэт завершил следующим образом:

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, что солнце светит.
Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
Для чести и любви, для доблести и стали
Есть имя славное для сжатых губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

«Необычайно по-прежнему жизнелюбие маленьких людей и глубока их беспомощность», — писал О. М. в очерке «Киев» (1926) (2: 438)*.

«Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня „биографию“, ощущение личной значимости» (2: 496). Эта цитата взята из ответа автора «ЕМ» на анкету журнала «Читатель и писатель» 1928 г.

Тема «ЕМ» предопределила выбор времени ее действия и построение фабулы.

Время действия и фабула «ЕМ»

Повесть писалась в 1927 — начале 1928 г. Но действие ее разворачивается за 10 лет до этого, в мае — первых числах июня 1917 г., на улицах и в домах Петрограда, не после Октябрьской, а после Февральской революции, принудительно и почти совершенно вытесненной из сознания современников О. М. официально прославляемой Октябрьской. Герой повести — лишенный ощущения «личной значимости» «человечек» по фамилии Парно́к, с которым приключаются всякие мелкие, ничтожные неприятности. Повествователь то сближается с Парноком до неразличимости, то с облегчением отделяет себя от него.

* Здесь и далее проза О. М. цитируется по изданию: Мандельштам, с исправлением явных опечаток (с указанием в круглых скобках номера тома и страницы). Стихи, как правило, цитируются по изданию: Мандельштам 1995.

Портной тайно изымает у героя визитку, и у Парнока не хватает смелости добиться ее возвращения (I глава); он вместе со знакомым священником заходит в прачечную, обнаруживает там свою рубашку, но тут выясняется, что эта рубашка отложена для некоего ротмистра Кржижановского (III глава); Парнок безуспешно пытается предотвратить самосуд толпы над мелким воришкой и кидается за поддержкой к Кржижановскому, но тот от оказания помощи увиливает (IV глава); дама Парнока не приходит на назначенное свидание (V глава), вместо этого она встречается с Кржижановским (VI глава); неприкаянный Парнок бродит по Петрограду, а его счастливый соперник, ротмистр Кржижановский, отправляется на поезде в Москву (VIII глава).

Почему же повесть со столь простой темой и почти примитивной фабулой так трудно усваивается?

Потому что она отягчена множеством отступлений от основной фабульной линии. При анализе текста эти отступления естественным образом распадаются на две большие группы: первую по остаточному принципу образуют единичные, прямо не связанные между собой фрагменты (приведем здесь только один пример — пассаж о «комарике» (фр. № 196)); вторую группу составляют отступления, которые складываются в тематические развернутые цепочки. В свою очередь, эти цепочки эпизодов составляют две большие серии: серию о детстве автора повести и серию об искусстве. Серия о детстве образуется при соединении цепочек о семейной обстановке (фр. № 5—9), о домоправительстве (фр. № 16—17), о знакомом отца Николае Давыдовиче Шапиро (фр. № 52—57), о саже, которая пугала мать и бабушку (фр. № 128—129), о Гешке Рабиновиче и тете Вере Пергамент (фр. № 159; № 161—163). Сюда же примыкают «финская» цепочка (фр. № 164—165) и описание сна о детстве и городе Малинове (фр. № 198—202). В серию об искусстве входят цепочки о французской живописи (фр. № 103—109), о балете (фр. № 139—150), о рисунках на полях (фр. № 101—102; 127; 209), о певиче Бозио (фр. № 21—27; 185—188), о нотных партитурах (фр. № 113—119), о книгах, библиотеках (фр. № 176—177; 180—184) и «железнодорожной» прозе (фр. № 212—214). Сюда примыкают цепочки фрагментов о «господах литераторах» (фр. № 134—137) и казачьей песне (фр. № 207—208).

Как скреплены друг с другом и с основной фабулой «ЕМ» единичные отступления и серии отступлений?

«Опущенные звенья» в «ЕМ»

В 1922 г. будущий автор «ЕМ» написал сердитую рецензию на роман Андрея Белого «Записки чудака», где, в частности, иронизировал: «В книге можно вылущить фабулу, разгребая кучу словесного мусора <...> Но фабула в этой книге просто заморыш, о ней и говорить не стоило бы» (2: 323). Если не обращать внимания на задиристый тон О. М., эту характеристику фабулы «Записок чудака» можно с полным основанием приложить к «ЕМ». Задача читателя многократно усложняется тем, что серии и цепочки отступлений от фабулы в повести логически не мотивированы, они задаются сложными и причудливыми ассоциациями, порожденными авторским сознанием. От читателя эти ассоциации, как правило, скрыты. «„Египетская марка“ — книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклеяками», — писал в 1933 г. Виктор Шкловский (Шкловский 1990: 476).

О немалых трудностях, которые возникали при знакомстве с повестью О. М. у читателей-современников, красноречиво свидетельствуют отклики на «ЕМ», опубликованные после появления повести в печати. «Сюжет Мандельштама... необычен. В нем нет ни завязки, ни развязки», — несколько обескураженно отмечал М. Зингер (Известия. 1928. 27 сентября. С. 7). «Вещью» «с громадной историко-культурной нагрузкой», «живущей каждым куском (нарочито разбитой на куски)» назвал ЕМ В. Друзин (Жизнь искусств. 1928. 7 октября. № 41. С. 4). «Разорванной сумбурной композицией» повести О. М. и его «импрессионистическими перескоками от действия к бесчисленным лирическим отступлениям» был недоволен А. Тарасенков (На литературном посту. 1929. № 3. С. 72). Как причудливое «плетение словесных кружев» определил поэтику «ЕМ» суровый пролетарский критик Б. Ольховый (Печать и революция. 1929. № 6. С. 8). «...эстетской [курсив автора статьи. — *Коммент.*] в самом дурном смысле линии литературы» — обозвал прозу О. М. рапповец Г. Горбачев (*Горбачев Г.* Полемика. Л.; М., 1931. С. 115). «Чрезвычайно затрудненный стиль Пастернака не ведет никаких подкопов под тему, не разрушает ее реальности; и это как раз прежде всего и отличает его прозу от „Египетской марки“ О. Мандельштама с ее „страусовыми катафалками“ и „извозчиками-козерогоми“». Так, под псевдонимом «М. Гутнер», высказался о «ЕМ» поэт В. Луговской (*Гутнер М.* Проза поэта // Литературный современник. 1936. № 1. С. 118; псевдоним раскрыт Н. А. Громовой). Впрочем, и обозреватель из эмигрантского «Возрождения» Гулливер (общий псевдоним В. Ф. Хода-

севича и Н. Н. Берберовой) отозвался о «ЕМ» как о «рассказе» «с той бредовой, отчасти капризной, но ничем не мотивированной неясностью, когда при всем желании невозможно понять: кто, зачем и почему сделал или не сделал того-то и того-то? о ком идет речь вообще и в данном абзаце в частности? и для чего все столь изысканные лирические отступления?» (Возрождение. Париж. 1928. 21 июня). «Утомительным мельканием блестящих и слабых сравнений» показалась «Египетская марка» Николаю Оцупу (Последние новости. Париж. 1929. 6 июня). «Вы погружаетесь при чтении в туманы поэтических образов, лирических воспоминаний о детстве, фантастических представлений о людях и вещах — и только изредка, сквозь туман, мелькают какие-то реальные осколки быта и будничной жизни», — констатировал критик, укрывшийся под псевдонимом «Z» (Воля России. 1929. Прага. № 2. С. 163—164).

В мемуарах Эммы Герштейн зафиксирована важная для нас реплика О. М., относящаяся к 1929 г. и спровоцированная как раз читательскими недоумениями по поводу «ЕМ»: «Вышло, что я... не понимаю „Египетской марки“. Вернувшись в Москву, я призналась в этом Осипу Эмильевичу. Он объяснил мне очень добродушно:

— Я мыслю опущенными звеньями» (Герштейн: 19). «Эти „звенья“ объясняют вязку мотивов» (Тименчик: 432). За 22 года до О. М. модернистскую технику мышления «опущенными звеньями» описывал Валерий Брюсов в своей рецензии на блоковскую «Нечаянную радость»: «А. Блоку нравилось вынимать из цепи несколько звеньев и давать изумленным читателям отдельные разрозненные части целого. До той минуты, пока усиленным вниманием читателю не удавалось восстановить пропущенные части и договорить за автора утаенные им слова, — такие стихотворения сохраняли в себе прелесть чего-то странного» (Брюсов: 225). Сравним также с репликой персонажа повести Артура Конан Дойля «Долина страха»: «Я не могу угнаться за ходом ваших мыслей, мистер Холмс... Вы пропустили одно-два звена в цепи рассуждений. И я не вижу в них логики».

Проясняя «ЕМ», мы и попробуем восстановить опущенные О. М. логические звенья между эпизодами и сериями эпизодов. Иногда сделать это помогают сохранившиеся черновики к повести, содержащие отброшенные в чистовике подсказки; иногда — забытые и полузабытые сегодняшним читателем реалии 1910—1920-х гг.; иногда — топографические сведения о месте действия «ЕМ» — Петербурге — Петрограде — Ленинграде; иногда — столь любимые О. М. подтексты из других писателей («...вся „Египетская> марка“ целиком от первого до пос-

ледного слова развернута на „чужое“ слово» (Тименчик 2011: 377)), в нашем случае и в первую очередь — из произведений создателей так называемого «петербургского текста» русской литературы — Гоголя как автора «Шинели», Некрасова как автора цикла «О погоде», Достоевского как автора «Двойника», Андрея Белого как автора «Петербурга» и Виктора Шкловского как автора «Сентиментального путешествия».

Смешно, разумеется, претендовать на то, что мы сможем разгадать *все* ассоциативные ходы такого изощренного поэта и прозаика, как О. М., «договорить за автора» *все* «утаенные им слова». Но и отказываться от подобных притязаний было бы с нашей стороны нечестно и малодушно.

На нумерованные фрагменты мы разбили «ЕМ» для удобства комментирования, стараясь следовать за О. М. и делить повесть по абзацам. Но иногда это не получалось и приходилось разбивать ее по предложениям и даже — по фрагментам предложений.

Точными библиографическими отсылками сопровождаются в наших пояснениях цитаты из прозы О. М., отрывки из работ исследователей-мандельштамоведов, а также приводимые фрагменты газетных и журнальных статей 1910—1920-х гг. В остальных случаях (цитаты из стихов О. М., а также из прозы, стихов и мемуаров современников) мы, как правило, ограничивались названием имени автора и заглавием его произведения. Даты написания приводятся при цитировании современных О. М. произведений.

Приносим глубокую благодарность друзьям и френдам, щедро делившимся с нами советами, подсказками и замечаниями: Д. Н. Ахапкину, Н. А. Богомолу, И. Л. Булкиной, А. А. Долинину, П. В. Дмитриеву, К. В. Елисееву, А. Д. Еськовой, И. П. Золотаревской, Б. А. Кацу, М. Н. Костоломову, Г. А. Левинтону, Р. Г. Лейбову, Филиппу Лекманову, И. Е. Лоцилову, Е. Э. Ляминой, В. А. Мильчиной, К. А. Осповату, К. М. Поливанову, А. А. Скулачеву, Е. П. Сошкину, Р. Д. Тименчику, Ф. Б. Успенскому, Д. М. Хитровой, С. М. Шаргородскому, С. Г. Шиндину, не забывая о многих других.

«Пояснения» написаны при содействии НИУ ВШЭ, где один из авторов (О. Лекманов) является профессором факультета филологии.

О. Л.

№ 1. <Заглавие> Египетская марка

Заглавием-эмблемой повести О. М. стал эфемерный, случайно занесенный в революционный Петроград 1917 г. и никому не нужный клочок бумаги. Комментарий к заглавию содержится в самой повести: «Товарищи в школе дразнили» главного героя «„овцой“, „лакированным копытом“, „египетской маркой“ и другими обидными прозвищами» (ср. фр. № 93).

Чем обидно прозвище «египетская марка»? По-видимому, тем, что к «египетской марке» (как и к герою повести, как и к имперскому Петербургу), согласно О. М., могут быть отнесены эпитеты: лишняя, нелепая, исчезающая. Яснее, чем из самой повести, это вычитывается из ее черновых фрагментов, что дает основания, воспользовавшись метафорой М. Л. Гаспарова, сразу же назвать «ЕМ» произведением «с отброшенным ключом».

Приведем здесь тексты некоторых из этих черновых фрагментов:

«Как с зачумленного моста, бежал он с Дворцовой площади. Все мерещился ему Артур Яковлевич Гофман, который, стоя посреди конференц-зала, показывает на него собравшимся чиновникам и говорит:

— Вот, полюбуйте, египетская марка!

Ну хорошо, пусть египетская марка. Но ведь должен же он где-нибудь успокоиться?

— Если я марка — то наклейте меня, проштемпелюйте, отправьте...

— Нет, — скажут ему на почтамте. — Отсюда нельзя. [Сначала вас нужно направить в Каир.] Только из Каира [Это при теперешних-то внешних сообщениях!]

» (2: 563—564);

«Ар<тур> Як<овлевич> Гофм<ан> [был] скромн, вежлив и чужд фамильярности.

Тем обиднее показалось Парноку, когда вставая ему навстречу, он отклеил от свежеполученного письма с оттиснутым наполовину каирским штепелем марку хедива и, протянув ее, не здороваясь, произнес:

— Вот, полюбуйтесь, египетская марка!

Пирамида на зеленом фоне и отдыхающий на коленях верблюд» (2: 571; хедив — титул египетских правителей в 1867—1914 гг.);

«Соленый ветер стратегической игры, ветер Иены и Аустерлица взвил его, как отклеившуюся от письма египетскую марку» (2: 571).

Также в черновиках намечалось неразвитое в самой повести сюжетное ответвление: главному герою вручают письмо. «Парнок осмотрел пакет: конверт был того же формата и той самой плотной бумаги с водяными отеками, которую он хорошо знал. Французский адрес: Госп<одину> Артуру Гофману — Министерству иностранных дел. Каирский штепель [оттиснутый не целиком, но явно] оттиснут был лишь наполовину. Египетской марки не было» (2: 572).

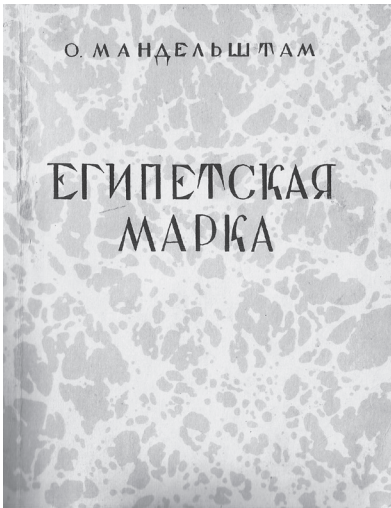
С мотивом таяния, исчезновения связано объяснение заглавия повести О. М., предложенное О. Роненом: «...в Египте когда-то существовал целый промысел жуликов, сводивших почтовые печати с гашеных марок, чтобы их можно было снова использовать. Поэтому некоторые стандартные выпуски начала века, с изображением сфинкса на фоне пирамид, печатались на бумаге, покрытой особым растворимым составом, так что при попытке смыть штепель сходил и весь рисунок. Этот курьезный филателистический сюжет увязывался и со второй школьной кличкой Парнока, „пятновыводчик“, и с важной для „Египетской марки“ темой „таяния“ „государственного льда“, непрочности человека, цивилизации и быта — „милого Египта вещей“ <...> Не было и нет такой египетской марки, где отдыхал бы на коленях верблюдов (в выборе предмета сказалось, может быть, то сходство с верблюжьей посадкой головы, которое отмечала у Мандельштама, например, Цветаева). Существуют марки с изображением двух крошечных всадников верхом на верблюдах в пустыне, с пирамидами на заднем плане, и <...> наиболее распространенные в начале века серии со сфинксом, возлежащим у пирамид. По-видимому, из этих двух сюжетов Мандельштам составил свой филателистический портрет Парнока — отдыхающий верблюд. Р. Д. Тименчик, впрочем, считает, что описание египетской марки в черновиках вторит стихотворению М. Моравской „Марка“:

И купила марку Судана

С верблюдом, бегущим по пустыне

(см. его заметку в сб.: Осип Мандельштам. Поэтика и текстология. М., 1991. С. 67). Почтальон, скачущий на верблюде, — в самом деле стандартная картинка на старых марках англо-египетского Судана» (Ронен 2010: 142—144; см. также: Ронен 2002: 30). Не совсем понятно, впрочем, откуда О. М. мог знать о промысле жуликов в Египте, сводивших почтовые марки.

См. также дефиницию «марки» в «Словаре В. И. Даля»: «Марка *ж. франц.* знак или заметка, значок, бирка, ярлык; костяшка, замест денег, для счету; || ярлычок для обратного получения вещи из краски, починки; || монета или денежный счет, местами в Германии, Швеции; *финск.* четвертак; так же вес в 8 унций; || у офеней мара или марка, гривна; || У землемеров: примета, вешка. Марочный, к марке относящ. Маркировать что, считать и отмечать. особ. в играх. -ся, быть маркируему. Маркирование *ср. длит.* -ровка *ж. об.* действ. по знач. глаг. Маркировщик *м.* кто помечает, кладет знак, резку, клеймо. Маркер *м.* прислужник и счетчик в биллиардной игре. || Бороздник, бороздило, бороздильник, для посева, посадки овощей. -ров, ему принадлежащ; -ровский, им свойственный». Некоторые из перечисляемых у Даля значений слова «марка», как представляется, обыгрываются в повести О. М.: например, «марка» — «ярлычок для обратного получения вещи из краски, починки» — ср. фр. № 73 и комм. к нему; «марка» — «костяшка» — ср. с уподоблением Парнока «косточке» во фр. № 110; или «марка» — «значок» — ср. фр. № 62 о котильонном значке.



Обложка первого издания повести

Одно из первоначальных, позднее отброшенных заглавий повести — «Египетская цапля», возможно, соотносится с прозвищем, которое Поприщин из гоголевских «Записок сумасшедшего» дает начальнику отделения: «Проклятая цапля! Он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства». Ср. также в «Слабом сердце» Достоевского: «А ведь наградные мои не уйдут: Скороходову, что ли, их отдадут? небось не залежатся они у этой цапли в кармане».

№ 2. <Эпиграф:> Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела.

Ключ вновь отброшен. О. М. варьирует (не ссылаясь на источник) следующий фрагмент черновика к «ЕМ»: «На Миллионной Парнока остановил старик угрожающе поднятой свернутой рукописью. Она была тяжела и промаслена временем, как труба архангела. Короли мусорщиков и тряпичников обошли для него все шоколадные трубы Парижа и сложили к его ногам свои смердящие дары. Казалось, полвека назад, в шестьдесят пятом примерно году, он собрался на доклад <?>, на похороны Бодлера или на премьеру Массне и так и остался ни при чем» (2: 560). За четыре года до написания «ЕМ» О. М. уже брал в качестве эпиграфа для своей «Грифельной оды» (1923) строки из собственного отброшенного черновика:

Мы только с голоса поймем,
Что там царалась, боролось...

Похороны Шарля Бодлера состоялись в 1867 г. Очевидный подтекст приведенного чернового фрагмента «ЕМ» — бодлеровское ст-ние «Похороны отверженного поэта» с его финалом (цитируем в переводе Эллиса):

Твой гроб *сберет* ночных воров
И рой колдуний похотливый
С толпой *развратных стариков*.

Ср. также в ст-нии Бодлера «Пляска смерти» (в переводе Эллиса):

От Сены набержных до знойных стран Гангеса
Бегут стада людей; бросая в небо стон,
А там — небесная разодрана завеса:
Труба Архангела глядит, как мушкетон.

Композитор Жюль Массне в 1865 г. жил в Риме. Этим годом датирована его Первая сюита для оркестра и симфоническая сюита «Помпея». Миллионная улица в Петербурге проходит от Лебяжьей канавки до Дворцовой площади параллельно Неве (см. о ней в комм. к фр. № 60).

Упоминание о свернутой рукописи в эпиграфе к «ЕМ», вероятно, должно было напомнить внимательному читателю о свитке Торы и та-

ким образом, вводило в текст ключевую для повести еврейскую тему. Кроме того, подтекстом для эпитафии к «ЕМ» послужил следующий фрагмент Апокалипсиса (8, 2—13): «²И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб. ³И пришел иной Ангел, и стал перед жертвенником, держа золотую кадильницу; и дано было ему множество фимиама, чтобы он с молитвами всех святых возложил его на золотой жертвенник, который перед престолом. ⁴И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Бога. ⁵И взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем с жертвенника, и поверг на землю: и произошли голоса и громы, и молнии и землетрясение. ⁶И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить. ⁷Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела. ⁸Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью, ⁹и умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море, и третья часть судов погибла. ¹⁰Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. ¹¹Имя сей звезде „полынь“; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки. ¹²Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, и третья часть дня не светла была — так, как и ночи. ¹³И видел я и слышал одного Ангела, летящего посреди неба и говорящего громким голосом: горе, горе, горе живущим на земле от остальных трубных голосов трех Ангелов, которые будут трубить!» Также в Апокалипсисе (6, 12—17) свернутому свитку уподобляется небо.

Скрытая, но отчетливая апелляция к Апокалипсису в эпитафии позволяет О. М. ненавязчиво соотнести события частной и мелкой жизни Парнока — «египетской марки» с трагическими событиями 1917 г., меняющими облик всей России.

Упоминание о «свернутой рукописи» вводит в произведение О. М. и автометаописательную тему, поскольку читатель, незнакомый с черновиком «ЕМ», неизбежно ассоциирует с этой «рукописью» текст самой повести.

№ 3. Прислуга-полька ушла в костел Гваренги — посплетничать и помолиться Матке Божьей.

Слово «прислуга», употребленное в единственном числе, возможно, отсылает к следующему пассажиру из заметки Е. Беспятова 1911 г.: «„Прислуга“ — единственное число? Так говорили на кухне и на черной лестнице: „у нас много прислуг“» (отмечено в: Тименчик 2011: 377).

В первом предложении «ЕМ» задается одна из основных тем повести — тема глумления слабых над слабейшими, вытеснения слабейших на обочину Истории и разрушения привычных социальных связей между людьми, а также неисполнения ими своих прямых обязанностей. Из подтекста в текст эта тема выведена в черновиках к «ЕМ»: «Тогда не было ни властей, ни полиции, а над милицией Керенского смеялись даже дети. Не было ни на кого управы, а сильные издевались над слабыми, упиваясь сладким безвременьем. Портные отбирали визитки, а прачки подменивали белье, отпирались, глумились в лицо. Страшно жить без закона; государственность — это второй воздух, а тут черт знает что — все двигалось и шло своим порядком, но не в воздухе, а в гремящем газе: вдруг запляшут проклятые молекулы, передерутся, [расцепятся] закрутятся и вспыхнут самосудом. Лучше никого не оскорблять, ни с кем не связываться... думать о чем-нибудь безобидном» (2: 566 — слово «самосуд», употребленное в этом фрагменте, было в итоге развернуто в целый эпизод повести). Ср. у Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Что значит, что уже *правят миром швеи, портные и ремесленники* всякого рода, а божии помазанники остались в стороне?» В черновиках к «ЕМ» содержится и прямая откровенная характеристика поведения служанок-полек: «*Хитрые* прислуги-польки, целым табором собравшиеся посплетничать и помолиться „матке-божьей“ у [своего] костела [работы] Гваренги» (2: 560). Ср. с высказыванием о писателях в «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Еще ребенком меня похитил скрипучий *табор* немых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно силясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству — краже» (3: 175). Ср. с устойчивым представлением о том, что цыгане были выходцами из Египта. Ср. также комм. к фр. № 191. Ср. и с еще более откровенным зачином журнального варианта «ЕМ»: «*Хитрая и злая* прислуга-полька...» (Звезда. 1928. № 5. С. 51). Уже в первой строке петербургского ст-ния О. М. 1913 г. о людях

такого типа сказано: «Заснула *чернь!* Зияет площадь аркой». См. также ст-ние О. М. «Песенка» (1913):

У меня не много денег,
В кабаках меня не любят,
А служанки вяжут веник
И сердито щепки рубят.

Я запачкал руки в саже,
На моих ресницах копоть,
Создаю свои миражи
И мешаю всем работать.

Голубые судомойки,
Добродетельная челядь.
И на самой жесткой койке
Ваша честность рай вам стелет.

Тяжела с бельем корзина,
И мясник острит так плотски,
Тем краснее льются вина
До утра в хрусталь господский.

При том, что в письме к Н. Я. Мандельштам от 18 февраля 1926 г. О. М. признавался: «Иногда я ухожу работать в светлую людскую — потому что люблю кухню и прислуг» (4: 64).

К началу Первой мировой войны число поляков в Петербурге достигло 70 000 человек, так что они стали самым многочисленным национальным меньшинством в пределах столицы. Прислуги-польки до Октября 1917 г. подвизались во многих дворянских и разночинских семьях (не в семье О. М.), например в доме родителей Блока (см.: *Бекетова М.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 297). Весна и лето 1917 г. ознаменовались многочисленными забастовками представителей обслуживающих профессий. См., в частности, информационное сообщение «О митинге прислуги» в номере «Правды» от 12 марта 1917 г. (С. 3), а также заметку «Просьба прислуги», которая, возможно, послужила подтекстом для комментируемого отрывка «ЕМ»: «Друзья-товарищи, вспомните и о нас, несчастных прислугах, которым приходится часто работать день и ночь. Очень просим ограничить нашу работу по крайней мере дневной службой. Мы, рабыни, без прав.



Церковь св. Екатерины на Невском. Фото И. Золотаревской

Даже в церковь нам трудно попасть. Если попросимся, то наши власти отвечают: „Гм! в церковь?! Что, сегодня день особенный?“ Братья, не забудьте нас! Группа василеостровской прислуги» (Правда. 1917. 16 марта. С. 1). См. еще ст-ние Б. Пастернака «Свистки милиционеров» (лето 1917):

Дворня бастует. Брезгуя
Мусором пыльным и тусклым,
Ночи сигают до брезгу
Через заборы на мускулах.

Возятся в вязах, падают,
Не удержавшись, с деревьев,
Вскакивают: за оградою
Север злодейств сереет!

Активизировалось в это время и угнетаемое до революции польское население Петрограда и России в целом. Так, 27 мая 1917 г. в столице открылся Польский съезд, всесторонне обсуждавший недавно принятую декларацию о независимости этой страны. Но и в эту эпоху «слабые» поляки продолжали угнетать «слабейших» евреев. См., например, в большой статье М. Танина «Свободная Польша и евреи»: «Положение

еврейских масс Польши было тяжело и до войны, но разразившаяся катастрофа поставила польское еврейство в условия самой ужасной нищеты» (Утро России. 1917. 5 мая. С. 3). О польской и католической теме в комментируемом фрагменте см. также: Сегал: 440—441.

Костел в Петербурге — церковь св. Екатерины на Невском проспекте была построена не Дж. Кваренги, а Ж.-Б. Валлен-Деламотом. Кваренги построил Мальтийскую церковь Пажеского корпуса на Садовой улице. А. А. Морозов в связи с этим полагал, что «известное смещение дат, имен и топографических ориентиров, допускаемое в повести, включается в хаотичную атмосферу потерявшего себя города» (Морозов: 266). См. также комм. к фр. № 40, 91, 118 и др.

О выборе написания фамилии итальянского архитектора («Кваренги» или «Гваренги») см. рассуждения искусствоведа В. Курбатова: «Имя гениального архитектора пишется Quarenghi и по-русски следовало бы говорить и писать Кваренги, если бы считать, что „Гваренги“ — появилось вследствие безграмотности. Однако, наличие карикатуры, которая изображает Гваренги на черепахе, окруженной квакающими лягушками, заставляет думать, что первый слог его фамилии подавал повод к поддразниванию. Отсюда вполне вероятно его желание изменить произношение слова. Императрица Екатерина II и Император Александр в указах пишут везде Гваренгий, а Императрица, сама занимавшаяся филологическими изысканиями, едва ли не обратила внимания на эту разницу начертаний. Во всяком случае, раз такое объяснение возможно, то странно не следовать желанию гениального творца красоты, подвергавшегося таким насмешкам за свою некрасивость. Мало того, собственноручные отметки Императрицы Екатерины II и Императора Александра делают такое изменение законным и, может быть, даже *обязательным* [курсив Курбатова. — *Коммент.*]» (Петербург: Художественно-исторический очерк и обзор художественной жизни столицы с 315 иллюстрациями: Составил В. Курбатов. Книжные украшения А. П. Остроумовой-Лебедевой. [СПб.], 1913. С. 607).

Матка Божья — так, искаженно, в речи петроградских обывателей иногда «переводилось» польское Matka Boska (Матерь Божья).

№ 4. Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков, и американская дуэль-кукушка, состоявшая в том, что противники бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты.

И опять для окончательной редакции выбирается более темный вариант, чем пробовался в черновиках, где хотя бы не возникало вопросов, почему китаец обвешан дамскими сумочками: «Китаец, продающий дамские ридикульчики, словно охотник с ожерельем из рябчиков на груди» (2: 560). По предположению А. А. Морозова, здесь подразумевается «продавец мелочей дамского туалета где-нибудь в Гонконге. Обрывки детских сновидений, состоящие из виденных журнальных картинок в отделе „Смесь“ (о них рассказывалось в „Шуме времени“), отчасти пародируют характер многозначимых снов у Гоголя и Достоевского» (Морозов: 266). Ср. еще в комментируемом фрагменте и в повести В. И. Даля «Бедовик»: «Итак, на вечернем толчке в Малиново стояла, словно долбленный резной истукан, торговка, обвешанная с ног до головы всякими проказами». О «Бедовике» как подтексте «ЕМ» ср. комм. к фр. № 198.

Китаец, появляющийся в повести вслед за *итальянцем* Кваренги, прислужгой-полькой и *египетской* маркой (далее во фрагменте описывается *американская* дуэль) тоже исподволь привносит в «ЕМ» «вавилонскую» тему хаотического смешения и взаимонепонимания. Ср. об этом подробнее, например: Isenberg: 97. Ср. также в «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Я *китаец* — никто меня не понимает. Халды-балды!» (3: 172), а также в «московской» заметке О. М. «Я пишу сценарий» (1927): «...лучше начать с *китайца*, продающего примусные иголки у памятника Первopечатнику» (2: 458). Ср.: Багратион-Мухранели: 155. Еще ср. в мемуарах А. Гуревича «Москва в начале XX века»: «*Китайцы* — бродячие торговцы или фокусники — носили свою национальную одежду — халат синего цвета, туфли — опорки с короткими онучами на ногах, маленькие шапочки. При этом у них были бритые наголо лбы и длинные толстые черные косы сзади, доходившие до талии. Можно было видеть и китайнок в национальной одежде с туго забинтованными крошечными ступнями. <...> Эти китайки продавали на улицах бумажные разноцветные веера, менявшие свою форму при встряхивании, или маленькие, цилиндрической формы, глиняные коробочки с бумажным дном-мембраной, привязанным на конском волосе к маленькой палочке с восковой головкой. При вращении палочки, коробочка вращалась вокруг нее, натягивая волос и издавая резкий, жужжащий звук. Они продавали маленькие, свернутые из бумаги цветные мячики на резинке, всегда возвращавшиеся после броска к своему владельцу».

См. также письмо к нам П. В. Дмитриева: «В <19>20-е гг. в Петербурге обитало довольно значительное число китайцев, занимавшихся

по преимуществу торговлей. В районе Воронежской улицы была уже с 1910-х гг. целая китайская колония (построенная в эти годы Казанская церковь принадлежала Пекинской миссии), разогнанная в конце 1930-х. Китайский рынок же находился в районе нынешнего метро „Технологический институт“, на свободном пространстве между выходящими на Московский проспект Детскосельским и Клинским проспектами. Китаец-торговец в 1910—1920-х гг. — фигура для Петербурга характерная. Моя покойная знакомая и друг К. А. Стожарова рассказывала, как ее отец (они жили на какой-то из Измайловских рот, неподалеку) покупал ей на этом рынке веера и всякие прекрасные китайские безделушки из бумаги для детей». Ср. еще в мемуарной книге «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.» Д. А. Засосова и В. И. Пызина: «Летом в дачных местах появлялось много китайцев с косичками. Они продавали чесучу, ленты, бумажные веера» и в рассказе Л. Пантелеева «Сто почтовых марок» (1974) о торговцах-китайцах в 1920-е гг.: «Видел ли я вообще когда-нибудь живых китайцев? Видел, и довольно часто. В Петербурге их в те годы было много. Занимались эти китайцы главным образом торговлей вразнос. А торговали чаще всего мануфактурой, китайскими тканями. Зимой в синих до пят халатах, летом в синих кофтах и синих шароварах, в круглых шапочках-мисочках, из-под которых падали на спину черные, угольно-блестящие косы <...> Сарпинку, шелк, чесучу и другие ткани китайцы носили в каких-то угловатых, квадратных, очень плотно спеленатых тючках, висевших у них за левым плечом <...> В летнее время эти бродячие китайцы торговали не только в Петербурге, но и в его дачных окрестностях. <...> Приходилось мне видеть китайцев и на Покровском рынке. В рыночной бесцветной толпе они выделялись не только синими одеждами и смоляными косами, но и своим товаром: нежно-голубыми, нежно-розовыми и нежно-желтыми бумажными, чем-то похожими на старинные жабо складными веерами, такими же бумажными складными фонариками, птицами, рыбами, драконами...» О китайце-торговце в фильме Л. Кулешова «Журналистка» см.: Багратион-Мухранели: 155.

«Раскосое лицо» китайца «почти что *снится*» лирическому герою ст-ния И. Уткина «Сунгарийский друг» (1925). 1927 годом датирован «Крещеный китаец» Андрея Белого. Можно также вспомнить о многочисленных образах зловещих китайцев в тогдашней художественной литературе и газетной хронике: от китайцев оккультистов у Вячеслава Иванова и того же Белого до китайцев — участников расстрелов в очерках о гражданской войне.

В словосочетании «американская дуэль-кукушка» издевательски сконтаминированы два дуэльных термина — «американская дуэль» и «дуэль-кукушка». Американская дуэль есть условленное между противниками самоубийство одного из них по указанию жребия. См., например, повесть Станюковича «Американская дуэль» и высказывание Достоевского, встречающееся в материалах к его так и не написанному роману «Отцы и дети»: «Американская дуэль; какая низость, какая мерзость!» Описание дуэли-кукушки, весьма популярной в России XIX в., см., например, в романе Евгения Салиаса «Аракчеевский подкидыш»: «Слыхали вы, Михаил Андреевич, про кукушку? — Кукушка! — выговорил Шумский. — Что-то такое знакомое, а что, право, не припомню. — Кукушка, извольте видеть, — продолжал Ханенко, — не есть, собственно говоря, дуэль, а есть игра. Понятное дело такая игра, в которую не дети играют, а взрослые, всего больше офицеры. И в таких местах устраивают эту игру или зрелище, где нет никаких развлечений. Полагаю я, спяна да с тоски, когда полк стоит в какой-нибудь трущобе, и выдумали гг. офицеры эту кукушку и себя, и товарищей потешать <...> — Стойте! вспомнил! — воскликнул Шумский, вставая. — Это в темной комнате „ку-ку“ кричать? — Точно так-с. — Знаю, слышал. Ну что же? Отлично! Вот это по-русски! Это получше, чем их орел и решетка. На это я с удовольствием пойду. Это, пожалуй, много веселее и забавнее. И Шумский стал среди комнаты и крикнул пронзительно: — Ку-ку! В ту же минуту Ханенко хлопнул в ладоши и крикнул: — Трах!». «Американской» «дуэль-кукушка» в «ЕМ», возможно, названа в память о знаменитом бретере Толстом-Американце. Но, скорее всего, это сделано с намеком на американского писателя Брета Гарта, в рассказе которого «Как я попал на прииски» изображается бар, а в нем два человека «с нацеленными револьверами, которые стреляли друг в друга». Далее сообщается, что во время их перестрелки «разбилось одно из зеркал». Ср. в заметке О. М. «Литературная Москва. Рождение фавулы» (1922): «...тысячу раз я брошу беллетристику с психологией Андреева, Горького, Шмелева, Сергеева-Ценского, Замятина ради великолепного Брет-Гарта в переводе неизвестного студента девяностых годов — „не говоря ни слова, он одним движением руки и ноги сбросил его с лестницы и преспокойно обернулся к незнакомке“» (2: 261).

Во фр. № 133 О. М. вернется к изображению дуэли-кукушки, только теперь это изображение будет сервировано почти патетически: «Пропала крупиночка <...> В те отдаленные времена, когда применялась дуэль-кукушка, состоявшая в том, что противники в темной комнате бьют

из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты, — эта дробиночка именовалась честью». Из этого фрагмента становится понятно, почему противники выбирают себе такие странные мишени: поскольку в комнате темно, стреляя в направлении раздавшегося «ку-ку!», легко угодить в посторонние предметы.

Упоминание о «фамильных холстах» во фр. № 4 и 133 содержит отсылку к финалу «Выстрела» Пушкина, с его мотивами дуэли, жребия и простреленной дважды картины графа Б***. Еще один подтекст к комментируемому фрагменту предложил в письме к нам Г. А. Левинтон: это глава «Дуэль в баре» из «Всадника без головы» Майн Рида. Приведем здесь лишь небольшую цитату из этой главы: «Слышали они гораздо больше: звон вдребезги бьющегося стекла, грохот падающей мебели, опрокинутой в жестокой борьбе, топот ног по деревянному полу и время от времени сухой треск револьверного выстрела».

№ 5. Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие. Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось.

В предложении О. М., обращенном к своей еврейской разночинской семье, выбрать себе герб содержится откровенная издевка: родовой герб по законам Российской Империи мог иметь только человек дворянского сословия.

«В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие» — в буквальном переводе с языка О. М. на разговорный язык это, по-видимому, означает: родители в детстве внушали мне, что если я буду пить кипяченую, а не сырую воду, то дольше проживу. Резиновым привкус петербургской воды получался оттого, что некоторые детали водопроводной системы северной столицы делались из резины; нагревание воды этот потенциально имевшийся привкус резко обостряло, и потом он уже не исчезал.

Мотив некипяченой (прекрасной) воды часто встречается в поэзии и прозе О. М.:

Ключевую воду пьет
Из ковша спортсмен веселый
(«Теннис», 1913)

— для лучшего понимания комментируемого фрагмента, может быть, безразлично сообщение О. М. в «Шуме времени» о том, что его дедушка и бабушка жили в Риге «на *Ключевой* улице» (2: 354));

Прозрачный стакан с ледяною водою...

(«„Мороженоно!“». Солнце. Воздушный бисквит...», 1914);

Захочешь пить — там есть вода такая

Из курдского источника Арзни,

Хорошая, колючая, сухая

И самая правдивая вода

(«В год тридцать первый от рожденья века...», 1931);

«...казалось, тец только что прополоскал горло холодной альпийской водой» («Шум времени» (2: 390).

Ср., однако, с неразличением сырой и кипяченой воды в детском стихотворении О. М. «Примус» (1924):

— В самоваре, и в стакане,

И в кувшине, и в графине

Вся вода из крана.

— А водопровод

Где

воду

берет?

См. также в «Шуме времени» в соединении с мотивом рояля, важным и для «ЕМ» (см. комм. к фр. № 120): «...я никогда ни у кого не слышал такого чистого, первородно ясного и прозрачного звука, трезвого в рояли, как ключевая вода» (2: 366). См. еще в черновиках к «ЕМ», цитируемых в комм. к фр. № 205. Ср., впрочем, о самом О. М. в «Портретах современных поэтов» (1922) Эренбурга: «Мандельштам, который *никогда не пьет сырой воды*».

О противопоставлении в творчестве О. М. сырой и кипяченой воды см.: Сегал: 446; Багратион-Мухранели: 24—26; ср.: Гаспаров Б.: 124—161. См. также в финале «ЕМ»: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков, вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды» (ср. фр. № 210 и комм. к нему); пока же отметим еще, что в начале своей пове-



Голландская тарелка

сти О. М. сколько можно удерживается от повествования в третьем лице — во все рассмотренные фрагменты получается без насилия вставить «я» или «мне». При этом остается непонятным, кому, например, принадлежала «горка посуды» из сна — повествователю или герою «ЕМ» Парноку, и кто, соответственно, видит сон. Ср. в черновиках к повести, где этот вопрос, кажется, снимался: «Парнок почувствовал некоторую жуть. Все стояло на прежних местах, буфет вызванивал горками посуды, когда проходили через столовую, и солнце играло на толстых брусках никелированных кроватей, однако все это благоустройство держалось на ниточке» (2: 561). Подробнее о подобных двусмысленностях в «ЕМ» см.: Сегал: 441.

Тема кипяченой воды, необходимой, чтобы предотвратить эпидемии, одна из сквозных в петроградской прессе лета 1917 г. См., например, заметку «Не пейте сырой воды», напечатанную «Биржевыми ведомостями» 30 июня (утренний выпуск, раздел «По городу». С. 4): «<Н>ужно обязать, как бывало, трактиры и чайные выставлять у подъездов бочонки с кипяченой водой, а к полковым комитетам обратиться с предложением обязать солдат, отлучающихся из казарм, захватить с собой обычную фляжку с кипяченой водой».

Согласно распространенной легенде, случайно выпив сырой воды из графина во время обеда на съемной квартире на Малой Морской

в компании брата Модеста, племянника Боба и его друга, заразился холерой и умер П. И. Чайковский (ср. с развитием музыкальной темы в «ЕМ» далее).

Центробежная сила — это сила инерции, возникающая во вращающейся системе отсчета и направленная от оси вращения (отсюда и название). В данном случае «центробежная сила» выступает в роли метафоры, прежде всего, революционного времени. Ср. в мемуарах младшего брата поэта, Евгения Мандельштама: «В 1917 году умерла бабушка со стороны матери, жившая у нас в семье. Это развязало отцу руки: он ликвидировал



Венский стул

нашу последнюю квартиру на Каменноостровском проспекте, распродал мебель и снял себе комнату на Петроградской стороне, на Большой Спасской улице. Сюда были привезены остатки нашей мебели».

Общность образов комментируемого отрывка с ключевыми мотивами «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова была отмечена Ю. К. Щегловым и Я. С. Лурье (Щеглов: 26; Лурье: 161—162).

Ср. также финал комментируемого фрагмента со следующим пассажем из «Эпилога» к «Петербургу» Андрея Белого, возможно задавшим тему всей повести О. М.: «Николай Аполлонович провалился в *Egypte*; и в двадцатом столетии он провидит — Египет, вся культура, — как эта трухлявая голова: все умерло; *ничего не осталось*».

№ 6. Тридцать лет прошли как медленный пожар. Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки зеркал с ярлычками судебного пристава.

Комментарий А. А. Морозова: «тридцать лет» — «с 1896 или 1897 г., когда семья переехала на жительство в столицу»; «с ярлычками судебного пристава» — «то есть с номерными знаками, проставленными на движимом имуществе согласно описи его за долги» (Морозов:

266; судебный пристав — должностное лицо, занимающееся исполнением судебных актов). Значит ли это, что семья по дешевке приобрела мебель, изъятую за долги у других, разорившихся хозяев, или — что мебель у семьи постепенно изымали за долги и приходилось ее потом выкупать? Ср. у Георгия Иванова о семье О. М. в «Петербургских зимах»: «Мрачная петербургская квартира зимой, унылая дача летом <...> <P>азговоры вполголоса, страх звонка, страх телефона. Тень *судебного пристава*, вежливая и неумолимая, дымящийся бурый сургуч...»

По-видимому, в комментируемом фрагменте уместно будет увидеть «бытовую» вариацию на тему многократно цитировавшегося О. М. стиха Державина «Река времен в своем стремлении...» с заменой «реки» на «пожар», оправданной в том числе и звуковым сходством «ПОЖАРа» с «ПОЖРется» в том же ст-нии.

Ср. также с метафорой «сгорающего» времени в ст-нии О. М. «О небо, небо, ты мне будешь сниться...» (1911):

И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла!

Далее мы увидим, что мотив пожара — один из ключевых в «ЕМ». Не в последнюю очередь это могло быть мотивировано тем, что май и июнь 1917 г. в Петрограде выдались неслыханно жаркими, и это способствовало возникновению пожаров. Приведем лишь несколько примеров из петроградской прессы соответствующего периода: «Сегодня глубокою ночью вспыхнул большой пожар на Б. Вульфовой ул., на участке № 13, занятом бывшей фабрикою роялей Шредера, изготовляющею бомбометы» (Биржевые ведомости. 1917. 17 (30) мая. Веч. вып. С. 3); «На Петроградской стороне. Вечером возник пожар на чердаке инструментальной мастерской завода „Вулкан“, Б. Спасская, 28» (Петроградская газета. 1917. 1 июня. С. 14); «Вчера утром возник большой пожар на чердаке громадного дома № 63 по Каменноостровскому пр.» (Петроградская газета. 1917. 4 июня. С. 2); «В ночь на вчера вспыхнул грандиозный пожар на Петроградской стороне. От невыясненной еще причины загорелся корпус фабричного здания фабрики роялей и инструментов фирмы К. М. Шредер на Вульфовой ул. Пожар был замечен весьма поздно и прибывшие пожарные нашли целое море бушующего пламени. Огонь перекинулся на два других корпуса и охватил обширное пространство» (Петроградский листок. 1917. 18 мая. С. 4) и проч. Отметим еще, что свою заметку «Я пишу сценарий» (1927) О. М. начал

с признания: «Я решил написать из быта пожарных. Мне сразу помешался великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна: распахнутый гараж и машины, как гигантские ящеры, набегающие на зрителя» (2: 457).

Под «белым пламенем», как мы увидим далее, скорее всего, подразумевается электрический свет.

№ 7. Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета. Чем загладить свою вину?

В свой акмеистический период О. М. изображал древний Египет как царство изобилия, утилитарный предметный рай. См., например, в двух его ст-ниях, носящих одно и то же заглавие «Египтянин» (1913):

Я выстроил себе благополучья дом:
Он весь из дерева, и ни куска гранита!
<...>
В столовой на полу пес, растянувшись, лег,
И кресло прочное стоит на львиных лапах

и

То, что я сделал превосходно —
И это сделал я!
И место новое доходно
И прочно для житья.
<...>
И, захватив с собой подарки
И с орденами тюк,
Как подобает мне, на барке
Я поплыву на юг.

Вариацию на тему этих строк находим в статье О. М. «О природе слова» (1922): «...эллинизм, — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркала и гребня <...> Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье» (1: 227, 231). См. также в программном акмеистическом ст-нии О. М. «Notre Dame» (1912): «Египетская мощь». «„Египетская мощь“ здесь входит как часть в структуру любезной Мандельштаму готики. И не только архитектур-

ной, но и социальной — той, в которой есть ниши не только для гнетущей власти, но и для маленького человека, с запахом вещей, одинаково нужных человеку и на этом свете и на том. „Милый Египет вещей“ — обмолвится он потом в повести „Египетская марка“» (Гаспаров 2000: 35).

О столовой, спальне, кабинете в квартирах О. М. ребенка ср. в мемуарах Евгения Мандельштама: «Мать всегда тщательно подбирала жилье, снимая обычно квартиру в пять или шесть комнат. Мои старшие братья обычно жили вместе, а у меня была отдельная детская. Имела отдельную комнату и бабушка. Остальные комнаты — это столовая, кабинет, где фактически жил отец, и спальня матери». Во многих семьях мебель переходила из поколения в поколение; она — одна и та же — сопровождала человека от рождения до смерти.

О том, что вину перед прошлым надо непременно заглаживать, см. в статье О. М. «А. Блок» (1921—1922): «Отлучение от великих европейских интересов, отпадение от единства европейской культуры, отторгнутость от великого лона, воспринимаемая почти как ересь, в которой боялись себе признаться, стыдясь, была уже свершившимся фактом. Словно спеша исправить чью-то ошибку, *загладить вину* косноязычного поколения, чья память была короткой и любовь горячеей, но ограниченной, и за себя, и за них, за людей восьмидесятых, шестидесятых и сороковых годов, Блок торжественно клянется:

Мы любим все: парижских улиц ад
И венецянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат
И Кельна мощные громады» (2: 253).

В комментируемом фрагменте О. М. оперирует ключевым понятием своих ранних ст-ний — «вечность»; в некоторых из них «вечность» тоже воплощалась через предметность:

На *стекла вечности* уже легло
Мое дыхание, мое тепло
(«Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909);

И *вечность* бьет на *каменных часах*
(«Пешеход», 1912);

А *вечность* — как морской *песок*
(«В таверне воровская шайка...», 1913).

Об отцовском «домашнем кабинете» см. в «Шуме времени»: 2: 354—355, а также во фр. №53 и в комм. к нему.

№ 8. Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады. Туда на хранение! Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль миньон, как черный лакированный метеор, упавший с неба.

Перевод на общераспространенный язык: О. М. обращается к своей семейной мебели, предлагая ей спасение от разрушения временем. Этот фрагмент проясняется при сопоставлении со следующим отрывком из мемуаров Евгения Мандельштама: «Частые смены места обитания приводили к неизбежным нарушениям ритма жизни семьи. После отправки детей с бабушкой на дачу вся мебель и имущество сдавались на летние месяцы на хранение в Кокоревские склады. Из транспортной артели приезжали большие закрытые фургоны, запряженные лошадьми-тяжеловозами, битюгами. Появлялись дюжие артельщики с ящиками, стружкой и другими упаковочными материалами. Помню на их головах мягкие кожаные кружки-подушки, на которых они носили тяжести. Мать только распоряжалась и указывала, что с чем паковать».

Кокоревские товарные склады (Кокоревское подворье) — склад в Петербурге (Петрограде) (Менделеевская линия Васильевского острова, д. 5), принадлежавший С. В. Кокореву. Другой адрес называется в статье: Фейнберг: 43. На летнее, дачное время мебель на Кокоревские склады свозили многие петербуржцы. См., например, соответствующие воспоминания Д. С. Лихачева: «Перед отъездом на дачу мы освобождали квартиру, отправлялись на Кокоревские склады (то здание, что сегодня занимает истфак университета, было складами), выбирали мебель, приезжали артельщики, упаковывали ее, грузили и отправляли на дачу. Это было дешевле, чем снимать квартиру. Все лето мы жили на даче, а в августе отец приходил и говорил, что „вот такая-то есть квартира, вот такая-то“» (Начало XX века в воспоминаниях Дмитрия Сергеевича Лихачева // Первое сентября. 2006. № 22).

Валгалла (Валхалла) в германо-скандинавской мифологии — небесный чертог для павших в бою, рай для доблестных воинов. В качестве «германского» рая Валгалла фигурирует в ст-нии О. М. «К немецкой речи» (1932). Также Валгалла упоминается в ст-нии будущего автора «ЕМ» «Когда на площадях и в тишине келейной...» (1917), описывающем зиму того же года, лето которого изображено в повести О. М. Еще

в одном ст-нии поэта («Телефон», 1918) метафора «дубовая Валгалла», вероятно, — «мебельная», как и в «ЕМ».

Важная для «ЕМ» музыкальная тема сначала вводится в комментируемый фрагмент исподволь, через описание приплясывающих носильщиков. Ср. в «оперном» ст-нии О. М. 1913 г.:

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов;
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

С комментируемым фрагментом это ст-ние связывает не только мотив «пляски» простолюдинов, но и мотив «тяжести» и «громоздкости», ведь артельщики в «ЕМ» приплясывают «в ужасе», боясь не удержать тяжелый и громоздкий рояль.

Затем музыкальная тема становится более заметной — появляется «кабинетный рояль миньон». Кабинетный рояль — это рояль длиной от 135 до 190 см. В данной группе различают собственно кабинетные (180—190 см), малые кабинетные (160—175 см) и миниатюрные «миньон» (135—155 см) рояли. Термин «миньон» существует в русском языке с середины XIX века (*франц.* *minon* — миленький, миниатюрный). В Российской Империи выпуск роялей «миньон» длиной 155 см впервые был начат фирмой Мюльбах в Петербурге. На рамах этих роялей первых выпусков было нанесено название модели: «Minon». В мемуарах Евгения Мандельштама мимоходом упоминается «рояль матери».

Метеор (*греч.* *μετέωρος*, «небесный»), «падающая звезда» — явление, возникающее при сгорании в атмосфере Земли мелких метеорных тел (например, осколков комет или астероидов). В комментируемом отрывке рояль и метеор сопоставлены как два потенциально падающих предмета. При этом О. М. путает метеор с метеоритом (метеорит — твердое тело космического происхождения, упавшее на поверхность Земли). В 1927 г., году написания «ЕМ», была организована первая экспедиция по изучению Тунгусского метеорита под руководством Л. А. Кулика, о чем много писали в советской прессе. Ср. в ст-нии Пастернака «К октябрьской годовщине» (1927):

Да, это то, за что боролись.
У них в руках — *метеорит*.
И будь он даже пуст, как полюс,
Спасибо им, что он открыт.

№ 9. Рогожи стелются как ризы. Трюмо плывет боком по лестнице, маневрируя на площадках во весь свой пальмовый рост.

Ср. в черновиках к «ЕМ»: «Рогожи, постеленные у костела Гваренги, одним видом своим возбуждали толпу» (2: 578). В этом черновом фрагменте подразумеваются рогожи у «костела Гваренги» в день отпевания певицы Бозио (ср. комм. к фр. № 27). Упоминание в комментируемом фрагменте о ризе, по-видимому, предвещает появление в повести священника (ср. фр. № 66).

Трюмо — «французское большое, на ножках, переносное зеркало» («Словарь В. И. Даля»). Микрофрагмент о трюмо представляет собой выразительный пример автометаописания, которых дальше в «ЕМ» будет много. Боком проплывая по лестничным клеткам, трюмо отражает куски окружающего мира, но отражает их искаженно и причудливо (как и повесть О. М.). Одним из прообразов этого трюмо в «ЕМ» послужило ожившее (как и в комментируемом фрагменте) трюмо из программного ст-ния Бориса Пастернака «Зеркало»:

Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Для нас важно, что пастернаковское ст-ние датировано: «Лето 1917». Еще одно существенное для автора «ЕМ» изображение трюмо и тоже с элементами автометаописания содержится в следующем фрагменте «Петербурга» Андрея Белого: «Взор сенатора невзначай упал на трюмо: ну и странно же трюмо отразило сенатора: руки, ноги, бедра и грудь оказались вдруг стянуты темно-синим атласом: тот атлас во все стороны от себя откидывал металлический блеск: Аполлон Аполлонович оказался в синей броне; Аполлон Аполлонович оказался маленьким рыцарьком и из рук его протянулась не свечка, а какое-то световое явление, отливающее блестками сабельного клинка». Ср. также классическое сравнение Стендаля: «Роман — зеркало на большой дороге. В нем отражается то лазурное небо, то грязь, лужи, ухабы»; о Стендале см. комм. № 28. Еще см. в «Бедных людях» Достоевского: «А хоро-

шая вещь литература, Варенька, очень хорошая <...> Литература — это картина, то есть в некотором роде картина и *зеркало*». Ср. также в «Детстве Никиты» (1922) А. Н. Толстого: Мать «пригладила ему гребнем волосы на пробор, взяла за плечи, внимательно поглядела в лицо и подвела к *большому красного дерева трюмо*. В зеркале Никита увидел рядного и благонаравного мальчика. *Неужели это был он?*»

«Пальмовый рост» — вероятно, подразумеваются пальмы в кадках на домовых лестничных площадках, позволявшие на глазок оценить высоту («рост») этих площадок. Ср., например, в материале, посвященном описанию особняков 1910-х — начала 1920-х гг.: «В домах, где жила более-менее состоятельная публика, в подъездах и на лестничных площадках были и ковровые дорожки, и зеркала, и фикусы *с пальмами в кадках*, дежурили швейцары» (<http://infosp.by.ru/publ/podezd.htm>). Или само трюмо изготовили из пальмового дерева. В эпоху модерна это был достаточно часто используемый материал (наряду с красным деревом, дубом и пр.). Быть может, сочетание «во весь свой пальмовый рост» связано с толкованием слова «трюмо» в современном О. М. словаре: «Трюмо — (*франц.*) 1) большое, на ножках, переносное зеркало, которое *отражает человека во весь рост*» (Чудинов А. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910). Также ср. в ст-нии О. М. «Египтянин» (1914):

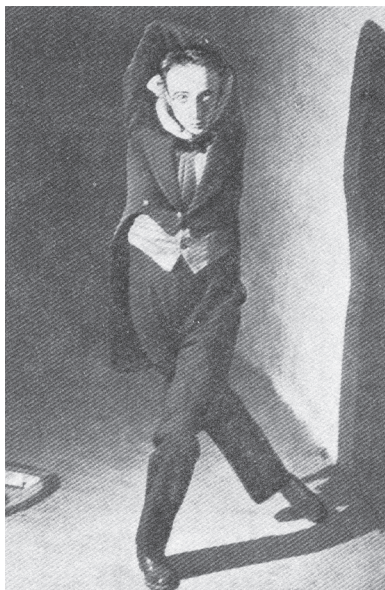
Чтоб воздух проникал в удобное жилье,
Я вынул три стены в преддверье легкой клетки,
И безошибочно я выбрал *пальмы эти*
Краеугольными — прямые, как копье.

№ 10. С вечера Парнок повесил визитку на спинку венского стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выспаться бодрым шевиотовым сном. Кто знает, быть может, визитка на венской дуге кувыркается, омолаживается, одним словом, играет?..

Главный герой «ЕМ», Парно́к, открывает галерею персонажей повести, которым О. М. дал имена и/или фамилии реально существовавших людей. Фамилия «Парнок» привлекла «в текст намеки на стихи и биографию его соименника, впрочем, в конвое аллюзий на другие стихи и биографии 1910-х» (Тименчик: 433). Валентин Яковлевич Парнах (писавший также под псевдонимом «Парнок», а настоящая его фамилия

была «Парнох») (1891—1951) запомнился современникам как личность щедро и многосторонне одаренная. Поэт, переводчик, эссеист, меломан, хореограф, он организовал первый в Советской России джазовый ансамбль. Некоторые факты ранней биографии этого ровесника О. М., имевшего, как и автор «Камня», привычку резко, почти вызывающе откидывать голову назад, напрашивались на сопоставление с биографией автора «ЕМ». Так, Парнах, как и О. М. в юности, пережил сильное увлечение поэзией Ш. Бодлера и П. Верлена; как и О. М., он обучался на историко-филологическом факультете петербургского университета, который (как и О. М.) не окончил. Но О. М., чтобы поступить в университет, пришлось креститься, а Парнах предпочел старательно учиться в гимназии и окончить ее с золотой медалью (это был единственный способ для еврея поступить в университет, не отказываясь от своего еврейства). В 1915—1917 гг. Парнах учился в Сорбонне (О. М. посещал лекции Сорбонны в 1907—1908 гг.). В 1913 г. был принят в «Цех поэтов» и напечатал одно стихотворение в акмеистическом «Гиперборее» (еще одно стихотворение Парнаха «Рестораны» (1914) О. М. безуспешно пытался пристроить в «Аполлон», поэтому позже автор сопроводил его посвящением «О. Мандельштаму»).

Наиболее интенсивный период общения Парнаха и О. М. приходится на 1914 г. Летом этого года прототип главного героя «ЕМ» путешествовал по Египту. После прочтения «ЕМ» Парнах прервал отношения с О. М., поскольку воспринял повесть бывшего товарища как пасквиль на себя. По предположению Е. Арэнзона, автор «ЕМ», надеясь своего героя узнаваемыми чертами Валентина Парнаха, столь экстравагантным способом мстительно откликнулся на негативный отзыв о мандельштамовской поэзии, содержащийся в статье Парнаха, опубликованной на английском языке в американском журнале: *Parnach V. Russian World of Letters // The Menorah Journal. 1926. Vol. XII. № 3.*



Валентин Парнах. 1920-е гг.

Р. 304 (см.: Арензон: 21). Подробнее о Парнахе см., в первую очередь: Акимова: 531—533.

О литературной генеалогии образа Парнока в «ЕМ» одним из первых задумался Н. Я. Берковский в статье «О прозе Мандельштама» (1927): «Парнок, собственно, нисколько не создан Мандельштамом, это такой же критико-импрессионистический отвар из героев классической литературы — в Парнока откровенно введен Евгений из „Медного всадника“, Поприщин Гоголя, Голядкин Достоевского; Парнок суммирует классического разночинца девятнадцатого столетия» (Берковский: 301).

Визитка — недлинный однобортный сюртук с закругленными, расходящимися спереди фалдами. Упоминание в комментируемом фрагменте о «венском стуле» служит «склеиванию» в сознании читателя повествователя и персонажа «ЕМ» в одно лицо — ведь выше говорилось о «*наших венских стульях*». Ср. также в «Шутке мецената» (1923) Аверченко: «Господин с жесткой щетиной на лице и искательными глазами, в узкой, *отлакированной* временем, *венскими стульями* и пивными столиками без скатерти *визитке...*»

Проймы — прорезы для рукавов; шевиот — легкая шерстяная ткань с небольшим начесом. Одежда из шевиота в прозе современников О. М. (или изображавшей современников О. М.) служила символом респектабельности. См., например, в «Первых радостях» Федина: «Молодеческая слава Витеньки после этого еще больше приукрасилась, и он сшил себе кремового цвета *шевиотовую* поддевичку, чтобы его легче признавали на улице как героя нашумевшего приключения», в «Ибикусе» А. Н. Толстого: «В тот же день он приобрел отличный костюм синего *шевиота*» и в памфлетном мемуарном романе В. Катаева «Алмазный мой венец»: «Они были одеты в новенькие выглаженные двубортные *шевиотовые* костюмы».

Тема омоложения — одна из ключевых в прозе и поэзии 1920-х гг. См., например, в юмористическом рассказе А. Меньшого «Омоложение», опубликованном в июльском номере «Смехача» за 1924 г. (здесь, как и у О. М., признаком омоложения становится кувырканье): «Вынырнул он через год откуда-то, из комсомольских каких-то дебрей, явился — я его и не узнал даже. Преобразился человек. Совсем не тот, не прежний, куда почтенность делась. И совсем он не толстенький и не лысенький. Песни поет, *кувыркается*, прыгает. — Что такое? — Омолодился. — То есть, как же? — Да очень просто: в комсомол погрузился — омолодился. Вот способ верный!» О теме омоложения в ранней советской прессе см. также в комментарии к «Собачьему сердцу» Ми-

хаила Булгакова: *Булгаков М.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. / Подготовка текста и комментарий В. Гудковой и Л. Фиалковой. М., 1989. С. 687—688.

№ 11. Беспозвоночная подруга молодых людей скучает по зеркальному триптиху у бельэтажного портного...

Эпитет «беспозвоночная», помимо своего главного метафорического значения (визитка надевается на спину молодого человека и тем самым обретает собственный позвоночник), метонимически, возможно, намекает на бесхребетность Парнока. См. также ст-ние О. М. «Век» (1922) с его ключевой темой позвоночника:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Продолжая, в рамках гоголевской традиции, олицетворять предмет одежды, О. М. выбирает значимое обращение к нему — «подруга». Ср. в его позднейшем ст-нии «Еще не умер ты. Еще ты не один...» (1937) о любимой жене: «Покуда с нищенкой-*подругой*». Ср. с отчасти сходным приемом и в его ст-нии «Декабрист» (1917):

Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая *гитара*.

Ср. еще в «Шинели» Гоголя: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная *подруга* жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» (устное наблюдение К. В. Елисеева). О соотношении фр. «ЕМ» № 10—15 с гоголевской «Шинелью» см. специальную работу: Полякова: 457—459. Возможно, на О. М. повлияла и экранизация «Шинели» 1926 г. (Багратион-Мухранели: 153).

«Молодых людей» — здесь не столько возрастная характеристика (далее выяснится, что Парнок далеко не юноша), сколько оценочное опреде-

ление мужчин, так и не достигших нравственной зрелости и взрослости. Ср., например, в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова: «Никеша и Владя пришли вместе с Полесовым. Виктор Михайлович не решился представить *молодых людей* гиганту мысли. *Молодые люди* засели в уголке и принялись наблюдать за тем, как отец русской демократии ест холодную телятину. Никеша и Владя были вполне созревшие недотепы. Каждому из них было *лет под тридцать*». Ср. еще в «Шинели» Гоголя: «Что, что, что? — сказал значительное лицо, — откуда вы набрались такого духу? Откуда вы мыслей таких набрались? Что за буйство такое распространилось между *молодыми людьми* против начальников и высших! Значительное лицо, кажется, не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет. Стало быть, если бы он и мог назваться *молодым человеком*, то разве только относительно, то есть в отношении к тому, кому уже было семьдесят лет». См. также в саркастическом письме самого О. М. в Правление Всероссийского Союза писателей (от 23 августа 1923 г.): «В течение всей зимы по всему дому расхаживало с песнями, музыкой и гоготаньем до десяти, приблизительно, не имеющих ни малейшего отношенья к литературе *молодых людей*, считающих себя в гостях у сына Свирского» (4: 35). Но особенно см. в «ЕМ» далее (фр. № 192): «Тогда уже никто не посмеет называть его „молодым человеком“».

«Зеркальный триптих» — имеется в виду трюмо в виде трельяжа у портного.

«У бельэтажного портного» — вероятно, у портного, шьющего для театральных зрителей, предпочитающих места в престижном бельэтаже (первый выше партера ярус в театре), а не, скажем, на демократической галерке. Ср. со сходным значением этого эпитета в «Идиоте» Достоевского: «Что я в театре-то французском, в ложе, как неприступная добродетель *бельэтажная* сидела...» Возможно, впрочем, что речь идет о жителях престижных бельэтажей. Ведь бельэтаж — это и второй снизу этаж дома, главным образом дворца, особняка.

№ 12. Простой мешок на примерке — не то рыцарские латы, не то сомнительную безрукавку — портной-художник исчертил пифагоровым мелком и вдохнул в нее жизнь и плавность:

— Иди, красавица, и живи! Щеголай в концертах, читай доклады, люби и ошибайся!

В зачине фрагмента обыгрывается характеристика «мешковат». Ср. с отчасти сходным мотивом в ст-нии О. М. «Автопортрет» (1914?):

В подняты головы крылатый
Намек — но *мешковат* сюртук.

Ср. еще в «Шинели» Гоголя: «В самом деле, она имела какое-то странное устройство: воротник ее уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачиванье других частей ее. Подтачиванье не показывало искусства портного и выходило, точно, *мешковато* и некрасиво». Рыцарские латы отзываются в фр. № 166, и тоже в автобиографическом контексте: «Мальчиков снаряжали на улицу, как рыцарей на турнир». Ср. также с созвучным фрагментом из рассказа Л. Андреева «Первый гонорар»: «*На стуле* в углу висел распяленный фрак, добытый у знакомого помощника, вызывающе лез в глаза своей матово-черной поверхностью и напоминал те мысли и мечты, которые носились в голове Толпенникова каких-нибудь два часа тому назад. Они были яркие, образны и наивно-благородны, эти мысли и мечты. Не *кургузым, нелепо комичным* одеянием представлялся фрак, а чем-то вроде *рыцарских лат*».

Если в зачине комментируемого отрывка сконцентрированы мотивы, отражающие в совокупности мешковатость и неуклюжесть «маленького человека», далее мы видим совсем другую картину. Сначала портной назван здесь художником, причем уподобление «портной-художник», исчертивший «мелком» визитку, заставляет внимательного читателя О. М. вспомнить начало позднейшего торжественного стиха поэта о Сталине 1937 г.:

Когда б я уголь взял для высшей похвалы —
Для радости рисунка непреложной, —
Я б воздух *расчертил* на хитрые углы
И осторожно и тревожно.

См. дальше в этом стихе: «Сжимая уголек, в котором всё сошлось». Ср. также о портном в рассказе Лескова «Тупейный художник»: «У нас многие думают, что „художники“ — это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею, а других не хотят и почитать за художников <...> У других людей не так: Гейне вспоминал про *портного, который „был художник“* и „имел идеи“, а дамские платья работы Ворт и сейчас называют „художественными произведениями“».

Затем у О. М. упоминается пифагоровый мелок, и портной благодаря этому предстает геометром, чертящим на черной визитке, как на

доске, доказываемую «теорему». А затем портному и вовсе придаются черты Демиурга, вдыхающего в визитку жизнь: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Бытие 2, 7). Ср., например, в раннем программном ст-нии О. М. «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (1909), где рассказывается о чувстве благодарности к Творцу («Дано мне тело»), даровавшему лирическому герою «радость тихую дышать и жить». Пифагор и портновское искусство объединяются в известном гимназическом стихке:

Пифагоровы штаны
Во все стороны равны.

Ср., например, в «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевского: «За математической задачей какой-то сидели, определяли что-то; видно, головоломная задача была. *Пифагоровы штаны* при мне начертили — сам видел».

В финальной реплике комментируемого фрагмента красавице-визитке метонимически передариваются увлечения носящего ее героя (и самого О. М.). Во фр. № 58 будет упомянуто, что макушка героя облысела «в концертах Скрябина» (концертные исполнения симфоний этого композитора посещал и автор «ЕМ»); об одном из докладов Парнока подробнее рассказывается в черновиках к повести: «Визитка погибла бесславно, за недоплаченные пять рублей, а не в ней ли Парнок накануне падения монархии прочел свою речь — „Теософия как мировое зло“ в особняке Турчанинова» (2: 561). Подразумевается особняк В. И. Турчаниновой, располагавшийся по адресу: Средний проспект, д. 40. Теософию недолюбливал и сам О. М. См., например, в его рецензии на «Записки чудака» Андрея Белого одежную метафору: «*Теософия* — вязаная *фуфайка* вырождающейся религии» (2: 321).

№ 13. — Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой?

Портной Мёрвис — второй, вслед за Парноком, персонаж, чья фамилия названа в беловом тексте «ЕМ». Как и у Парнока, у него имелся реальный прообраз. П. М. Нерлер писал, что, по сообщению «Е. К. Лившиц, прототипом Мервиса послужил известный мужской портной В. В. Кубовец, чех по национальности (жил на Невском пр., д. 68)» (Нерлер:

408). Еще несколько прототипов с фамилиями, более или менее похожими на «Мервис», выдвигается в статье А. Фейнберга (Фейнберг: 44). Однако Р. Д. Тименчик, со своей стороны предпринявший соответствующие разыскания, ссылается на следующий отрывок из мемуаров Сергея Горного: «При заказах у Мервиса („военный и статский портной“) кастровых брюк много раз и повторно указывалось: „Так не забудьте. Маленький кармашек для часов.“ — „Помилуйте. Как всегда!“» (Тименчик: 433). Отметим, что фамилия «Мервис», как и «Парнок», отсутствует в справочнике «Весь Петроград на 1917 год» (далее — «ВП-17»), где упоминаются только два «Мирвиса» (С. 452). Мы часто будем ссылаться на этот справочник далее, поскольку поиски в нем прототипов для героев повести О. М. были «санкционированы» в черновиках к «ЕМ» самим автором: «Тогда он попросил у провизора адресную книгу „Весь Петербург“, [получил его в издании 1914 года и долго листал эту библию аптек] всегда хранящийся как некая библия в аптеке, и для успокоения отыскивал в ней князя Амаблек-Арутюнова. Были тут и другие телефоны, когда-то [фосфорические] [горевшие] <1 нрзб> фосфорными цифрами созвездия на группу А, на Б, а теперь [погасшие, как гнилушки] [ликвидированные ненужностью] давно отпыл<авшие>» (2: 568—569). Ср., разумеется, в ст-нии О. М. «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (1930):

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Словосочетание «земной оболочки» придает всему комментируемому фрагменту полупародийный торжественный оттенок, превращая визитку в облачение. Ср. также в «Словаре В. И. Даля»: «Оболок, оболочка, оболочка, покрышка, крыша, обложка, обертка, одежда (чего), все, что кроет или оболочает <...> Сукно половинками, в крашенных оболочках, сорочках». В романтической прозе и поэзии словосочетание «земная оболочка» использовалось как синоним человеческого тела, плоти. Ср., например, в ст-нии Кузмина «Ко мне скорее, Теодор и Конрад!..» (1924):

И сам себе кажусь я двойником,
Что по земле скитается напрасно,
Тоскуя о телесной оболочке.

Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «Сергей Сергеич Лихутин (не улыбайтесь!) совершенно серьезно намеревался покончить все свои счёты с *землею*, и намерение это он бы без всяких сомнений осуществил, если бы не гнилой потолок (в этом вините строителя дома); так что вздох облегчения относился не к личности Сергея Сергеича, а к *животно-плотской и безличной его оболочке*. Как бы то ни было, *оболочка* эта сидела на корточках и внимала всему (тысячам шорохов); дух же Сергея Сергеича из глубины *оболочки* обнаруживал полнейшее хладнокровие».

Этой же цели в комментируемом отрывке служит словосочетание «милой сестрой». См., например, в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка: «Не бойся ничего, о *милая сестра*» и в патетическом финале нелюбимых О. М. «Трёх сестер» А. П. Чехова: «О, *милые сестры*, жизнь наша еще не кончена».

Свое итоговое воплощение тема похищенной гоголевской шинели найдет в ст-нии О. М. «Стансы» (1935):

Люблю шинель красноармейской складки —
Длину до пят, рукав простой и гладкий,
И волжской туче родственный покров,
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,
Она лежала, на запас не тратясь,
И скатывалась летнею порой.
Проклятый шов, нелепая затея,
Нас разделили...

и далее:

И не *ограблен* я, и не надломлен.

№ 14. — Спит?

— Спит!.. Шаромыжник, на него электрической лампочки жалко!

Последние зернышки кофе исчезли в кратере мельницы-шарманки.

Умыкание состоялось. Мервис похитил ее, как сабинянку.

Шаромыжник — «шатун и плут, обирала, оплетала, обманщик, промышленный на чужой счет» («Словарь В. И. Даля»). Учитывая плотность гоголевских подтекстов в комментируемых фрагментах «ЕМ», стоит так-

же привести реплику слуги Осипа из «Ревизора»: «Вы-де с барином, говорит, мошенники... Мы-де, говорит, таких шаромыжников и подлецов видали».

«Электрической лампочки жалко» здесь нужно понимать следующим образом: жалко включать свет и тратить электроэнергию, лучше действовать в темноте. Эта реплика, безусловно, свидетельствует о неумеренной жадности произносящего ее персонажа. Электрическую лампочку в качестве эмблемы бедности героя, а также повода для бытовых склок и проявлений скарденности, встречаем, например, в рассказах Михаила Зощенко. «Одним словом, никакой у него лишней мелкобуржуазной обстановки не было, окромя одной электрической лампочки» («И так, и этак»); «Это, говорит, ну, чистое безобразие! Кто-то сейчас выкрутил в уборной электрическую лампочку в двадцать пять свечей. Это, говорит, прямо гостей в уборную нельзя допускать» («Гости»). См. также изображение электрической лампочки в качестве одного из символов квартирного уюта в большом детском ст-нии О. М. «Примус» (1924):

— Если хочешь, тронь —

Чуть тепла ладонь:

Я электричество — холодный огонь.

Тонок уголек,

Волоском завит:

Лампочка стеклянная не греет, а горит.

Ср. эти строки со строками о «холодном белом пламени» из фр. № 6.

Из окончательного варианта комментируемого эпизода читатель не может понять, кто именно сопровождает Мервиса, похищающего визитку Парнока, — квартирная хозяйка? В черновиках к повести имелись такие, отчасти проясняющие ситуацию, фрагменты: «Оставшись один в [большой] пустой квартире на Большом проспекте, лицом с лицу с латышкой Эммой, той самой, что украла у него английские рубашки, Парнок почувствовал некоторую жуть» (2: 561); «Однажды утром латышка Эмма пришла и сказала, что портной с Монетной улицы требует назад к себе визитку, чтобы распустить ее в каких-то проймах. Парнок со сна отдал визитку и так ее больше не увидел. Тут дело было нечисто, и латышка оказалась сообщницей портного Мервиса» (2: 561).

Описание последних зернышек кофе, исчезающих «в кратере мельницы-шарманки» (ручной кофемолки кубической формы), говорит, по-видимому, не только о наступлении очередного периода бедности в жизни героя «ЕМ», но и о приходе утра с его утренним кофе после

ночной кражи визитки. Ср. с изображением «утра солнечного» в детском ст-нии О. М. «Кухня» (1926):

У Тимофеевны
Руки проворные —
Зерна кофейные
Черные-черные:
Лезут, толкаются
В узкое горло
И пробираются
В темное жерло.

Тонко намолото каждое зернышко,
Падает в ящик на темное донышко!

(параллель подмечена П. М. Нерлером; см.: Нерлер: 408). См. также в «Путешествии в Армению» О. М., где появляется «голландская хозяйка, размалывающая кофе на коленях в угробистой мельнице» (3: 204); см. еще в ст-нии О. М. 1914 года «„Мороженоно!“ Солнце. Воздушный бисквит...» о ящике мороженщика:

Подруга шарманки, появится вдруг
Бродячего ледника пестрая крышка.

Также ср. в автобиографическом ст-нии Валентина Парнаха «Лишь возгласы татарина „хал — хал“...»: «Черный кофе благоухал».



Кофейная мельница

Финальную констатацию комментируемого фрагмента можно сопоставить с пословицей, приводимой в «Словаре В. И. Даля»: «Нет воров супротив портных мастеров». Здесь развивается тема визитки — похищенной подруги (невесты) Парнока. Согласно энциклопедическому «Словарию Брокгауза и Ефрона», «умыкание — хищнический брак, брак захватом, уводом, женокрадство, похищение женщин — первобытная, весьма распространенная

еще донине форма брака, при которой брачный союз устанавливается путем насильственного (фактически или притворно) захвата женщины <...> Римская легенда о похищении сабинянок (см. Сабинская война)».

В статье «Сабинская война» этого же словаря рассказывается: «Сабинская война — известная в истории больше под названием „похищение сабинянок“ — относится к легендарному периоду римской истории. По рассказам римск. историков, Рим был заселен одними только мужчинами; соседние племена не хотели выдавать своих дочерей замуж за бедное население Рима. Тогда Ромул устроил праздник Консулий и пригласил соседей. Те явились со своими семействами. Во время праздника римляне неожиданно бросились на безоружных и похитили у них девушек. Возмущенные соседи начали войну. Римляне разбили латинян, напавших на Рим. Гораздо труднее была война с сабинянами, которые особенно много потеряли женщин. При помощи дочери начальника капитолийской крепости, Тарпеи, сабиняне завладели Капитолием. Борьба продолжалась очень долго. Сабиняне под начальством царя Тита Тация наконец одолели римлян и обратили их в бегство. Ромул взывал к богам и обещал построить храм Юпитеру Статору (Остановителю), если он остановит бегущих. В эту решительную минуту сабинские женщины, привязавшиеся уже к своим мужьям, с распущенными волосами и в разорванных одеждах бросились между сражавшимися и умоляли их прекратить битву. Сабиняне согласились, и был заключен вечный мир, по которому два народа соединились в одно государство под верховным главенством Тита Тация и Ромула; римляне должны были носить, кроме своего имени, еще сабинское название квириды; религия становилась общая. Таким образом женщины спасли Рим; в воспоминание об этом Ромул учредил праздник Матурналий и дал женщинам много почетных прав». Ср. также в «Третьей фабрике» (1925) Шкловского: «Литература живет, распространяясь на не-литературу. Но художественная форма совершает своеобразное *похищение сабинянок*. Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства и может быть воспринят уже вне своего происхождения».

По предположению П. М. Нерлера, живописным подтекстом финального предложения комментируемого отрывка послужила картина Д.-Б. Тьеполо «Похищение сабинянок» (см.: Нерлер: 408) — в Эрмитаже с 1910 г. Возможно, в комментируемом фрагменте отразился также миф о похищении Европы (ср. интерпретацию этого мифа в ст-нии О. М. «С розовой пеной усталости у мягких губ...», 1922).

По наблюдению Д. М. Сегала, между образами комментируемого фрагмента «устанавливается связь по смысловому принципу „отсут-

ствие“» (последние — исчезли — умыкание — похитил — сабиянку) (Сегал: 439).

№ 15. Мы считаем на годы; на самом же деле в любой квартире на Каменноостровском время раскалывается на династии и столетия.

В «ВП-17» читаем: «Мандельштам Эмиль Вениаминович. куп<ец>. Каменноостровский пр. 24а. <кв. 35> Т. 20229» (С. 429). О Каменноостровском проспекте подробнее см. комм. № 64—65. См. также: Привалов.

Комментируемый фрагмент подспудно продолжает тему, начатую во фр. № 4 «ЕМ», где изображен снисшедший то ли герою, то ли повествователю китаец: именно по династиям велся учет времени в феодальном Китае. См. также с подзаголовком ст-ния О. М. «Египтянин»: «Надпись на камне 18—19 *династии*». Ср. еще в его «Шуме времени»: «Я помню хорошо <...> смену дирижеров за высоким пультом стеклянного Павловского вокзала, казавшуюся мне *сменой династий*» (2: 347).

Метафора расколовшегося времени перекликается с ключевым образом ст-ния О. М. «Век» (1922):

Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!

№ 16. Домоправительство всегда грандиозно. Сроки жизни необъятны: от постижения готической немецкой азбуки до золотого сала университетских пирожков.

«Домоправительство *ср.* домоблюстительство, управленье домом» («Словарь В. И. Даля»). В начале комментируемого отрывка, по видимому, продолжается тема «милого Египта вещей» (см. фр. № 7). Ср. в ст-нии О. М. «Египтянин» (1913):

Где управляющий? Готова ли гробница?
В хозяйстве письменный я слушаю отчет.

Напомним, что домоправителем-управляющим египетского фараона был соименник О. М. — Иосиф Прекрасный. Ср. в ст-нии О. М. 1913 г.:

Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать!

Далее в комментируемом отрывке разворачивается автобиографическая тема: в «Шуме времени» описано, как отец О. М. «пробивался самоучкой в германский мир из талмудических дебрей» (2: 356). Здесь же изображаются хранившиеся в его кабинете «листы папиросной бумаги», которые «исписаны были мелким *готическим* почерком немецких коммерческих писем» (2: 355). На этих же страницах «Шума времени» фигурирует «древнееврейская моя азбука, которой я так и не обучился» (2: 355). См. также в мемуарах Евгения Мандельштама об отце с противопоставлением еврейского и немецкого: «Тайно от родителей по ночам на чердаке, при свете свечи он приобщался к знаниям — штудировал язык, причем не русский, а немецкий». В «Заметках о поэзии» (1922) О. М. упоминает немецкие «*готические* библии» (2: 300). Как представляется, сопоставление с комментируемым фрагментом способно пролить новый свет на следующие строки позднейшего ст-ния О. М. «К немецкой речи» (1932):

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.

Студентом Петербургского университета О. М. числился с сентября 1911 г. по май 1917 г. — время действия «ЕМ». В итоге университета поэт так и не окончил. В черновиках к повести, в перечне давних воспоминаний О. М., мелькает «золотое сало филипповских пирожков» (2: 560). Они выпекались в пекарне Филиппова, располагавшейся в Петербурге на углу Невского проспекта, 45, и Троицкой улицы. Пирожки эти начинялись требухой, капустой, кашей, грибами и другими начинками. Ср., например, в «Шутке мецената» Арк. Аверченко: «Он бодро вскочил, накинул халатик, заказал хозяйке кофе с *филипповскими пирожками...*», а также в ст-нии Игоря Северянина «Шансонетка горничной»:

Получаю конфеты, материи
И *филипповские пирожки*.

См. также в черновиках к «ЕМ» о Парноке: «Лет ему было немало — двадцать шесть с хвостиком, но он еще не развязался с университетом» (2: 563). «Двадцать шесть с хвостиком» в мае-июне 1917 г. было самому О. М., а Парнаху двадцать шесть исполнялось только в июле.

№ 17. Самолюбивый и обидчивый бензиновый дух и жирный запах добряка керосина стерегут квартиру, уязвимую с кухни, куда врываются дворники с катапультами дров. Пыльные тряпки и щетки разогревают ее белую кровь.

Весь отрывок продолжает тему пожара квартиры, а следовательно, тему утраты семейных ценностей, начатую во фр. № 5. Бензин, керосин, дрова — потенциально опасные горючие средства, использование которых в хозяйстве чревато пожаром.

Запах бензина в «Петербургских строфах» (1913) О. М. источают автомобили:

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет.

В сопоставлении с этим фрагментом проясняется эпитет «самолюбивый» в комментируемом отрывке: «бензиновый дух» наделяется им метонимически, вместо самолюбивого и обидчивого маленького человека. См. также в ст-нии О. М. «Теннис» (1913):

Всё моторы и гудки —
И сирень *бензином* пахнет.

Однако в «ЕМ» речь не идет о бензине как о заправочном средстве для автомобилей, поскольку запах такого бензина не есть квартирный запах. Для растопки кухонных печей и примусов бензин тоже не использовали — это было слишком опасно. Остается предположить, что в комментируемом отрывке подразумевается то бытовое назначение бензина, которое далее составит один из ключевых мотивов «ЕМ» (см. фр. № 93 и комм. к нему): «В повседневной жизни он зачастую употребляется для вывода пятен, благодаря своей способности растворять жирные вещества. При употреблении Б<ензина> нужно быть особен-

но осторожным, так как он весьма легко воспламеняется» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). См. также в «Словаре В. И. Даля», где бензин определяется как «жидкость, получаемая от перегонки каменного угля, растворяющая жировые и смолистые вещества». Ср. еще, например, в письме Чехова к Л. С. Мизиновой от 17 мая 1891 г.: «Вы с ревом орошали мое правое плечо слезами (пятна я вывел *бензином*)». См. также в «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева (1908): «Был он весь ровно белый, лицо, борода, волосы и руки, как будто снежную статую обрядили в человеческое платье; и все тот же был сюртучок, старенький, но *хорошо вычищенный, пахнущий бензином...*»

«Самолюбивый» здесь, возможно, намекает и на «легко вспыхивающий» (как бензин). Противопоставленный в комментируемом фрагменте «самолюбивому и обидчивому» запаху бензина «запах добряка керосина» предстает символом кухонного уюта и разрушаемой к финалу стабильности в начальных строках ст-ния О. М. 1931 г.:

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин.

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай.

См. еще в детском ст-нии поэта «Примус» (1924):

Медник, доктор примусный,
Примус вылечит больной:
Кормит свежим керосином,
Чистит тонкою иглой.

Нельзя не обратить внимания на воинственную образность второй половины комментируемого фрагмента («стерегут», «уязвимую», «врываються»), многократно усиленную использованием метафоры «катапульты дров» (= дворники перебрасывают дрова с черной лестницы на кухню как катапультой). Катапульта, напомним, — это «метательное орудие в древности» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Возможно также, что катапульта в комментируемом фрагменте это замена пращи: петля, которой схватывалась охапка дров и закидывалась за спину. Это был обычный способ их переноски.

На описание вполне мирного занятия дворников накладывается в «ЕМ» подразумеваемый бунт дворни в 1917 г. В сознании О. М. дрова

еще с детства были увязаны с революцией, ведь именно у пленницы Тенишевского училища происходили политические сходки молодежи. Ср. в ст-нии О. М. «Когда в далекую Корею...» (1932):

Самоуправство, своевольство,
Поход троянского коня,
А над *пленницей* посольство
Эфира, солнца и огня.

Тем более интересно убедиться в том, что и дрова, и дворники в стихах и прозе О. М. вполне в традиции русской литературы связывались не только с темой бунта, но и с темой уюта и основательности. Ср. в ст-нии О. М. 1913 г.:

В *спокойных* пригородах снег
Сгребают дворники лопатами,

в его ст-нии «О временах простых и грубых...» (1914):

И дворники в *тяжелых* шубах
На деревянных лавках спят,

а также в его детском ст-нии «Примус» (1924):

Принесли дрова на кухню,
Как вязанка на пол бухнет,
Как рассыплется она —
И береза и сосна, —
Чтобы жарко было в кухне,
Чтоб плита была красна.

Петербургская квартира в комментируемом отрывке уязвима «с кухни» потому, что туда можно проникнуть с черного, кухонного входа, а не только с парадного. Ср., например, в «Петербурге» Андрея Белого, где описывается встреча героя «с дворником, поднимавшимся вверх по» черной «лестнице с перекинутой через плечо охапкою осиновых дров».

В финале комментируемого фрагмента речь идет о временном «взбадривании» с помощью уборки обреченной, как бы смертельно больной квартиры (намек на белокровие очевиден). А может быть, «белая кровь», согревающая квартиру, — это керосин? Ср. в только

что процитированных нами строках стиха О. М. 1931 г. «Мы с тобой на кухне посидим...» о «белом керосине». Мотив согревания крови роднит описанную здесь квартиру с героем «ЕМ», о котором будет сказано: «И кроличья кровь под мохнатым полотенцем *согревалась* мгновенно» (см. фр. № 59). См. также в черновиках к «ЕМ»: «<2 нрзб> накрыли мокрой тряпкой, чтобы не сохла и не потрескалась» (2: 560)

№ 18. Вначале был верстак и карта полушарий Ильина.

Парнок черпал в ней утешение. Его успокаивала нервующаяся холщовая бумага.

Ср. в черновиках к повести: «Законсервированная квартира, зловеще солнечная и праздничная, сулила недоброе. Вещи и мебель стали музейными, в особенности столярный верстак в бывшей детской и карта полушарий Ильина. Гонимый тоской Парнок, как и в былые дни, черпал в ней утешение» (2: 561). Также ср. в «Детстве Никиты» А. Н. Толстого: «В большой и белой комнате, где на стене висела карта двух полушарий, Никита сел за стол, весь в чернильных пятнах и нарисованных рожицах».

Здесь с переходом на личность героя «ЕМ» и отчасти иронически продолжается тема «необъятности» каждой отдельно взятой человеческой жизни. Первое предложение комментируемого отрывка отчетливо проецируется на зачин Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово» (Ин. 1:1). Упоминание о столярном инструменте — верстаке — и карте мира тоже работает на возникающие у читателя масштабные «новозаветные» ассоциации.

В связи с появлением в «ЕМ» детского верстака процитируем фрагмент из «Шума времени», описывающий уроки ручного труда в Тенишевском училище: «К концу дня, отяжелев от уроков, насыщенных разговорами и демонстрациями, мы задыхались среди стружек и опилок, не умея перепилить доску. Пила завертывалась, рубанок кривил, стамеска ударяла по пальцам; ничего не выходило. Инструктор возился с двумя-тремя ловкими мальчиками, остальные проклинали ручной труд» (2: 368). См. еще в мемуарах брата поэта, Евгения: «Мать, зная мою склонность к ручному труду и поощряя ее, сделала мне замечательный подарок. Купила настоящий дубовый верстак с полным набором столярных инструментов. Полочки, скамеечки, вешалки получались у меня неплохие, и я с гордостью дарил их родственникам и школьным товарищам».

А. А. Ильин (1832—1889) был основателем первого в России картографического заведения (с 1859 г.). После его смерти фирма перешла

к сыновьям. Маловероятно, что в комментируемом фрагменте подразумевается «Новый учебный географический атлас для полного гимназического курса, состоящий из 38 карт» А. Ильина, вышедший в Петербурге многими изданиями (карта «Полушария» располагалась в самом начале этого атласа, после карты «Звездное небо»). Почти наверняка речь у О. М. идет о настенной карте полушарий. Такие карты также выпускались фирмой Ильина. Они делались из очень плотной, так называемой картографической бумаги, изготавливаемой из 100%-ной целлюлозы.

№ 19. Тыча в океаны и материки ручкой пера, он составлял маршруты грандиозных путешествий, сравнивая воздушные очертания арийской Европы с тупым сапогом Африки и с невыразительной Австралией. В Южной Америке, начиная с Патагонии, он также находил некоторую острогу.

Наиболее очевидная параллель к этому фрагменту (вплоть до конкретных текстуальных переключек) — ст-ние О. М. «Европа» (1914), посвященное началу Первой мировой войны:

Как средиземный краб или звезда морская,
Был выброшен водой последний материк;
К широкой Азии, к Америке привык,
Слабеет океан, Европу омывая.

Изрезаны ее живые берега,
И полуостровов воздушны изваянья;
Немного женственны заливы очертанья:
Бискайи, Генуи ленивая дуга.

Завоевателей исконная земля,
Европа в рубище Священного союза;
Пята Испании, Италии медуза,
И Польша нежная, где нету короля;

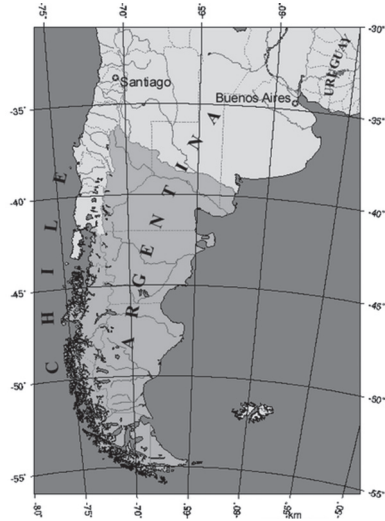
Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних, —
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

Тема бесповоротно меняющегося мира — главная и для «Европы» и для «ЕМ». Ср. также в ст-нии О. М. «Зверинец» (1916) о Европе:

И, в колыбели праарийской,
Славянский и германский лён!

Ср. также в «Детстве Никиты» А. Н. Толстого: «Никита в это время *рисовал географическую карту Южной Америки*».

Патагония — часть Южной Америки, расположенная к Югу от рек Колорадо в Аргентине и Био-Био в Чили. Там разворачивается действие романа Жюль Верна «Дети капитана Гранта», то есть мальчиком Парнок (как и сам О. М.?) «путешествовал», в первую очередь, по литературным маршрутам. Ср., например, в письме Льва Толстого к жене от 15 сентября 1894 г. о своих детях: «Сейчас Саша с Ванничкой на полу рассматривали карту мира и узнавали, где Патагония, в к<оторую> поехали дети Кап<итана> Гранта, и Корея, в к<оторой>, я им рассказал, что война». См. также «отброшенный ключ» к этому фрагменту в черновиках к «ЕМ», где изображается «рыжий мужчина», чье «нерусское лицо с орлинкой в профиле [неизъяснимой беспомощностью напоминавшее] капита<на> Гранта из [детской] книжки» (2: 563). Уже после романов Жюль Верна Патагония послужила местом действия сразу нескольких произведений о похождениях сыщика Ната Пинкертона.



Классическая Патагония и Огненная Земля

№ 20. Уважение к ильинской карте осталось в крови Парнока еще с баснословных лет, когда он полагал, что аквамаринные и охрачные полушария, как два большие мяча, затянутые в сетку широт, уполномочены на свою наглядную миссию раскаленной канцелярией самих недр земного шара и что они, как питательные пилюли, заключают в себе сгущенное пространство и расстояние.

По-видимому, в детстве герой «ЕМ» думал, что географическая карта полушарий Ильина создана не художником-картографом, а самим зем-

ным шаром (в словосочетании «раскаленной канцелярией») обыгрывается идиома «небесной канцелярией»). Миссия «полушарий» заключается в воспроизведении в уменьшенном масштабе земного шара на бумаге. Ср. с суждением О. М. о Маяковском из его заметки «Буря и натиск» (1922), где земной шар и его модель, напротив, подспудно противопоставляются друг другу: «Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода» (2: 297).

Взгляд на карту Ильина из глубины «баснословных лет» детства предопределил образность комментируемого отрывка: в нем используются сведения, вероятно, почерпнутые из фантастического романа Жюль Верна «Путешествие к центру земли». См., например: «<В>полне доказано, что температура в недрах Земли поднимается, по мере углубления, через каждые семьдесят футов, приблизительно на один градус; поэтому, если допустить, что это повышение температуры неизменно, то, принимая во внимание, что радиус Земли равен полутора тысячам лье, температура в центральных областях Земли должна превышать двести тысяч градусов, следовательно, все вещества в недрах Земли должны находиться в огненно-жидком и газообразном состоянии».

«Питательные пилюли», скорее всего, попали в комментируемый отрывок «ЕМ» из романтического «Экваториального леса» Николая Гумилева, где лирический герой, «как пилюли, проглатывал кубики Магги» (подсказано нам Н. А. Богомоловым; «кубики Магги» — бульонные кубики производства соответствующей фирмы). Ср. также, например, в статье А. Зорича «Редактор» (Правда. 1926. 5 мая): «Помнится, все мечтал этот славный, родной человек о времени, когда стряпня заменится калорийными *питательными пилюлями*». Не заключает ли тогда эпитет «сгущенное» намек на *сгущенное* молоко?

В финале комментируемого отрывка О. М. подставляет в формулу «пространство и время» «расстояние» вместо «времени», чем сообщает своей формуле некоторую тавтологичность (поскольку расстояние — это пространственная характеристика). Ср. с заключительными строками его собственного ст-ния «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917):

И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, *пространством и временем* полный.

Ср. также в позднейшем ст-нии О. М. «Наушнички, наушники мои!» (1935):

И вы — часов кремлевские бои —
Язык пространства, сжатого до точки...

«Нервущаяся холщовая бумага» и «сгущенное пространство и расстояние», заключенные в географической карте, отзвучат в последней строфе стихотворения О. М. «Средь народного шума и сбега...» (1937):

И к нему — в его сердцевину —
Я без пропуска в Кремль вошел,
Разорвав расстояний холстину,
Головою повинной тяжел...

№ 21. Не с таким ли чувством певица итальянской школы,

То есть — Анджолина Бозио (Angiolina Bosio) (22. 08. 1829 Турин, Италия — 31. 03. [12. 04.] 1859, СПб), с огромным успехом выступавшая на сценах Копенгагена, Лондона, Мадрида, Парижа и др. городов. В 1855 г. она приехала в Петербург, была ведущей солисткой тамошней Итальянской оперы и любимицей столичной публики. В марте 1859 г. отправилась с концертным туром в Москву, на обратном пути в Петербург простудилась и умерла в доме Демидова на углу Малой Садовой и Невского проспекта. Похоронена на католическом кладбище Св. Екатерины. Похороны проходили при большом стечении народа.

Имя Бозио упоминается также в «Четвертой прозе» О. М.: «Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите занести в протокол! <...> Сама певица Бозио будет петь в моем процессе» (З: 174—175).

Как известно, О. М. собирался написать повесть «Смерть Бозио», которая анонсировалась ленинградской «Звездой» в 1928 г. (в № 11 было обещано печатание повести «Смерть Боджио»; в № 12 «Смерть Борджиа»), 1929 г. (№ 12) и в 1930 году в № 1, 2, 3, 5 (в № 5 повесть была названа «Смерть Борджиа»). Замысел этого произведения остался неосуществленным.



Анджолина Бозио

В связи с темой Бозио в «ЕМ» возникают две важные проблемы — реконструкция истории замысла и выявление круга источников, которыми пользовался О. М. Ср. в черновике к повести: «Теперь [,признаться,] я знаю о ней уж<е> достаточно [много]. Пожалуй, больше, чем хотел» (2: 561).

Н. Я. Мандельштам полагала, что замысел повести «Смерть Бозио» сформировался у О. М. еще зимой 1920—1921 гг., а в итоге превратился «в несколько строчек» «ЕМ»: «они все вышли из двух строчек Некрасова „но напрасно ты кутала в соболь соловьиное горло свое“ (это мне говорил О. М.)» (Письма к Гинзбург: 147; вдова поэта цитирует строки из ст-ния Некрасова «О погоде»).

Это мнение разделял А. А. Морозов, полагавший, что намерение написать повесть «Смерть Бозио» предшествовало «ЕМ», следовательно, «вставная новелла» о Бозио в «ЕМ» — «след этого замысла» (Морозов: 268). Однако подобная концепция не слишком внятно объясняет появления анонсов «Смерти Бозио» в «Звезде» спустя целых полгода после публикации «ЕМ». Нельзя ли предположить, что замысел большой прозаической вещи о Бозио сложился у О. М. не перед, а после написания «ЕМ»?

Впрочем, исследователи отмечают, что тема трагической гибели Бозио отразилась еще в ст-нии О. М. «Чуть мерцает призрачная сцена» (1920). См. об этом, например, в работах Л. Я. Гинзбург (Гинзбург: 284) и Б. А. Каца (Кац: 7—11). Б. А. Кац, в частности, пишет о том, что имя итальянской певицы соединило в себе «пучок» важных для О. М. смыслов, и «назав такие из них, как Юг, Север, Европа, Россия, Италия, Петербург, музыка, опера, голос, русская и итальянская речь, девятнадцатый век, католицизм, артистизм, родина, чужбина, странничество, красота, хрупкость, незащищенность, смерть, забвение, мы отнюдь не исчерпаем возможного списка. Приметим лишь: все перечисленное так или иначе включается в пучок тем и мотивов, характерных для творчества самого» поэта (Кац: 11). На это последовали возражения С. В. Поляковой: «Гораздо важнее различия между Мандельштамом и Некрасовым. Бозио у Некрасова — соловей, у Мандельштама же говорится о ласточке <...> У Мандельштама ласточка, в отличие от Бозио, не умирает, так как из стихов

И живая ласточка упала
На горячие снега

не следует, что ласточка мертвой упала на снег» (Полякова 1997: 112). Об опосредованной связи образа Бозио с Ольгой Ваксель, в которую О. М. был кратко и сильно влюблен, через мотив исполнения музыки в чужой стране см.: Ропен: 274. См. также: Ласкин.

Среди источников, послуживших О. М. материалом для биографии Бозио, в разное время назывались труднодоступные и даже экзотические статьи и монографии. Так, в упомянутой статье А. Ласкина названы следующие работы: *Кублицкий М.* История оперы в лучших ее представителях. Композиторы. — Певцы. — Певицы. М., 1874. С. 203—204; *Мировые знаменитости. Из воспоминаний барона Б. А. Фитингоф-Шелля.* (1848—1898). Из жизни более ста лиц. СПб., 1899. С. 231—232; *Модзалевский Б.* Анджелина Бозио. (К 60-летию ее кончины) // Бюро петроградских государственных театров. 1918. № 5. 1—7 дек. 1918. С. 30—34. А. А. Морозов добавляет к этому списку еще один возможный и не слишком распространенный источник: *Столянский П.* Революционный Петербург. СПб., 1922. С. 58—59 (Морозов: 268).

Эти источники действительно содержат широко известные сведения из жизни Бозио, которые повторяются и варьируются как минимум в трех десятках других статей о певице. Однако существует более очевидный и легкодоступный источник, который мог напомнить О. М. о трагической судьбе Бозио. Речь идет о сборнике статей К. Чуковского «Некрасов», выпущенном в 1926 г. и несомненно читавшемся О. М. зимой 1928 г. Этому, вероятно, способствовал скандал вокруг некрасоведческих штудий Чуковского, спровоцированный очень резкой статьей Н. К. Крупской, по мнению которой «мелкими плевками заслоняет» Чуковский «личность „поэта мести и печали“» (Правда. 1928. 1 февраля. С. 5.). Спустя полтора месяца, 14 марта, в «Правде» было опубликовано ответное письмо Горького в защиту Чуковского. В это же время, во второй половине марта, Чуковский обратился к Горькому с благодарственным письмом, в котором, в частности, сообщал: «...не могу же я скрыть от Вас то огромное, почти невыносимое счастье, которое доставило мне Ваше письмо. И со мною торжествуют все писатели. Так и звонят мне по телефону подряд: Сейфуллина, Тынянов, Зоценко, Слонимский, Тихонов, О. Мандельштам...» (Чуковский: 131). Возможно, именно кампания против некрасоведческих работ Чуковского заставила О. М. внимательно прочитать его книгу «Некрасов». В своем дневнике Чуковский оставил развернутую запись о разговоре с поэтом 14 марта 1928 г.: в Госиздате «Осип Мандельштам, отозвав меня торжественно на диван, сказал мне дивную речь о том, как хороша моя книга „Некрасов“, которую он прочитал только что» (Чуковский: 440). В этой книге на с. 117 в траурном ряду имен упоминается и Бозио: Некрасов «по самой своей природе — могильщик. Похороны — его специальность <...> Кого только он не оплакивает, не хоронит в стихах: и своего брата Андрея, и мать, и Прокла, и Белинского, и артистку Асен-

кову, и певицу Бозио, и сына Оринушки, и пахаря несжатой полосы, и Добролюбова, и Шевченка, и Писарева, и Крота, и свою Музу, и себя самого, — себя самого чаще всех».

Книга Чуковского, по-видимому, не только актуализовала в памяти О. М. воспоминания о судьбе певицы, но и послужила источником описания сцены приезда певицы в Россию (см. комм. к фр. № 26).

Некоторые факты О. М. мог почерпнуть из воспоминаний А. Я. Панаевой, выпущенных в 1927 г. издательством «Academia» с комментариями того же Чуковского (см. далее комм. к фр. № 24, 81, 140) и из «Хроники Петербургских театров» Вольфа (ч. 3. СПб., 1884) (см. комм. № 27).

Однако основным источником сведений О. М. о жизни и смерти Бозио почти наверняка послужили два обширных некролога, напечатанных в «Санкт-Петербургских ведомостях» 5 и 7 апреля 1859 г. Об этих некрологах Мандельштаму мог сообщить Чуковский и дать ссылку или выписки. Нельзя исключать возможности, что эти некрологи были перепечатаны в 1920-х гг. годах, но пока поиски не дали результатов. Также до сих пор не разыскан единый, общий источник сведений о Бозио, с которым О. М. теоретически мог быть знаком. В следующей ниже таблице приведены наиболее показательные примеры перекличек повести О. М. с некрологами «Санкт-Петербургских ведомостей».

«Египетская марка»

*Санкт-Петербургские ведомости. 1859.
№ 75 (5 апреля) С. 321; № 76 (7 апреля)
С. 329.*

а) «меряет океан его **металлическим** тембром [...] пропела то, что нужно, но не тем **сладостным металлическим, гибким голосом**, который сделал ей славу и который хвалили газеты».

Черновик: «Однако она развозила по всему миру свой **«сладостный, гибкий, металлический»** голос»

б) «Она обновляет географическую карту соленым морским первопутком, гадая на долларах и русских сотенных с их зимним хрустом».

Черновик повести: «Видимо, деньги играли в ее жизни немалую роль. Она любила их, как цветы, предпочитая зеленые доллары с изобр~~а~~жением> Вашингт< она> и русские сотенные с их морозным хрустом».

а) «Еще звучит в ушах и в душе каждого из нас этот **сладкий, металлический, гибкий голос**» (№ 75)

б) «Москва обвиняет даже госпожу Бозио в высоких ценах, назначенных в концертах — тогда как цены эти назначал тот же антрепренер» (№ 75)

с) **«А потом кавалергарды слетятся на отпевание в костел Гваренги.** Золотые птички-стервятники расклюют римско-каатолическую певунью.

Как высоко ее положили! Разве это смерть? Смерть и пикнуть не смеет **в присутствии дипломатического корпуса.** — Мы ее плюмажами, жандармами, **Мозартом!**»

d) «уроженку **Пьемонта**»

е) «воинственные фиоритурь [...] ворвались в плохо проветренную спальню демидовского дома».

Черновик: «и, умирая в **доме Демидова против Публичной Библиотеки**».

f) «явственно прозвучали последние такты увертюры к **«Duo Foscarigi»** ее дебютной лондонской оперы...»

g) «с неправильной незкономной подачей звука, за которую ее так бранил **профессор Каттанео**».

h) «„Прощай, Травиата, Розина, Церлина...“»

i) Черновик: «Эти ласточкины перелеты из Ковент Гардена в Б<ольшой> театр»

g) Черновик: «и, умирая в доме Демидова против Публичной Библиотеки, сказала: **«Ma maladie c'est mon meilleur triomphe».** «Моя болезнь — мой самый большой триумф».

с) «Отпевание г-жи Бозио назначено было 4-го апреля в 11 часов, и уже задолго до этого **времени католическая церковь Св. Екатерины была совершенно полна,** несмотря на то, что для предупреждения чрезмерной тесноты пускали одних только лиц, имевших билеты. Собрание состояло из членов **дипломатического корпуса,** высших чиновников военных и гражданских, дам, принадлежащих к цвету нашей аристократии. Искусства, науки и литература также имели многочисленных представителей. [...]»

Гроб, покрытый цветами и венками, был уже накануне вечером поставлен перед трапезою **на возвышенной эстраде.**

Ровно в 11 часов началось богослужение. Артисты и церковные певчие исполнили **Реквием Моцарта.** (№ 76)

d) «Анджиолина Бозио принадлежала нам столько же, сколько и своей родине, **Пьемонту [...]**» (№ 75)

е) «Как скоро разнеслась по Петербургу весть о болезни знаменитой певицы, ее приемная, в **доме Демидова, против Публичной Библиотеки,** ни одну минуту не оставалась пустою; толпами приходили поклонники» (№ 75)

f) «Она дебютировала на миланском театре Re, в опере Верди **«I due Foscarigi»** (№75)

g) «Пению училась она в Милане у известного **профессора Каттанео**» (№75)

h) «еще живы перед нами — **Травиата, Розина, Церлина,** Марта» (№ 75)

i) «В Петербург приехала она в 1855 году и с тех-пор проводила зимний сезон у нас, а летний в Лондоне» (№ 75)

g) «Бозио знала это и была глубоко тронута такой нежной заботливостью публики. Кто-то говорил ей о ее торжествах. — Ah, mon meilleur triomphe — c'est ma maladie, сказала она. (Мое лучшее торжество — болезнь моя)» (№ 75)

№ 22. готовясь к гастрольному перелету в еще молодую Америку, окидывает голосом географическую карту, меряет океан его металлическим тембром, проверяет неопытный пульс машин пироскафа руладами и тремоло...

Разумеется, Бозио совершила «гастрольный перелет» в Америку не на дирижабле, а на пароходе (см. далее в комментируемом фрагменте — о пироскафе). «Перелет» здесь нужен, чтобы уподобить певицу ласточке (устойчивая для О. М. ассоциация). Ср. в черновике к повести: «Эти ласточкины перелеты из Ковент Гардена в <Большой> театр и гастрольные поездки в молодую Америку» (2: 561). Ср. еще в очерке О. М. «Феодосия» (1923—1924) о начальнике порта Новинском: «Было в нем что-то от ласточки, домовито мусолящей гнездо — до поры до времени. И не заметишь, как она тренируется с детенышами на *атлантический полет*. Эвакуация была для него не катастрофой, не случайностью, а радостным *атлантическим перелетом*...» (2: 396). В Америку Бозио отправилась в 1849 г. после успеха в Копенгагене и Мадриде. Упоминание ее американского триумфа стало обязательным пунктом многочисленных статей, посвященных певице: «Потом Америка похитила г-жу Бозио на три года. Эти три года были для певицы непрерывным рядом самых восторженных триумфов, о которых свидетельствуют все американские журналы» (Литературное прибавление к Нувеллисту. 1857. Октябрь. С. 77). См. также об этом: Санкт-Петербургские ведомости. 1855. № 212. (29 сентября). С. 111; *Гонзага*. Анжиолина Бозио // Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 41 (20 октября). С. 551—552; [*Гонзага Л.*] Анжиолина Бозио // Музыкальный свет. 1857. № 11. (ноябрь). С. 84—85; Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 75. (5 апреля). С. 321; *Panpa-port M.* Вести отовсюду // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 15. (19 апреля). С. 136; Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 91. (30 апреля). С. 402; Русский художественный листок [СПб.]. 1859. № 13. (1 мая). С. 35—36; *M. P.* Вести отовсюду // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 19. (17 мая). С. 197; *А. Э...нь*. Памятник Анжиолины Бозио // Иллюстрация. 1861. Т. 8. № 197. (30 ноября). С. 340.

Словосочетание «молодая Америка», фигурирующее и в черновике «ЕМ», отсылает читателя к 4 июля 1776 г. — году провозглашения Декларации независимости и образования Северо-Американских Соединенных Штатов. Об эпитете «металлический» см. комментарий № 21 (таблица — пункт а.)

«Пироскаф (*греч.*) — пароход» (Русский энциклопедический словарь (под ред. И. Н. Березина). Отд. III. Т. 4. СПб., 1876. С. 83). Сло-

во «пироскаф», образованное от *греч.* πυρ — огонь и *σκαφος* — судно, возможно, продолжает важную для повести тему губительного огня и пожара (см. комм. к фр. № 6 и др.), центральную в сцене агонии и смерти Бозио (см. комм. № 185 и далее). См. также ст-ние любимого мандельштамовского поэта Евгения Баратынского «Пироскаф» (1844). К середине XIX в. только завершился переход от парусных судов к паровым машинам и пироскафы еще не стали для путешественников через океан привычным средством передвижения. Поэтому Анджелине Бозио шум от работы мощного парового двигателя мог казаться «неопытным пульсом». Отметим также, что первопроходцем парового судостроения энциклопедии неизменно называли *американца* Р. Фультона: «Настоящий пароход» устроен молодым американцем Робертом Фультоном в Париже на Сене, 1803 г. с колесами, но Наполеон назвал Фультона мечтателем, и изобретатель возвратился на родину, а потом он заказал пароходную машину в Англии и начал правильные рейсы из Нью-Йорка в Альбани, 1807 г. Первый п., переехавший океан в 1819 г., был американский, „Саванна“, употребивший на плавание из Нью-Йорка 25 дней» (Русский энциклопедический словарь. Отд. III. Т. 3. СПб., 1876. С. 465).

«Рулады (Roulade), в музыке, преимущественно в пении, дробные пассажи, которые украшают мелодию; иногда гамма, быстро исполняемая. Музыка итальянцев в особенности отличается такими украшениями» (Русский энциклопедический словарь. Отд. IV. Т. 1. С. 335). «Тремоло (музыка), дрожание звуков и сливание их в один гул» (Там же. Отд. IV. Т. 2. С. 648). См. также: «Тремоло (дрожание) — быстрое повторение одной и той же ноты или быстрое чередование двух нот, имеющих между собой расстояние более секунды. В Т. не выписываются все его ноты, а ставится одна нота — целая, половинная или четверть, составляющая сумму мелких нот Т. Под этой нотой ставится ребро длительности, обозначающее длительность каждой мелкой ноты Т.» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

№ 23. На сетчатке ее зрачков опрокидываются те же две Америки, как два зеленых ягдташа с Вашингтоном и Амазонкой.

Как свидетельствовали газеты, Анджолина Бозио «объездила все большие города Соединенных Штатов, была в Гаване, и везде встречала восторженный прием, отовсюду уезжала напутствуемая торжественными проводами» (Петербургская летопись <некролог А. Бозио> // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 75. 5 апреля. С. 321). Этот же пас-

саж с незначительными вариациями см.: Русский художественный листок (В. Тимма). СПб., 1859. № 13. (1 мая). С. 35.

Ср. также с фрагментом следующего некролога: «Таким образом, славной Бозио, восхищавшей при жизни оба полушария, возбуждавшей восторженные рукоплескания в Париже, Лондоне, Петербурге, Милане, Мадриде, Нью-Йорке и Гаване, пришлось кончить свое художественное и земное поприще среди недоброжелательного говора холодной, нерасположенной к ней публики» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 75. 5 апреля. С. 321).

Ягдташ — «для ношения убитой дичи и разных необходимых на охоте припасов — состоит, обыкновенно, из кожаной или парусиновой сумки, с одним или несколькими отделениями, и сетки. Кроме последней, к наружной стороне сумки приделываются ремешки (иногда оканчивающиеся колечками) для вторачивания дичи. Для кратковременных охот наиболее удобны так называемые американские Я., состоящие из одной продолговатой крупной сетки. Все вообще Я. Носятся на ремне через плечо» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Обратим внимание не только на эпитет «американский» в этом определении, но и на употребленное в нем слово «сетка», возможно, отозвавшееся «сетчаткой» в комментируемом фрагменте. См. также в ст-нии О. М. «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...» (1931): «Еще, еще! *Сетчатка* голодна». В «Анне Карениной» Толстого ягдташ для убитых птиц использовался на охоте Левиным и Степаном Аркадьичем Облонским («полный почти ягдташ»). Об «Анне Карениной» ср. фр. № 147 и др.

№ 24. Она обновляет географическую карту соленым морским первопутком, гадая на долларах и русских сотенных с их зимним хрустом.

Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Жил Александр Герцович...» (1931):

Пускай там *итальяночка*,
Покуда *снег хрустит*,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит...

В черновых фрагментах содержится поясняющая фраза-ключ к комментируемому фрагменту, не включенная О. М. в окончательный текст: «Видимо, деньги играли в ее жизни немалую роль. Она любила их, как

цветы, предпочитая зеленые доллары с избр<ажением> Вашинг<она> и русские сотенные с их морозным хрустом» (2: 561). О слухах, связанных с отношением Бозио к деньгам, поэт мог узнать из язвительных воспоминаний А. Я Панаевой: «Другая итальянская певица, Анджиолина Бозио, даже поплатилась жизнью за свою скупость. Она также производила большой фурор в итальянской опере; ей также подносили ценные подарки. Кроме того, она получила множество бриллиантов и всяких драгоценностей от одного важного старика, графа Орлова, который влюбился в нее и вел себя, как мальчишка. <...> почти каждое утро, посещая ее, преподносил ей большую коробку конфет, где только сверху были конфеты, а внизу лежало много русского золота, или нитка жемчуга, или нитка бриллиантов. Для Бозио ничего не значило потерять 5 или 6 тысяч, но она ни за что не хотела лишиться их и, больная, постом поехала в Москву в сильный мороз, чтобы дать там два или три концерта. Доктор предупреждал ее, что она рискует заболеть, но она не послушалась и поплатилась жизнью, получив во время поездки воспаление легких. После смерти Бозио, ее супруг сделал выгодную аферу, распродав все ее вещи по дорогой цене. Поклонники Бозио раскупали ее имущество нарасхват, и один мой знакомый, большой ее поклонник, но небогатый человек, купил сломанную гребенку Бозио за десять рублей и очень сердился, когда я доказывала ему, что аферист, муж Бозио, продал ему сломанную свою гребенку или ее горничной» (Панаева А. Я. Воспоминания. С. 155—156). Может быть, именно на этой «сломанной гребенке» играет Лорелея из фр. № 94?

См. также в комм. № 21 (таблица — пункт b), а также защищающий Бозио фрагмент некролога в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «По окончании петербургского оперного сезона, Анджиолина Бозио отправилась вместе с несколькими товарищами в Москву, где их ждал очень выгодный ангажемент; она чувствовала себя, как говорят, не совсем здоровою еще до отъезда; но не желая расстроить дело своих товарищей и антрепренера, для которых ее имя, любимое в Москве, было очень важно, она сделала над собою усилие, надеясь, что три-четыре концерта не утомят ее. Она ошибалась. <...> В московских газетах появились даже очень строгие (чтоб не сказать более) статьи, в том числе статья, напечатанная в „Московских Ведомостях“ статья, безжалостно обошедшаяся с артисткой. <...> Бедная Бозио! И тебе пришлось, после стольких торжеств, узнать это горькое чувство, и когда же — перед самую смертью! Может быть, оно и ускорило эту смерть!

Говорят, что Бозио простудилась на возвратном пути в Петербург, простуда развила затаенный недуг» (Петербургская летопись // Санкт-

Петербургские ведомости. 1859. № 75. (5 апреля). С. 321). Остается загадкой, почему О. М. в данном случае предпочел поверить Панаевой, а не другим сведениям.

Ср. также в поэме Некрасова «Современники»:

Бредит Америкой Русь,
К ней тяготея сердечно...
Шуйско-Ивановский гусь —
Американец?.. Конечно!
Что ни попало — тащат,
„Наш идеал, — говорят, —
Заатлантический брат:
Бог его — тоже ведь доллар!..“
Правда! но разница в том:
Бог его — доллар, добытый трудом,
А не украденный доллар!

Появление сотенных с их «зимним хрустом», вводящее в комментируемый фрагмент тему русской зимы, убившей итальянскую певицу, предсказано уже словом «первопуток» из этого фрагмента. «Первопутка, первопуток, первопутье, первый снег, первая зимняя дорога» («Словарь В. И. Даля»). Ср., например, в ст-нии А. Ахматовой «Я написала слова...» (1910):

Легкий осенний снежок
Лег на крокетной площадке
<...>
О Вы приедете к нам
Завтра по *первопутку*.

О сотенных см. также фр. № 198. О презрительном отношении О. М. к бумажным деньгам (в противовес золотым) свидетельствует, например, следующий пассаж из его рецензии на «Записки чудака» Андрея Белого: «...русский символизм так много и громко кричал о „несказанном“, что это „несказанное“ пошло по рукам, как *бумажные деньги*» (2: 322).

В комментируемом отрывке О. М. обыгрывает еще одно значение слова «карта» (кроме — «карта *географическая*»): «гадая на долларах и русских сотенных», как на *игральных* картах.

№ 25. Пятидесятые годы ее обманули. Никакое *bel canto* их не скрасит. То же, повсюду низкое, суконно-потолочное небо, те же задымленные кабинеты для чтения, те же приспущенные в сердцевине века древки «Таймсов» и «Ведомостей». И наконец, Россия...

В 1852 г. после возвращения из Америки певица выступала на сценах Парижа и Лондона. Вот как об этом сообщается в уже упоминавшейся статье-некрологе: «В Париж госпожа Бозио приехала во время величайших успехов знаменитой Софии Крувелли на сцене тамошней Итальянской Оперы; Бозио поступила на сцену „Большой Оперы“ и Париж поспешил подписать диплом, подписанный уже Миланом, Мадридом и всеми большими городами Северной Америки. Потом, Бозио поменялась местами со своей соперницей: уступила ей свое место в „Большой Опере“ и заняла ее место в „Итальянской“» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 75. (5 апреля). С. 321). Как свидетельствует автор некролога, в Петербург Бозио приехала в 1855 г. (ср. «приспущенные в *сердцевине* века древки» газет у О. М.) и «с тех пор проводила зимний сезон у нас, а летний в Лондоне» (Там же). По другим сведениям, певица была приглашена в Петербург в 1856 г. (см.: РБС. Т. 3. С.169).

Упоминанием английской и петербургской газет в итоговой редакции «ЕМ» метонимически заместилось прямое название Лондона и Петербурга в черновом фрагменте повести: «...ужасно низкое небо, подпираемое древками [знамен шелестящего сплина] шелестящих сплином газет — в одних и тех же кабинетах для чтения — и на <1 нрзб>, и в Лондоне, и в Петербурге» (2: 562). Слово «сплин», по видимому, должно было напомнить внимательному читателю о Шарле Бодлере как об авторе знаменитого одноименного стихотворения. Из этого стихотворения О. М. и перенес в чистовик «ЕМ» мотивы низкого неба, а также древка (от флага). Сам же ключ (упоминание о «сплине») он в итоге, по обыкновению, отбросил. Приводим текст «Сплина» в переводе Иннокентия Анненского:

Бывают дни — с землею точно спаян,
Так низок свод небесный, так тяжел,
Тоска в груди проснулась, как хозяин,
И бледный день встает, с похмелья зол,

И целый мир для нас одна темница,
Где лишь мечта надломленным крылом

О грязный свод упрямо хочет биться,
Как нетопырь, в усердии слепом.

Тюремщик — дождь гигантского размера
Задумал нас решеткой окружить,
И пауков народ немой и серый
Под черепа к нам перебрался жить...

И вдруг удар сорвался как безумный, —
Колокола завывали и гудят,
И к облакам проклятья их летят
Ватагой злобною и шумной.

И вот... без музыки за серой пеленой
Ряды задвигались... Надежда унывает,
И над ее поникшей головой
Свой черный флаг Мученье развеивает...

Ср. комм. к фр. № 2.

По мнению же О. Ронена, комментируемый фрагмент восходит к следующему отрывку из «Истории города Глупова»: «Кругом пейзаж, изображающий пустыню, посреди которой стоит острог; сверху, вместо неба, нависла серая солдатская шинель» (Ronen: 101). Ср. также в «Феврале» (1926) Э. Багрицкого:

А в городе грозном над охрою стен
Свисало *суконное* небо...

Бельканто (*ит. bel canto*, буквально — прекрасное пение), стиль вокального исполнения, сложившийся в Италии к середине XVII в. и составлявший основу итальянской вокальной школы. Для бельканто характерны красота и пластичность вокализации, предельная легкость, гибкость и свобода пения, плавность переходов от звука к звуку, изящество и виртуозный блеск исполнения.

«Задымленные кабинеты для чтения», вероятно, — задымленные от курения табака. Ср., например, в ст-ниях О. М. «Мадригал» (1913):

Вся комната в табачной синеве

и «Домби и сын» (1914):

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле.

№ 26. Защищуют ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы».

Ср. в черновике «ЕМ»: «Услышав впервые русскую речь, она заткнула свои маленькие уши [и рассмеялась]» (2: 562).

Исследователи уже давно установили, что весь комментируемый фрагмент восходит к отрывку из письма К. Батюшкова к Н. Гнедичу от 27 ноября 1811 г. «о неблагозвучии русского языка перед итальянским» (Гаспаров, Ронен: 216). К этому можно прибавить, что письмо Батюшкова цитируется в книге Чуковского «Некрасов», чтение которой, как мы уже отмечали, по-видимому, послужило для О. М. одним из главных стимулов обращения к теме Бозио: «Батюшков сознательно стремился к тому, чтобы сделать русский язык итальянским, и порою даже сердился на русский народ за то, что его язык так мало похож на язык итальянцев. В известном письме к Гнедичу он говорил о русском языке: „Язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за *ы*? Что за *щ*, что за *ш*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*? О, варвары!.. Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал воздухом Флоренции; наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка“» (Чуковский 1926: 181). Ср. по контрасту в позднейшем письме самого О. М. к Николаю Тихонову от 31 декабря 1936 г. о ст-нии «Оттого все неудачи...» (1936): «В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы „щ“ и еще кое-чего сделал материально кусок золота» (4: 173—174). Приведем здесь еще один отрывок из книги Чуковского «Некрасов»: «Батюшкову и не снилось, что можно из этого простого материала, который валяется у нас под ногами, создавать великие произведения искусства. Он очистил и профильтровал нашу дикую речь, изгнал из нее все, что хрипело, икало, горланило, отзывалось избой или улицей, — создал, таким образом, прекрасный, но ненатуральный язык, который для русских людей был, в сущности, языком экзотическим. Некрасов, первый после Державина, вернул нашему языку его естественный, неприкрашенный звук. Он вывел нашу фонетику из литературного салона — на площадь. Он не боялся никаких *ы*, *сы*, *ры* и *ты*:

Сыты там кони-то, *сыты*...

Тычут в корыто носы...

(Чуковский 1926: 183—184).

Ср. также развернутую реплику Александра Ивановича Дудкина в «Петербурге» Андрея Белого: «В звуке „ы“ слышится что-то тупое и склизкое <...> Все слова на еры тривиальны до безобразия: не то „и“; „и-и-и“ — голубой небосвод, мысль, кристалл; звук и-и-и вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином; а слова на „еры“ тривиальны; например: слово рыба; послушайте: р-ы-ы-ы-ба, то есть нечто с холодной кровью... И опять-таки м-ы-ы-ло: нечто склизкое; глыбы — бесформенное: тыл — место дебошей...»

Не совсем понятно, откуда в комментируемом фрагменте взялось название главной киевской улицы, ведь Бозио в Киеве никогда не выступала. Отметим, однако, что слово «Крещатик» было весьма значимым для самого О. М. См. упоминание о Крещатике, например, в мандельштамовском очерке «Шуба» (1922): «Не дает мне покоя моя шуба, тянет меня в дорогу, в Москву да в Киев, — жалко зиму пропустить, пропадет обновка. Хочется мне на *Крещатик*, на Арбат, на Пречистенку» (2: 246). См. и тот отрывок из заметки О. М. «Киев» (1926), в котором на Крещатике появляются один из эпизодических персонажей «ЕМ» «Гришенька Рабинович» (см. наш комм. к фр. № 159), а также мандельштамовский ровесник, поэт Владимир Маккавейский (1891?—1920), который, как мы сейчас увидим, наряду с Валентином Парнахом, послужил прототипом для главного героя «ЕМ»: «Старые „молочарни“ <...> все еще на местах. Они еще помнят последнего киевского сноба [Владимира Маккавейского. — *Коммент.*], который ходил по Крещатику в панические дни в лаковых туфлях-лодочках и с клетчатым пледом, разговаривая на самом вежливом птичьем языке. И помнят Гришеньку Рабиновича, бильярдного мазчика из петербургского кафе „Рейтер“, которому довелось на мгновение стать начальником уголовного розыска в милиции» (2: 434). О туфлях и птичьим языке Парнока см. в нашем комм. далее (№ 44 и № 51), как и о другом и тоже недолгом, начальнике городской милиции (№ 76). Переключка между цитируемым фрагментом очерка «Киев» и «ЕМ» отмечена в: Кацис: 353.

№ 27. А потом кавалергарды слетятся на отпеванье в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью.

Как высоко ее положили! Разве это смерть? Смерть и пикнуть не смеет в присутствии дипломатического корпуса.

— Мы ее плюмажами, жандармами, Моцартом!

Ср. в ст-нии О. М. «А небо будущим беременно...» (1923):

А небо будущим беременно
И тем печальнее, тем горше нам,
Что люди-птицы хуже зверя
И что *стервятникам* и коршунам
Мы поневоле больше верим.

Кавалергарды — полк, сформированный в 1724 г., исполнявший обязанности почетной стражи во время коронаций и других торжеств при дворе. В 1800 г. преобразован в Гвардейский кавалергардский полк, участвовавший в войне 1812 г. и других кампаниях, в частности в Первой мировой войне. Птички-стервятники в комментируемом отрывке это и сами кавалергарды, и, одновременно, двуглавые орлы, украшавшие их парадные каски (отмечено в: Морозов: 268).

Как известно, Бозио отпевали в церкви Св. Екатерины, расположенной на Невском проспекте, 32—34. См. об этом заметку в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Сегодня, в четверг, в 8 часов вечера, назначен вынос тела г-жи Бозио, из квартиры ее, (на Невском проспекте, в доме Демидова), в католическую церковь Св. Екатерины, на Невском Проспекте, а отпевание — в той же церкви, в субботу 4 апреля, в 11 часов утра» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 72. (2 апреля). С. 310). См. об этом костеле в комм. к фр. № 3. Таким образом, предположение А. Г. Меца: «На самом деле А. Бозио отпевали в храме Св. Екатерины при Выборгском римско-католическом кладбище (на Выборгской стороне)» (Мец: 658—659) не подтверждается фактами.

Подробнее об источнике сведений О. М. о похоронах Бозио см. комм. к фр. № 21 (таблица — с.). Кроме этого, в примечаниях к «Воспоминаниям» А. Я. Панаевой упоминается «Хроника Петербургских театров» Вольфа (ч. 3. СПб., 1884), обратившись к которой О. М. мог



Каска Лейб-гвардии кавалергардского полка. Вторая половина XIX в.

узнать, что Бозио отпевали в Католической церкви, что она «особенно любила» цветы и что во время похорон «печальную колесницу сопровождали до кладбища (на Выборгской стороне около Арсенала) эскадрон *жандармов* и целые взводы городских».

Об исполнении на панихиде Реквиема, но без указания на то, что это был именно Реквием Моцарта см. также: *Модзалевский Б.* Анджелина Бозио. (К 60-летию ее кончины) // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 5. 1—7 дек. 1918. С. 30—34.

Дипломатический корпус — «(Corps diplomatique) — совокупность послов и др. агентов, аккредитованных при одном и том же государстве» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

Практически все писавшие о Бозио отмечали, что на ее похороны собралась огромная толпа, состоявшая в основном из студентов, к которым певица относилась «с горячим сочувствием» и «принимала участие в студенческих благотворительных концертах» (*Модзалевский Б. Л.* Анджелина Бозио. (К 60-летию ее кончины). С. 33). См. также запись в опубликованном Модзалевским дневнике чиновника М. Д. Воеводского: «Оберполицейстер распорядился очень плохо: нагнал полицейских солдат видимо-невидимо. Это возбудило общее неудовольствие, — начали кричать: — „Долой полицию!“ — и Шувалов должен был уступить» (Там же. С. 32). См. еще заметку в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1909 г., автор которой цитирует «Северную пчелу»: «Невский проспект на супротив церкви завален был народом так, что ряды жандармов, стоявшие поперек проспекта, не пропускали экипажей до тех пор, пока погребальная колесница двинулась» (Старожил. Забытая могила. (К пятидесятилетию со дня смерти) // Санкт-Петербургские ведомости. 1909. № 80. (12 апреля)). См. также статью о Бозио в «Хронике Петербургских театров» А. И. Вольфа, которую Чуковский цитирует в комментариях к воспоминаниям Панаевой и упоминает в своей книге «Некрасов»: «К выносу ее тела из дома Демидова в Католическую церковь собралась толпа, в том числе — множество студентов, признательных покойной за устройство концерта в пользу недостаточных слушателей университета. Такое стечение народа испугало полицию; в день похорон церковь была оцеплена и двор монастыря занят войском. Печальную колесницу сопровождали до кладбища (на Выборгской стороне около арсенала) эскадрон жандармов и целые взводы городских. Публики впрочем собралось не слишком много и беспорядков никаких не было» (*Вольф А. И.* Хроника Петербургских театров. Ч. 3. СПб., 1884. С. 111—112). См. также описание похорон Бозио в кн.: *Столянский П. Н.* Ре-

волюционный Петербург. СПб., 1922. С. 58—59. (Приводится в: Морозов: 267—268.)

«Сочетание „офицерской темы“ с „похоронной“ кажется воплощенным в слове „плюмажами“, плюмажи представляют собой и принадлежность офицерской формы, и похоронной процессии» (Левинтон: 162).

№ 28. Тут промелькнули в мозгу его горячечные образы романов Бальзака и Стендаля: молодые люди, завоевывающие Париж и носовым платком обмахивающие туфли у входа в особняки, — и он отправился отбивать визитку.

В VII главке «ЕМ» *«горячечный казенный шум»* будет звучать в «потускневшем сознании умирающей» Бозио (см. комм. № 186).

Вспоминая героев Бальзака и Стендаля перед визитом к Мервису, Парнок, вероятно, пытается уподобиться этим настойчивым молодым людям, стремящимся во что бы то ни стало добиться успеха (о словосочетании «молодые люди» см. комм. № 11). «Подобно героям Бальзака и Стендаля, Парнок завоевывает Петербург, но для него процесс этот является вынужденным, он всегда готов отказаться от „причитающегося“ ему. В сущности, бальзаковские и стендалевские ассоциации неуместны, почти вызывающи, гротескны на фоне столкновения робкого и заранее смиряющегося со своим поражением Парнока с портным Мервисом, почти что олицетворяющим для него имперский Петербург» (Сегал: 94).

См. также в заметке О. М. «Деятнадцатый век» (1922): «Типичская биография захватчика и удачника Бонапарта расплылась у Бальзака в десятки, так называемых „roman de réussite“ — „романов удачи“, где основной движущей темой является не любовь, а карьера, то есть стремление пробиться из низших, из средних социальных слоев в верхние» (2: 273). В комментируемом отрывке подразумеваются, в первую очередь, герой романа Стендаля «Красное и черное» Жюльен Сорель и герой «Утраченных иллюзий» Бальзака Люсьен Шардон. Скрытую отсылку к Стендалю находим в начале «ЕМ» (см. комм. к фр. № 9); имя героя «Утраченных иллюзий» будет упомянуто в «ЕМ» вскоре (см. комм. № 34). В «Красном и черном» о носовом платке Жюльена ничего не говорится. Зато в «Утраченных иллюзиях» обретение героем модных носовых платков изображается, как его попытка вписаться в изысканное парижское общество: «Люсьен заказал в бельевой лавке сороч-

ки, носовые платки, словом, целое приданое, а знаменитый сапожник снял с его ноги мерку для башмаков и сапог. Он купил красивую трость у Вердье, перчатки и запонки у мадам Ирланд, — короче сказать, во всем постарался уподобиться денди». Стоит также отметить, что первоначально Люсьен, как и Парнок, оказался обманут пройдохой портным: «Первый портной, к которому он зашел, предложил ему примерить столько фраков, сколько душе угодно, и убедил его, что все они шиты по самой последней моде» (это было ложью).

Однако ни в одном из произведений Бальзака и Стендаля нет сцены, похожей на «воспроизведенную» О. М. в комментируемом отрывке. А вот «молодой человек» нового времени из романа «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова демонстрирует сниженный вариант поведения, описанного в «ЕМ»: «Остап почистил рукавом пиджака свои малиновые башмаки, сыграл на губах туш и удалился».

Тема препирательств с портным-пройдохой была весьма распространена в русской литературе. Помимо «Шинели» см. также, например, в романе Станюковича «Два брата»: «Когда немец-портной сказал, что фракная пара будет стоить семьдесят пять рублей, то Григорий Николаевич даже ахнул. — Да наплюйте мне в рожу, если я такие деньги дам! Отроду не плачивал. Что во фраке-то... и материалу нет, а такая прорва денег! Николай и портной не могли не улыбнуться. — Но зато фрак будет, настоящий фрак! — говорил портной. — Не танцует! — проговорил Григорий Николаевич. — Пойдем, Николай Иванович, к другому немцу».

№ 29. Портной Мервис жил на Монетной, возле самого Лицея, но шил ли он на лицеистов, был большой вопрос; это скорей подразумевалось, как то, что рыбак на Рейне ловит форелей, а не какую-нибудь дрянь. По всему было видно, что в голове у Мервиса совсем не портняжное дело, а нечто более важное.

На углу Большой Монетной улицы и Каменноостровского проезда (д. 21) на Петроградской стороне располагался Александровский лицей (переименованный из Царскосельского — после перевода его сюда в 1844 г.). Форма для лицеистов и персонала Александровского лицея изготовлялась по специально установленному образцу и заказывалась в промышленных пошивочных мастерских. Последний по времени образец такой формы был утвержден высочайшим повелением, объявленным министерством юстиции в сентябре 1911 г. (Собр. узак. 1911 г.



Александровский лицей на Большой Монетной. Фото И. Золотаревской

сентября 27, отд. I, ст. 1761). Разумеется, ничто не мешало лицеистам заказывать у частных портных неформенную одежду.

Почему в качестве наглядной эмблемы стереотипного представления человека об окружающем мире О. М. выбрал картинку именно с Рейном и рыбаком? Не потому ли, что через ассоциативную цепочку эти образы легко связываются с финалом ст-ния О. М. «Декабрист», датируемого тем самым годом, в котором разворачиваются события «ЕМ»: «Всё перепуталось, и сладко повторять: // Россия, Лета, Лорелея»? Лорелей звали Деву Рейна, чаровавшую рыбаков своим пением, а затем губившую их (см. еще фр. № 94 и комм. к нему). Рейн и «пестрые форели на песчаном дне» изображаются, например, в повести Тургенева «Ася». «Сытых форелей усатые морды» и «горный рыбак» появятся и в позднейшем ст-нии самого О. М. «Холодно розе в снегу...» (1930) из его цикла «Армения». См. также в поэме Жуковского «Две были и еще одна»:

...А на Рейне

Видите ль вы небольшой островок? Молодая из кленов
Роща на нем расцвела; под тенью ее разостлавши
Сети, *рыбак* готовит свой ужин, и дым голубую
Струйкой вьется по зелени темной.

Портной Мервис появляется в черновиках на очень ранней стадии работы над будущей «ЕМ». Судя по этим черновикам, действие повести сна-

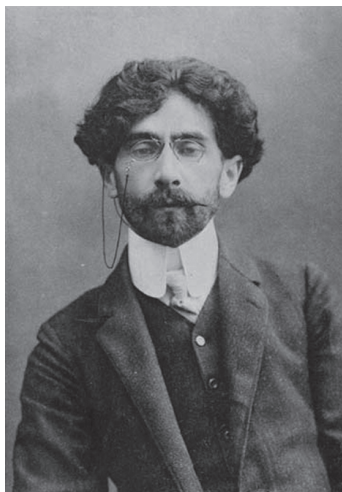
чала должно было разворачиваться в 1920-е гг.: «[Представьте себе] Вообразите лошадиную голову [, посаженную] на [тонком стебле шеи, как драгоценный цветок — это и будет] тонкой подвижной [шее], необычайно грустную, кроткую и пугливую — и [вам улыбнется] Мервис — продавец книжно-канцелярского магазина рядом с похоронным бюро. Он торгует стальными перьями, комсомольской и профсоюзной литературой. Обыкновенных книг в его распоряжении не имеется. Немудрено, что, торгуя столь неходким товаром, он одичал и отвык от людей. Впрочем, в улыбке Мервиса было нечто томное и расслабленно капризное, точь-в-точь как у П<етра> С<еменовича> К<огана> — президента <Академии> Х<удожественных> Н<аук>. <Вынужденное пребывание в обстановке Красного Уголка, каким поневоле являлся книжно-канцелярский пункт> [Вращаясь неизменно под портретами вождей] На Парнаха Мервис действовал успокоительно [, а бодрящая обстановка Красного Уголка, с глянцевыми портретами вождей, особенно Сталина и Буденного, т<о>е<сть> попросту книжк<а>, в которой продавец непринужденно вращался, [подним<ала>] озонировала его душу> Отчего не подышать озоном Красного Уголка?» (2: 562) По ряду причин, в том числе из понятной осторожности, действие повести в итоге было перенесено О. М. в лето 1917 г. Присутствие в черновиках повести Мервиса — продавца советского книжного магазина, как кажется, несколько ослабляет убедительность мемуаров, где рассказывается о Мервисе-портном (см. комм. к фр. № 13).

По-видимому, первоначально Мервис, как и Парнок, должен был выступать в роли своеобразного двойника гоголевского Башмачкина. Ср. «комсомольские» мотивы процитированного отрывка с соответствующими мотивами «Четвертой прозы» (1929—1930), где О. М. упоминает «жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью с плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича» (3: 177). Интересно, что главного героя своей повести О. М. в приведенном фрагменте именует уже совсем точно по фамилии его прототипа — Парнах. Петр Семенович Коган числился президентом ГАХН с 1921 по 1929 г.

Красные уголки возникли в казармах частей Красной армии в 1921 г. Красный уголок занимал один из свободных углов спальни с портретами вождей революции, фотографиями, лозунгами. Затем Политуправление РККА ввело красные уголки как отдельные комнаты во всех частях в качестве места проведения повседневной политико-воспитательной работы. С 1924 г. красные уголки стали создаваться на гражданских предприятиях и в учреждениях. Решением 13-го съезда РКП(б) красные уголки были наделены функцией обязательных центров агитационной работы. Они организовывались при небольших предприя-

тиях, мастерских, цехах фабрик и заводов, при рабочих общежитиях и в многоквартирных жилых домах, учреждениях. На первых порах в красных уголках проводились не только чтение газет и антирелигиозная пропаганда, но и настольные игры, пение, санитарная, спортивная и самообразовательная работа.

И. В. Сталин в 1927 г. занимал должность генерального секретаря ЦК ВКП(б). С. М. Буденный — инспектора кавалерии РККА. Но портрет в красном углуке несомненно изображает Буденного героем гражданской войны.



Петр Семенович Коган

№ 30. Недаром издалека к нему слетались родственники, а заказчик пятился, ошеломленный и раскаявшийся.

В зачине комментируемого фрагмента обыгрывается идиома «родовое гнездо», обладающая изрядным воинственным, агрессивным потенциалом. Ср., например, в «Женитьбе Пинегина» Станюковича: «Объявлялись к Пинегину даже самые отдаленные *родственники и родственницы*, с которыми он впервые знакомился, и поздравляли его с счастливым событием. Все, словно вороны, *слетались* на добычу с какой-то наглой и наивной бесцеремонностью». Ср. в «Шуме времени» О. М.: «Однажды к нам приехала совершенно чужая особа, девушка лет сорока, в красной шляпке, с острым подбородком и злыми черными глазами. Ссылаясь на происхождение из местечка Шавли, она требовала, чтобы ее выдали в Петербурге замуж. Пока ее удалось спровадить, она прожила в доме неделю. Изредка появлялись странствующие авторы: бородатые и длиннопольные люди, талмудические философы, продавцы вразнос собственных печатных изречений и афоризмов» (2: 360).

Еврейский портной, окруженный кучей родственников, — излюбленный персонаж русской и еврейской литературы XIX — начала XX вв. См., например, в рассказе Шолом-Алейхема «Заколдованный портной»: «И роди сей муж сынов и дочерей — и был Шимен-Эле обременен це-

лой кучей ребят всех возрастов, преимущественно дочерей, среди них несколько взрослых».

Вторая половина комментируемого фрагмента, по-видимому, отсылает читателя к следующему эпизоду «Шинели» Гоголя (приводим его с сокращениями): «Петрович был, казалось, в трезвом состоянии, а потому крут, несговорчив и охотник заламливать черт знает какие цены. Акакий Акакиевич смекнул это и хотел было уже, как говорится, на пятый двор, но уж дело было начато». Петрович «очень любил сильные эффекты, любил вдруг как-нибудь озадачить совершенно и потом поглядеть искоса, какую озадаченный сделает рожу после таких слов <...> Акакий Акакиевич после таких слов вышел совершенно уничтоженный. А Петрович по уходе его долго еще стоял, значительно сжавши губы и не принимаясь за работу, будучи доволен, что и себя не уронил, да и портного искусства тоже не выдал».

№ 31. — Кто же даст моим детям булочку с маслом? — сказал Мервис и сделал рукой движение, как бы выковыривающее масло, и в птичьем воздухе портновской квартиры Парноку привиделось не только сливочное масло «звездочка», гофрированное слезящимися лепестками, но даже пучки редиски. Затем Мервис искусно перевел разговор на адвоката Грузенберга, который заказал ему в январе сенаторский мундир, приплел зачем-то сына Арона, ученика консерватории, запутался, затрепыхался и юркнул за перегородку.

Здесь обыгрывается реализующаяся в сознании Парнока метафора-идиома «заработать на булку с маслом». «Крошки булки на клеенчатых скатертях» «в еврейских квартирах» изображаются также в VI главе «ЕМ» (см. комм. № 160).

Излюбленный О. М. эпитет «птичий» сшивает между собой разнородные отрывки «ЕМ» — во II главе пойдет речь о «птичьем языке», в VII — о «птичьем оке». См. также в предыдущем фрагменте «ЕМ» о родственниках, которые «слетались» к Мервису.

«Сливочное масло „звездочка“» — «до революции фирменное фасованное масло в фунтовой упаковке» (Нерлер: 409), масло с узором в виде звездочки, выдавленным на поверхности. Впрочем, возможно, речь идет просто об оттаивающем (слезящемся) куске сливочного масла, отформованном в виде звезды с гофрированными лучами (лепестками). «ГОФРИРОВАТЬ, гофровать, гофрить *франц.* курчавить, мелко сгибать, набирать борами, складками» («Словарь В. И. Даля»).

«Пучки редиски», по-видимому, возникают в воображении Парнока в качестве яркого красно-зеленого пятна, соседствующего с желтым «пятном» сливочного масла. Ср. в «Путешествии в Армению» О. М., где окружающая реальность следующим образом сопоставлена с картинами импрессионистов: «Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения, а солнце — завернутым в серебряную бумагу. И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину — очная ставка с замыслом. У дверей кооператива стояла матушка с сыном. Сын был сухоточный, почтительный. Оба в трауре. Женщина совала пучок редиски в ридикюль» (3: 200).



Оскар Осипович Грузенберг

Оскар Осипович Грузенберг (1866—1940) никак не мог заказывать Мервису «сенаторский мундир» «в январе», поскольку сенатором уголовного департамента Правительствующего сената он был назначен Временным правительством только после победы Февральской революции 1917 г. Всероссийскую известность этот адвокат получил, добившись оправдания М. Бейлиса на сфабрикованном процессе по делу о ритуальном убийстве в Киеве. Согласно справочнику «ВП-17» (С. 190) Грузенберг жил по адресу: Кирочная, 34.

Фабульно немотивированное появление его имени в «ЕМ» отразило общий замысел О. М. густо насытить повесть фамилиями реальных, известных и совсем забытых жителей Петербурга (Петрограда), лишь отчасти нашедший воплощение в ее окончательном варианте. Так, в черновиках к «ЕМ» упоминались не появляющиеся в итоговой редакции «ЕМ»: «тайный католик» князь Владимир Михайлович Волконский (2: 561; проживал: Сергиевская, 7 (ВП-17: 134)); «член государственной Думы от евреев доктор» Эзекиель Бенционович Гуревич (2: 565; проживал: Большая Монетная, 9а (ВП-17: 195)); «лапчатый господин Лидин» (2: 570; в «ВП-17» находим двух Лидиных — отца и сына; оба были инженерами-техниками и жили на Вереysкой, 2 (С. 399)); поэт Иннокентий Анненский (2: 572); барон Павел Николаевич Николаи (2: 575; согласно «ВП-17» (С. 490) проживал: Конюшенная, 4);

дантист Людвиг-Эмиль Цезаревич Кольбе (2: 576; жил на Казанской, 5 (ВП-17: 330)); «лейб-медик» Абрам Исаакович Шерешевский (2: 576; жил на Лиговской, 59 (ВП-17: 762)); «глазной чудотворец» Леонид Георгиевич Беллерминов (правильно — «Беллярминов» (2: 577—578; проживал на Большой Сампсониевской, 5 (ВП-17: 53)); доктора Руссов и Раухфус (2: 577); «мадам Шредер» из Выборга (2: 580). Кроме того, в черновиках фигурирует целое созвездие еврейских фамилий (с нехитрым обыгрыванием их этимологии): «О, странная музыка [ложно-еврейских фамилий] В каком саду сорвал свое благоуханное прозвище Розенблюм, в какой небывалой [золотистой] Мексике, где Гауризанкары сияют <золотыми пломбами> золотом пломб, подобрал свою массивную кличку — Гольдберг, на каком самоцветном берегу, среди топазов и раковин выбрал [свое] драгоценное имя Финкельштейн?» (2: 580) В совокупности все эти «несценические персонажи» формируют то своеобразное и к 1927 г. уже почти исчезнувшее коллективное лицо города, которое О. М. и стремился запечатлеть в «ЕМ».

Петербургская консерватория открылась 8 сентября 1862 г. Ее современное здание, построенное в 1896 г., располагается по адресу: Театральная пл., д. 3. 16 сентября 1908 г. Совет министров Российской империи принял постановление о введении во всех государственных высших учебных заведениях, «за исключением консерватории», процентной нормы для евреев.

Ср. также финал комментируемого фрагмента со следующим отрывком из «Двойника» Достоевского: «Вдруг, и почти из-под руки Андрея Филипповича, стоявшего в то время в самых дверях, *юркнул* в комнату господин Голядкин-младший, *суетясь*, запыхавшись, загонявшись на службе, с важным решительно-форменным видом, и прямо подкатился к господину Голядкину-старшему».

№ 32. «Что же, — подумал Парнок, — может, так и нужно, может, той визитки уже нет, может, он в самом деле ее продал, как говорит, чтобы заплатить за шевиот».

Исходной моделью для такого типа литературного поведения послужила слабовольная нерешительность Пьера Безухова перед его женитьбой на Элен Курагиной в 3-й части I тома «Войны и мира»: «Но, верно, это всегда так бывает и так надо, — утешал он себя». Уже после опубликования «ЕМ» и, возможно, под ее влиянием чрезвычайно сходные рассуждения Ильф и Петров вложили в уста персонажа «Золотого

теленка» Васисуалия Лоханкина: «„А может быть, так надо, — думал он, — может быть, это искупление, и я выйду из него очищенным? Не такова ли судьба всех стоящих выше толпы людей с тонкой конституцией? Галилей, Милюков, А. Ф. Кони. Да, да, Варвара права, так надо!“»

О шевиоте см. в комм. № 10.

№ 33. К тому же, если вспомнить, Мервис не чувствует края визитки — он сбивается на сюртук, очевидно более ему знакомый.

Сюртук — мужская двубортная одежда с длинными, почти до колен, полами, в талию, обычно с отложным воротником. Визитка — парадная разновидность сюртука, его однобортный вариант, своего рода полуфрак, отрезной по талии, с полочками, которые постепенно сужаются (иногда закругляясь) к низу, образуя спереди конусообразную «распашку». Терминологически отчетливо определить разницу между сюртуком и визиткой уже и во времена О. М. было очень трудно. Ср. у Андрея Белого в книге мемуаров «Между двух революций»: «У Максима Максимовича фрак, сюртук и визитка — одно загляденье». И у Г. Белых с Л. Пантелеевым в «Республике ШКИД» (1926) с неразличением визитки и сюртука: «За столом сидел Купец в каком-то старомодном *сюртуке или в визитке* и в широченных синих шароварах».

№ 34. У Люсьена де Рюбампре было грубое холщовое белье и неуклюжая пара, пошитая деревенским портным; он ел каштаны на улице и боялся консьержек. Однажды он брился в счастливый для себя день и будущее родилось из мыльной пены.

В романах Бальзака «Блеск и нищета куртизанок» и «Утраченные иллюзии», героем которых является Люсьен де Рюбампре, точных параллелей к этому отрывку «ЕМ» нет, если не считать монолога сестры Люсьена — Евы, обращенного к брату в «Утраченных иллюзиях»: «Надобно иметь *побольше белья* <...> Хотя фрак сидит на тебе божественно, но он у тебя всего один! У тебя всего две тонкие рубашки, а прочие шесть *из грубого полотна*». По-видимому, через введение в «ЕМ» псевдодиптих из Стендаля и Бальзака О. М. противопоставлял свою почти бесфабульную, малостраничную прозу классическим «толстым» романам французских писателей.

Зато параллели к комментируемому фрагменту есть в повести самого О. М. (прежде всего, мотив глумления челяди над петербургским интеллигентом и мотив взаимоотношений героя с неумелым портным), а также — более отдаленные — в позднейшем автобиографическом ст-нии О. М. 1931 г.:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья,

в его автобиографическом ст-нии «Полночь в Москве. Роскошно буддйское лето...» (1931):

Смотрите, как на мне *топорщится пиджак*,

а также в его «французском» ст-нии «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1923):

И пели песенки, и жарили *каштаны*.

Ср. еще в ст-нии Пастернака «Бальзак» (1927):

Париж в золотых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных.
По улицам летит пыльца.
Разгневанно цветут *каштаны*.

В финале комментируемого отрывка иронически обыгрывается миф о рождении Афродиты из морской пены. Ср. в ст-нии О. М. «Silentium» (1910):

Она еще не родилась
<...>
Останься *пенной*, Афродита.

Автор «ЕМ» придавал важное дифференцирующее значение бритью. См., например, в письме Сергея Рудакова к жене от 7 ноября 1935 г.: «О<сип> побрился — я ему сказал, что есть два человека, О<сип> Э<мильевич> бритый и О<сип> Э<мильевич> небритый. А он добавил, что у них разная идеология».

№ 35. Парнок стоял один, забытый портным Мервисом и его семейством. Взгляд его упал на перегородку, за которой гудело, тягучим еврейским медом, женское контральто. Эта перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас.

Контральто — «женский голос низкого диапазона» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в черновой редакции позднейшего ст-ния О. М. «Канцона» (1931):

Как густое *женское контральто*,
Слева сердце бьется — слава, лейся! —
Я увижу вас, храмовники базальта,
Вас, держатели могучих акций гнейса?

Непонятно, что делает женщина за перегородкой — поет или разговаривает с портным Мервисом. Может быть, как раз в эту минуту она поздравляет его с удачным отъемом визитки (см. комм. № 169)? Обратим также внимание на то, что в комментируемом отрывке О. М. ненавязчиво использует излюбленную им «пчелиную метафору»: «*гудело, тягучим еврейским медом*». Ср. с зачином ст-ния О. М. 1917 г.:

Золотистого *меда* струя из бутылки текла
Так *тягуче* и долго...

и с использованием мотива меда в развитии еврейской темы в одном из фрагментов «Шума времени» О. М.: «Русско-еврейский фольклор Семена Акимыча в неторопливых, чудесных *рассказах* лился густой *медовой струей*» (2: 381). К этому можно прибавить, что мед широко используется в еврейской кулинарной традиции. О пчелиных мотивах в «ЕМ» см. также комм. № 49.

Возможно также, что здесь обыгрывается следующая метафора из июньской рецензии Максимилиана Волошина 1917 г. на книгу стихов О. М. «Камень» (1916) в сопоставлении со «Стихотворениями» (1916) сестры Валентина Парнаха, Софии Парнок: «Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто, юношеский бас О. Мандельштама может показаться неуклюжим и отрочески ломающимся» (Волошин: 547; переключка отмечена в: Кацис: 196—197). Ср. также в «Детстве Никиты» А. Н. Толстого: «*Из соседней комнаты* было слышно, как Анна Аполлоновна *гудела басом*: „Дайте мне полотенце“».

В первоначальном варианте «ЕМ» в консерватории, по-видимому, учился не сын, а дочь Мервиса; в окончательной же редакции сохранился рудимент — «женское контральто». См., во всяком случае, в черновиках к повести: *«Ученица консерватории сбивает желток в стакане»* (2: 573).

Главный источник картинок с перегородки в квартире у портного Мервиса — следующий микрофрагмент «Шинели» Гоголя: «При слове „новую“ у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки». Этот гоголевский микрофрагмент, в свою очередь, входит в весьма представительный ряд экфрасисов автора «Портрета» и «Мертвых душ» (см. комм. № 36). Еще один подтекст отыскивается в «Станционном смотрителе» Пушкина: «Тут он принялся переписывать мою подорожную, а я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына...» См. также, например, в романе Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги»: «В большой горнице с перегородкой, оклеенной картинками, опять-таки сразу было заметно, что наступил великий праздник». Также ср. в «Бедных людях» Достоевского: «Вошел я. Комната ничего, на стенах картинки висят, все генералов каких-то портреты <...> и генералы-то смотрят такие сердитые...»

№ 36. Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты и, не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке, собирались швырнуть в подъезд. Рядом старомодный пилот девятнадцатого века — Сантос Дюмон в двубортном пиджаке с брелоками, — выброшенный игрой стихий из корзины воздушного шара, висел на веревке, озираясь на парящего кондора. Дальше изображены были голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свою маленькую страну.

В зачине фрагмента с одной мелкой неточностью (не «господа», а один слуга — Никита Козлов) описывается журнальный снимок или открытка с акварели Петра Федоровича Бореля «Возвращение раненого Пушкина после дуэли» (1885). Ср. с «высоким» вариантом развития этого (?) сю-

жета у О. М.: «И вчерашнее солнце на черных носилках несут». Здесь О. М. продолжает одну из ключевых для «ЕМ» тему смерти человека искусства, подспудно соотносенную с темой гибели Петербурга. Как известно, факельщики часто участвовали в похоронных процессиях того времени. Подробнее см.: Светлов: 14—16 и в комментарии А. М. Конечно-го к этому изданию.

В случае с портретом «старомодного пилота девятнадцатого века» мы имеем дело с контаминацией. Упоминание о «двубортном

пиджаке с брелоками» почти наверняка навеяно визуальными впечатлениями О. М. от неизменно щегольского облика пионера авиации из Бразилии, изобретателя и испытателя первого управляемого воздушного шара Альберто Сантос-Дюмона (1873—1932). См. книгу о нем, вышедшую сравнительно незадолго до начала работы О. М. над повестью: *Зелинская А. И. Сантос-Дюмон и Цепелин. М., 1924*. См. также в мемуарной книге Л. Успенского «Записки старого петербуржца»: «На витринах писчебумажных лавчонок начали появляться открытки, изображавшие полеты первых аэропланов за границей <...> Прославился маленький бразилец Сантос-Дюмон, построивший во Франции аэроплан-лилипутик, способный поднять в воздух только своего, весящего чуть ли не сорок кило, строителя: смелый конструктор сидел на этой „Демуазель“ („Стрекозе“) у самой земли, между колесами хрупкого шасси. Журналы веселились: „первую вспышку в цилиндрах своего доморощенного мотора Сантос будто бы вызывал, поднося к нему тлеющий фитиль, привязанный к каблук собственному ботинка“».

Однако Сантос-Дюмон, разумеется, никогда не сражался с кондорами в воздухе. Появление в комментируемом отрывке парящего кондора в сочетании с многочисленными «жюль-верновскими» мотивами «ЕМ» (откомментированными нами ранее) не может не напомнить внимательному читателю о той сцене «Детей капитана Гранта», где кондор



П. Ф. Борель.
Возвращение раненого Пушкина с дуэли



Альберто Сантос-Дюмон

уносит бездыханное тело одного из героев романа: «Раздался вопль ужаса — в когтях у кондора висело и качалось безжизненное тело, то было тело Роберта Гранта». См. также первый роман Жюль Верна «Пять недель на воздушном шаре» и соответствующие иллюстрации к этому роману: «Кондоры были уже совсем близко. Ясно виднелись их голые шеи, вздувшиеся от крика, яростно поднятые хрящеватые гребни с фиолетовыми отростками. Это были крупнейшие кондоры — свыше трех футов длиной. Белые крылья их сверкали на солнце. Ни дать ни взять белые крылатые акулы <...> В этот миг один из самых свирепых кондоров, раскрыв клюв и выпустив когти, бросился на „Викторию“, готовый вцепиться в нее, готовый разорвать ее в клочья <...> в этот миг кондоры изменили свою тактику и всей стаей поднялись над „Викторией“. Кеннеди посмотрел на Фергюссона. Как ни был стоек и невозмутим доктор, он побледнел. Наступила жуткая тишина. Вдруг послышался треск рвущейся шелковой материи; путешественникам показалось, что корзина уходит из-под их ног <...> — Долой провизию! Провизию долой! — крикнул снова доктор. И ящик со съестными припасами полетел в озеро. Падение несколько замедлилось, но шар все же продолжал падать вниз. — Выбрасывайте! Выбрасывайте еще! — крикнул доктор. — Бросать больше нечего, — отозвался Кеннеди. — Нет есть, — лаконически ответил Джо и, быстро перекрестившись, исчез за бортом. — Джо! Джо! — в ужасе закричал доктор. Но Джо уже не

мог его слышать...» См. также в романе Жюль Верна «Таинственный остров»: «Поднимается ли шар? — Да, немного, но он сейчас же снова опустится! — Можно еще что-нибудь выбросить? — Ничего. — Можно. Корзину! Уцепимся за веревки! В воду корзину! В самом деле, это было последнее средство облегчить шар. Канаты, прикрепляющие корзину к шару, были перерезаны, и аэростат поднялся на две тысячи футов. Пассажиры забрались в сеть, окружающую оболочку, и, держась за веревки, смотрели в бездну».

Одним из опорных стилистических подтекстов для отрывка о «голландцах на ходулях» и для всего фрагмента о перегородке Мервиса послужило следующее описание из гоголевского «Портрета»: «Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок <...> Зима с белыми деревьями, совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий более на индейского петуха в манжетах, нежели на человека, — вот их обыкновенные сюжеты. К этому нужно присовокупить несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами». Персонаж на ходулях изображен, например, на картине Питера Брейгеля-старшего «Детские игры». По-видимому, в художественном сознании О. М. ходули были прочно связаны с картинами голландцев и фламандцев. См., например, в его ст-нии «На доске малиновой, червонной...» (1937), представляющем собой описание типовой работы одного из малых голландцев:

Не ищи в нем зимних масел рая,
 Конькобежного фламандского уклона,
 Не раскаркается здесь веселая, кривая
 Карличья в ушастых шапках стая, —



Обложка романа Ж. Верна «Пять недель на воздушном шаре»

И, меня сравнением не смущая,
Срежь рисунок мой, в дорогу крепкую влюбленный,
Как сухую, но живую лапу клена
Дым уносит, *на ходулях убегаая...*

См. также словесный коллективный портрет голландских детей в повести М.-М. Додж «Серебряные коньки» (1865): «Полюбуйтесь вон теми мальчиками и девочками на ходулях! Им пришла в голову блестящая мысль. Они могут рассмотреть все, что хотят, поверх голов самых высоких зрителей. Странно видеть высоко в воздухе их маленькие детские тела на невидимых ногах». Возможно, сравнение голландцев на ходулях с журавлями, шагающими по водянистым болотам на длинных тонких ногах, родилось из широко распространенного представления о Голландии как о стране, покрытой каналами и дамбами. Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «Э!.. Да помилуйте: у него идиотический вид? Ай, картузик? Вот так картузик? Бежит себе *на журавлиных ногах*; пальтецо трепыхается, зонтик прорванный; и одна калоша не по ноге...» Еще ср. в «Детстве Никиты» А. Н. Толстого: «Тогда матушка заиграла на рояле польку. Играя, обернула к елке улыбающееся лицо и запела:

Журавлины долги ноги
Не нашли пути, дороги...»

II

№ 37. Места, в которых петербуржцы назначают друг другу свидания, не столь разнообразны. Они освящены давностью, морской зеленью неба и Невой. Их бы можно отметить на плане города крестиками посреди тяжелых садов и картонажных улиц.

Места свиданий в Петербурге гораздо более разнообразны, чем описывает О. М. Так, в «Белых ночах» Достоевского героиня назначает герою свидание на «набережной канала», «в отдаленнейшей части города». В. Гарднер в стихотворении «Товарищу-поэту», перечисляя места дружеских свиданий, упирает на их множественность:

Ты подожди меня в картинной галерее;
Мой друг, опаздывать в характере славян.
Будь мне свидание назначено в аллее,

В книгохранилище, на выставке, в музее,
Не унывай, терпи, доверчивый баян!

Набоков в «Других берегах» и вовсе называет совершенно иные, чем О. М., места встреч в Петербурге 1916 г., имея в виду, правда, исключительно любовные, интимные свидания: «Мы сживали на скамейках в Таврическом Саду, сняв сначала ровную снежную попону с холодного сидения, а затем варежки с горячих рук. Мы посещали музеи <...> В этих музеях мы отыскивали самые отдаленные, самые неказистые зальца».

Эпитет «тяжелорунные», вероятнее всего, попал в «ЕМ» из поэтического словаря Фета. Ср. в его ст-нии «В те дни, как божествам для происков влюбленных...» (1886):

Тяжелорунные, конечно, овцы сыты...

См. также в ст-нии самого О. М. «Обиженно уходят на холмы...» (1915) об овцах (и тоже с отсылкой к Фету):

Они идут в священном беспорядке.
Висит *руно тяжелою волной*.

Напомним, что одно из прозвищ Парнока было «овца».

«Картонажное мастерство, приготовление легких коробок (бонбоньерок, картонажей) для кондитерских, галантер. и друг. изделий, причем материал (золотая и серебряная бумага, выпукло-тисненные картинки и бордюры) и части коробок готовятся машинным способом, а сборка их и отделка (бархатом, шелком и кружевами) производится вручную» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). «Картонажные» петербургские улицы названы в «ЕМ», вероятно, потому, что они словно состоят из ровных картонных коробок.

Крестики, отмечающие нужные места на карте, появятся позднее в «Стихах о неизвестном солдате» (1937) О. М.:

Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

№ 38. Может быть, они и меняются на протяжении истории, но перед концом, когда температура эпохи вскочила на тридцать

семь и три и жизнь пронеслась по обманному вызову, как грохочущий ночью пожарный обоз по белому Невскому, они были наперечет:

Ускорение жизни эпохи связано с приближением к концу истории — эсхатологическому Октябрю 1917 г. — и разворачивается как неизлечимая болезнь человека, готовящегося к смерти. Температура тела больного повышена, и все процессы в организме ускоряются. К сходной метафоре в своих «Размышлениях о русской революции» (1924) прибегнул Н. Бердяев: «Революция подобна тяжелой инфекционной болезни. Раз зараза проникла в организм, нельзя уже остановить неотвратимого течения болезни. В известный момент будет 41 градус *температуры*, будет бред. А потом *температура* падет до 36 градусов. Природа революции такова, что она должна дойти *до конца*». Парадокс заключается в том, что 37,3 лишь с очень большой натяжкой можно считать опасной для жизни температурой. См., впрочем, в устных воспоминаниях Эренбурга об О. М.: «Он действительно был смешон. Приходя в гости, просил градусник. Смотрел — 37,2. О, температура. Нельзя возвращаться, мы остаемся у вас ночевать», а также у Бориса Горнунга о 1927 г.: «Вдруг он забеспокоился <...> „Я, кажется, заболеваю. Я чувствую, как у меня поднимается температура...“ <...> Градусник он держал около 25 минут и каждые 3 минуты смотрел. Температура упорно не поднималась, но наконец дошла до 37,2°. Тогда он сказал: „Ну, это от возбуждения. Так и должно быть“, и окончательно успокоился. Однако продолжал лежать на диване». См. еще в письме О. М. к жене от 7 февраля 1926 г.: «У меня был легонький „грипп“ — на 37,3 — уже прошел» (4: 57). И у Сергея Рудакова о 1936 г.: «Психования О<сипа> с термометром. Восклицанье: t° 37,8 (вместо привычной 37,2 — 37,3). Молниеносные гипотезы о новых болезнях, планы хлопот. О<сип> хватается за голову <...> бежит к окну, к свету. „Надюша, я обманул тебя на градус — 36,8!“» Может быть, и в комментируемом фрагменте речь идет о своеобразной «симуляции»? Поскольку температура низкая, то и вызов «обманный».

Упоминание о температуре имеет и реально-историческую мотивировку, важную для «ЕМ»: болезнь и смерть Бозио от воспаления легких. Та же театральная метафора смерти в сопровождении мотивов беспорядочного движения по ночному городу присутствует в ст-нии О. М. «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925):

А жизнь проплывет театрального капора пеной...

В «Четвертой прозе» (1930) сходным образом будет описан свежий материал для газетной сенсации: «брызжет фонтаном черная лошадиная кровь эпохи» (З: 170). В финале ст-ния о Париже «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1923) возникает аналогичный образ:

И светлой улицей, как просекой прямой,
Летели лошади из зелени густой.

Отметим и еще одну переключку: «белый Невский», по которому грохочет пожарный обоз, правомерно уподобить «светлой улице» Парижа (тем более что после воплощения в жизнь плана Османна парижские улицы сделались почти столь же прямыми, как «картонажные» улицы Петербурга). Пожар как отражение революционного катаклизма — одна из центральных тем «ЕМ».

Со слов «жизнь пронеслась» начинается ст-ние Фета 1864 г.:

*Жизнь пронеслась без явного следа.
Душа рвалась — кто скажет мне куда?
С какой заране избранною целью?
Но все мечты, всё буйство первых дней
С их радостью — всё тише, всё ясней
К последнему подходят новоселью.*

Так, заверша беспутный свой побег,
С нагих полей летит колючий снег,
Гонимый ранней, буйною метелью,
И, на лесной остановясь глуши,
Сбирается в серебряной тиши
Глубокой и холодной постелью.

Впечатление, которое в 1910-е гг. производил на горожан несущийся по улице пожарный обоз, красноречиво описал в своих «Воспоминаниях» современник О. М., брат Б. Л. Пастернака — Александр: «Когда такой поезд мчался галопом во весь опор по середине затихшей и сразу опустевшей улицы — все извозчики и ломовые в испуге спешили поджаться к тротуару и там замереть — зрелище было потрясающим не только для нас, детей, но и для взрослых. <...> Если поезд летел на пожар, когда на улице уже темнело, вестовой держал в левой руке факел. Пламя и дым факела метались от ветра, извиваясь длинным хвостом. <...> Так все и несло, как в вальпургиеву ночь, со звоном колокола, с громо-

вым цоканьем враз — копыт табуна коней, с грохотом множества колес о булыжную мостовую. Еще только издали услышав приближение пожарной команды — улица вымирала, как перед грозой». Ср. комм. к фр. № 185. Невский проспект в комментируемом фрагменте «белый», поскольку речь идет о длительном периоде «белых ночей» — ср. фр. № 154.

№ 39. Во-первых, ампирный павильон в Инженерном саду, куда даже совестно было заглянуть постороннему человеку, чтобы не влипнуть в чужие дела и не быть вынужденным пропеть ни с того ни с сего итальянскую арию;

Речь идет о павильоне-пристани на берегу Мойки, построенном архитектором итальянского происхождения Карлом Росси в 1825 г. Это действительно удобное место для свиданий, поскольку павильон находится в одном из лучших петербургских парков, в самом живописном его месте, и снабжен открытой колоннадой, куда можно попасть в любое время. Кроме того, над колоннадой есть крыша, которая, в отличие от арки на Галерной улице (см. комм. № 41), легко может укрыть от непогоды. Михайловский и Инженерный — это два разных, хотя и близко расположенных, сада. Площадь Михайловского сада составляет 87 186 кв. м; Инженерного — 16 533 кв. м. При этом ампирный павильон Росси расположен как раз не в Инженерном, а в Михайловском саду.

Итальянская ария — сигнал предупреждения для влюбленных, которые не замечают приближения непрошенных гостей. Ср. в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», где Воробьянинов, извещая об опасности Бендера, должен был петь арию герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто»: «La donna mobile» — «Сердце красавиц» (глава «Нечистая пара»). Возможно, упоминание именно итальянской арии связано с сюжетом об А. Бозю — «певице итальянской школы» (подробнее см.: Сегал: 402—403).

«Ни с того ни с сего» хочет пропеть арию Наташа Ростова в эпизоде «Войны и мира», стилистически «предсказывающем» «ЕМ»: «Она смотрела и думала, и самые странные мысли неожиданно, без связи, мелькали в ее голове. То ей приходила мысль вскочить на рампу и пропеть ту арию, которую пела актриса, то ей хотелось зацепить веером недалеко от нее сидевшего старичка, то перегнуться к Элен и зашекотать ее».

Не содержит ли микрофрагмент «чтобы не влипнуть в чужие дела» еще и намек на то, во что можно влипнуть, пробираясь по местам общественного времяпрепровождения?



Павильон в Инженерном саду. Фото И. Золотаревской

№ 40. во-вторых, фиванский сфинкс напротив здания Университета;

Упоминание о сфинксе поддерживает и развивает египетскую тему повести О. М. Сфинксы — одна из самых известных достопримечательностей Петербурга — поставлены вовсе не напротив здания Университета, а дальше по Университетской набережной Невы — напротив Академии Художеств. Ошибка памяти в данном случае исключается, ведь будущий автор «ЕМ» несколько лет учился в том самом здании, о котором пишет, так что расположение объектов на набережной ему, без сомнения, было детально известно. Перемещенные в «ЕМ» с их исконного и законного места, сфинксы, по-видимому, представляют собой эмблему поэтики сознательной неточности, которая исповедовалась О. М. в повести, зачастую оттеняясь документальной скрупулезностью (например, при назывании фамилий петроградских жителей). Автор «ЕМ» оставляет сфинкса в одиночестве, без пары, возможно, по примеру Блока как автора ст-ния «Пушкинскому дому».

О любовных свиданиях, назначаемых петербуржцами недалеко от изваяний сфинксов, читаем, например, в ст-нии Николая Агнивцева «Вдали от тебя, Петербург!..»:

Ужель мечтательная Шура
Не оставляла у окна
Вам краткий адрес для Амура:
„В. О. 7 л. д. 20а?“



Сфинкс. Фото И. Золотаревской

Ужели вы не любовались
На Сфинксов фивскую чету?
Ужели вы не целовались
На Поцелуевом мосту?

«Александровская колонна» (см. фр. № 43) и «гранитный сфинкс над Невой» соседствуют в ст-нии Георгия Иванова «Петроградские волшебства»; сфинкс и некая неназванная «арка» — в ст-нии Александра Рославлева «На Неве»; «древ-

ний сфинкс» и Медный всадник (см. фр. № 43) — в ст-нии Блока «Пушкинскому дому».

№ 41. в-третьих — невзрачная арка в устье Галерной улицы, даже неспособная дать приют от дождя;

Речь идет о знаменитом сооружении России — триумфальной арке здания Сената и Синода. Причина, по которой автор «ЕМ» называет ее «невзрачной», заключается в том, что арка показана с «непарадной» стороны Галерной улицы, откуда она, действительно, смотрится не слишком пышно. Ср. также в очерке П. Столпянского «Дворец труда» (1933): «...не слишком ли мизерна — да, безусловно, это определение приходит на ум — арка на Галерной улице» (устное наблюдение Д. Н. Ахапкина). У арки Сената и Синода и в самом деле назначались свидания, что известно прежде всего из поэзии Ахматовой («Стихи о Петербурге», 1913):

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

В этом ст-нии как место свиданий фигурирует и Летний сад (ср. фр. № 42):

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,

В миг, когда над *Летним Садам*
Месяц розовый воскрес...

Здесь же возникает и памятник Петру I на Сенатской площади (см. фр. № 43), а также Нева, над водами которой происходит описанный в тексте любовный хоровод:

Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

Скорее всего, мы имеем дело не с поэтической параллелью, а с задающим тему подтекстом, на который вполне сознательно ориентируется О. М. в комментируемых фрагментах.

В поздней «Поэме без героя» Ахматова вновь воспроизводит эту связь, возможно, закрепившуюся в ее памяти и благодаря «ЕМ» (арка на Галерной + Летний сад):

На Галерной чернела арка
Пела в Летнем саду флюгарка...

№ 42. в-четвертых — одна боковая дорожка в Летнем саду, положение которой я запомнил, но которую без труда укажет всякий знающий человек.

В черновике к «ЕМ» есть следующее указание, объединяющее два знаменитых петербургских сада и доказывающее, что названные в повести места свиданий отбирались автором весьма тщательно: «Машинисточки, предчувствующие свою громадную историческую миссию, пока что беззаботно гуляют в Летнем и Таврическом саду» (2: 560). По причине своей относительной удаленности от мест, где разворачиваются



Арка Сената и Синода со стороны Галерной улицы. Фото И. Золотаревской

основные события «ЕМ», Таврический сад в итоге отпал, остался только Летний, хотя очевидно, что любой парк мог стать и становился удобной площадкой для встречи влюбленных (см. в комм. к фр. № 37 об упоминании Таврического сада в «Других берегах» Набокова).

Строки

А липы еще зеленели
В таинственном Летнем саду

находим в ст-нии Ахматовой «Тот август как желтое пламя...» (1915), описывающем петроградское свидание «воина» и «девы» — Николая Гумилева и самой поэтессы.

Конкретная «боковая дорожка» («аллейка») в Летнем саду, где назначались свидания, действительно играла немалую роль в жизни петербуржцев и петербурженок. Об этом красноречиво свидетельствуют современные О. М. поэзия и проза, например ст-ние Владимира Пяста «У Летнего сада» (1909):

Вдоль возделанной аллейки
Статуй домики седые
Протянулись полосой,
И недвижна на скамейке
Дева с русою косой.
Всё, как в дни давно былые.

Процитируем также зачин ст-ния Ирины Одоевцевой 1922 г., обращенного к Георгию Иванову:

Он сказал: — Прощайте, дорогая!
Я, должно быть, больше не приду.
По аллее я пошла, не зная,
В Летнем я саду или аду.

Ср. в ст-нии Георгия Иванова «Распыленный миллионом мельчайших частиц...», посвященном Одоевцевой:

И опять в романтическом Летнем саду
В голубой белизне петербургского мая
По пустынным аллеям неслышно пройду,
Драгоценные плечи твои обнимая.



Боковая дорожка в Летнем саду

Напомним, что действие «ЕМ» отнесено к маю-июню.

Еще более подробно о той же «любовой» «боковой дорожке» («аллейке») рассказано в «Петербурге» Андрея Белого: «Николай Аполлонович, надушенный и начисто выбритый, пробирался по мерзлой дорожке, запахнувшись в шинель: голова его упала в меха, а глаза его как-то странно светились; только что он сегодня решил углубиться в работу, как ему принес посыльный записочку; неизвестный почерк ему назначал свидание в Летнем саду <...> свидание ему назначалось именно в этой аллейке». Фактически назван «адрес» этой аллеи свиданий («боковой дорожки») в позднейшем ст-нии Евгения Вадимова «На острова»:

Этим вечером — мы вместе... И сначала
В Летнем встретимся с тобою мы саду —
Сверь часы... К Лебяжьему каналу —
Ровно в семь, мой милый, я приду...

Ср. в рассказе Тэффи «Искусство флирта» (1910): «Так называемый „флирт мертвого сезона“ начинается обыкновенно — как должно быть каждому известно — в середине *июня* и длится до середины августа. Иногда (очень редко) захватывает первые числа сентября. Арена „флирта мертвого сезона“ — преимущественно Летний сад. Ходят по

боковым дорожкам. Только для первого и второго rendez-vous допусти- ма большая аллея. Далее пользоваться ей считается уже бестактным).

См. также, например, в мемуарах Ольги Гильдебрандт-Арбениной: «Пошла я в Летний сад с Курдюмовым (отношения сугубо платониче- ские) — и на крайней скамейке у решетки увидела Гумилева с Аней» и в «Плавающих путешественных» Кузмина: «Она помнила только, что накануне обещала Лаврентьеву встретиться с ним в Летнем саду».

Еще примеры см. в статье: *Разумовская А.* Летний сад в поэтиче- ской традиции XX века: диалог пространства и слова // *Русская лите- ратура*. 2009. № 4. С. 166—182.

№ 43. Вот и все. Только сумасшедшие набивались на рандеву у Медного Всадника или у Александровской колонны.

Упоминание в этом фрагменте о «сумасшедших» побуждает вниматель- ного читателя вспомнить о бедном Евгении из пушкинского «Медно- го всадника», Поприщине из «Записок сумасшедшего» Гоголя и, воз- можно, об Александре Ивановиче Дудкине из «Петербурга» Андрея Белого.

В черновиках к «ЕМ» находим следующую вариацию комментируе- мого отрывка с отсылкой к Гоголю в финале: «[Встречу с дамой у Алек- сандровской колонны Парнок задумал в большом масштабе] [Он вышел на битву, нет — на <1 нрзб>, на высокое] [Он повел на даму отборные полки] Соленый ветер стратегической игры, ветер Иены и Аустерлица взвил его, как отклеившуюся от письма египетскую марку и закружил по лампасам Дворцовой площади <...> Куда летишь ты в горячий пе- тербургский вечер, <как?> отклеившаяся от письма египетская марка» (2: 571—572; см. также фр. № 60 и комм. к нему). На процитированное место из черновики к «ЕМ» стоит обратить особое внимание, посколь- ку оно играет роль «отброшенного ключа» к комментируемому отрывку, а в некотором смысле — и ко всей повести. Оказывается, это сам Пар- нок собирался назначать свидание у Александровской колонны, отча- сти уподобляя себя императору-победителю, в честь которого она бы- ла установлена. Только предметом завоеваний и побед Парнока долж- на была стать его дама.

Судя по ст-нию современной нам поэтессы-любительницы, петер- бурженки Веры Соковой, «Медный всадник, медный всадник...», неко- торые жители города до сих пор «набиваются на рандеву» у памятни- ка Петру:

Медный всадник... у подножья
Разные цветы лежат...
Назначают здесь свиданья,
Как и двадцать лет назад...

Встречаются в современной литературе и сообщения о свиданиях у Александровской колонны. См., например, в повести Виктора Ширали «Женщины и другие путешествия»: «Я молод. Я знакомлюсь с барышнями. И когда знакомлюсь с иногородними барышнями, назначаю свидание у Александрийского столпа. Видное, значительное место.

№ 44. Жил в Петербурге человек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами. Звали его Парнок. Ранней весной он выбегал на улицу и топтал по непросохшим тротуарам овечьими копытцами.

В первом предложении комментируемого фрагмента О. М. как бы заново «представляет» своего героя читателю, вероятно, для того, чтобы еще раз указать на сюжетную раздробленность «ЕМ». Начало фрагмента напоминает зачины целого ряда так называемых «петербургских повестей» XIX в., изображавших жизнь «маленького человека» в большой столице.

Пренебрежительная характеристика «человечек» еще дважды встретится в «ЕМ» (в IV главке повести), только употреблена она будет по отношению к мелкому воришке, которого Парнок безуспешно попытается спасти от самосуда толпы (см. фр. № 87). И там и здесь эта характеристика отражает не столько авторское отношение к своему персонажу, сколько пренебрежение к нему других, более «сильных», чем он, жителей Петрограда. См. также в черновиках к «ЕМ» о Парноке: «Странную нежность питал этот *человечек* к государству» (2: 572). Ср. еще, например, в «Двойнике» Достоевского: «В дверях в соседнюю комнату, почти прямо за спиною конторщика и лицом к господину Голядкину, в дверях, которые, между прочим, герой наш принимал доселе за зеркало, стоял один *человечек*, стоял он, стоял сам господин Голядкин, — не старый господин Голядкин, не герой нашей повести, а другой господин Голядкин, новый господин Голядкин».

О швейцаре как воплощении надменности см. в ст-нии О. М. «О временах простых и грубых...» (1914):

На стук в железные ворота
Привратник, царственно-ленив,
Встал, и звериная зевота
Напомнила твой образ, скиф,

в «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасова:

Но *швейцар* не пустил, скудной лепты не взял,

а также, например, в «Службе сборов» (1909) Саши Черного:

Внизу в прихожей бывший гимназист
Стоит перед *швейцаром* без фуражки
Швейцар откормлен, груб и неречист

и у Маяковского в «Последней петербургской сказке» (1913):

Швейцар в поклоне не уменьшил рост.

«Лакированные туфли» в комментируемом отрывке, по-видимому, концертные (см. о Парноке — постоянном посетителе концертов — далее в «ЕМ»). То есть эти туфли не характеризуют героя как щеголя, вроде Л. Ракова — адресата послания Кузмина «Ко мне скорее, Теодор и Конрад...» (1924), в чьем гардеробе «лакированные ботинки» соседствовали с «пиджаком последнего покроя». Интересную параллель к комментируемому фрагменту находим в ст-нии Саши Черного «Мясо. Шарж» (1909), где изображены уличные ухажеры «в лакированных копытах». По предположению Е. Арензона, топот лакированных туфель по тротуару намекает на любовь прототипа главного героя «ЕМ», Валентина Парнаха, к чечетке (Арензон: 23). Ср. еще в заметке Бориса Садовского «Аполлон-сапожник» об участниках первого «Цеха поэтов»: «Сведя поэзию к ремеслу, вы ребячески издеваетесь над искусством; мастерски тачая *лакированные* туфельки и *ботинки*, вы сами тешитесь своим „веселым мастерством“» (*Мимоза*. Аполлон-сапожник // Русская молва. 1912. № 8 (17 декабря). С. 4). Возможно, в комментируемом отрывке также содержится намек на «ковчье копытце», из которого попил незадачливый Иванушка в одном из вариантов народной сказки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» («милой сестрой», напомним, в одном из предыдущих фрагментов «ЕМ» автор называет визитку Парнока).

Автобиографичность комментируемого отрывка выявляется при сопоставлении его со следующим фрагментом очерка О. М. «Холодное лето» (1923): «А я люблю *выбежать* утром на *омытую* светлую улицу <...> прямо в киоск, за „Правдой“» (2: 308). Ср. еще в его очерке «Кисловодск весной» (1927): «*Выбежишь* в парк, еще глаза не разлепились от сна...» (2: 454).

См. также фр. № 92 и комм. к нему.

№ 45. Ему хотелось поступить драгоманом в министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум.

По предположению А. Г. Меца, «вся эта линия сюжета возникла, вероятно, в связи с тем, что „первым драгоманом“ <...> русского посольства в Константинополе был однофамилец поэта, Андрей Николаевич Мандельштам (1869—1939); он в 1910-е гг. выступал с публичными лекциями на международные темы» (Мец: 660).

5 марта 1913 г. королем Греции стал известный своими прогерманскими настроениями Константин I. Поэтому в Первой мировой войне страна долго соблюдала выгодный немцам нейтралитет. Ранней весной 1917 г. Греция признала Временное правительство в России, о чем упоминается в черновиках к «ЕМ»: «Греция держалась нейтрально, но с революцией поздравила» (2: 571). Поздней весной страна вступила в полосу жесточайшего кризиса. См., например, заметку «Голод в Греции» из московской газеты «Утро России» (1917. 11 мая. С. 4). См. еще заметку «Среди греков Петрограда», напечатанную в «Петроградской газете» от 4 июня 1917 г. (с. 2): «Работа в греческом посольстве течет обычным порядком, но обмен телеграммами между посольством и Афинами в последнее время значительно оживился. Днем и вечером идет расшифровка телеграмм. Гораздо больше оживления и заметной радости в другом греческом посольстве — в Европейской гостинице, где находится канцелярия чинов миссии греческого временного правительства, т. е. правительства Венизелоса, вождя революционной части Греции. Несколько греков даже устроили вблизи гостиницы маленький митинг, выражая свою радость по поводу того, что греческий народ избавился от самодержца и, главное, от немки-королевы, которая помнила только, что она сестра императора Вильгельма. <...> Некоторые греки думают, что в Греции скоро произойдет революция и Венизелос будет избран президентом республики». 12 июня 1917 г. Константин I

был вынужден отречься от престола в пользу своего сына Александра, и вскоре после этого, 29 июня, Греция таки сделала «рискованный шаг», официально объявив Германии войну. Окончательные итоги этой войны оказались для страны крайне неутешительными. Ср. стихотворный фельетон: *Long ongle*. Последний ультиматум Греции (Лукоморье. 1917. № 3. 14 января).

«Драгоман, арабск., переводчики при Европ<ейских> миссиях и консульствах на Востоке» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Желание сделаться драгоманом именно в Греции, слабой стране, стране-неудачнице, выразительно характеризует героя повести О. М. Ср. фр. № 192: «Ведь обещал же Артур Яковлевич Гофман устроить его драгоманом *хотя бы* в Грецию». С А. Я. Гофманом (см. о нем комм. № 102) связаны многие «греческие» мотивы «ЕМ». Приведем пока некоторые фрагменты из черновиков к повести: «[Парноку покровительствовал и обещал в будущем сделать его...] Хорошо бы стать драгоманом. Уговорить Грецию на какой-нибудь тонкий шаг. [Хлопот с ней было немного.] Написать меморандум. Мойка [— греческая (?) речушка, исходящая речка-чиновница. Вытекает из ломбарда]» (2: 571). В черновиках, и тоже в ироническом контексте (в иронических кавычках), О. М. употребляет слово «меморандум», рассказывая о Парноке: «За ним [стояли] следили (?) дядья, пишущие торговые „меморандумы“» (2: 564). «Меморандум, *лат.* дипломатический документ, памятная записка, излагающая взгляд правительства на какой-л-<ибо> политический вопрос» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. желание Парнока сделаться драгоманом с нежеланием Голядкина из «Двойника» Достоевского сделаться дипломатом: «Не интригант — и этим горжусь. В дипломаты бы я не годился».

№ 46. В феврале он запомнил такое событие:

По городу на маслобойню везли глыбу хорошего донного льда. Лед был геометрически-цельный и здоровый, не тронутый смертью и весной. Но на последних дровнях проплыла замороженная в голубом стакане ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу. Черный сахар снега проваливался под ногами, но деревья стояли в теплых луночках оттаявшей земли.

В черновиках к «ЕМ» связь зачина комментируемого фрагмента не просто с февралем, а именно с Февральской революцией 1917 г., была обо-

значена гораздо отчетливей, чем в итоговой редакции: «Февральской <революции он не> заметил, но запомнил такое <событие>...» (2: 562)

Почему в сознании героя «ЕМ» глыба льда вытеснила революцию и превратилась в ее своеобразный субститут? Отвечая на этот вопрос, необходимо забежать вперед и указать, что далее в «ЕМ» возникнет образ «государственного льда», а также настойчивый мотив «таяния» государства и его базовых нравственных ценностей. Ср. еще в «Шуме времени»: «Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства» (2: 387) и там же о «*глыбах* времени» (2: 392). В феврале 1917 г. эти глыбы начали непоправимо таять.

О «геометрически-цельном» льде см. в воспоминаниях Д. А. Засова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»: «К весне на Неве и Невках добывали лед для набивки ледников. Лед нарезался *большими параллелепипедами*, называемыми „кабанами“. Сначала вырезались длинные полосы льда продольными пилами с гирями под водой. Ширина этих полос была по длине „кабана“. Затем от них пешнями откалывались „кабаны“. Чтобы вытащить «кабан» из воды, лошадь с санями пятели к майне, дровни с удлинненными задними копыльями спускались в воду и подводились под „кабан“. Лошади вытаскивали сани с «кабаном», зацепленным за задние копылья. „Кабаны“ ставились на лед на попа. Они красиво искрились и переливались на весеннем солнце всеми цветами радуги. Работа была опасная, можно было загубить лошадь, если она недостаточно сильна и глыба льда ее перетянет; мог потонуть в майне и человек, но надо было заработать деньги, и от желающих выполнять такую работу отбоя не было: платили хорошо. Майна ограждалась легкой изгородью, вечером вокруг майны зажигались фонари, чтобы предупреждать неосторожных пешеходов и возчиков».

Ключевым подтекстом для комментируемого фрагмента, как и для мотива «таяния» в «ЕМ» в целом, вероятно, послужило ст-ние Анненского «Черная весна. Тает», где в роли орудия смерти тоже выступает весна. См. также рассуждения революционера Александра Ивановича Дудкина из «Петербургга» Андрея Белого об «антигосударственном» льде: «Категория льда — это льды Якутской губернии; их я, знаете ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою». См. и в ст-нии Тютчева «14-е декабря 1825» о декабристах:

О жертвы мысли безрассудной,
Вы уповали, может быть,
Что станет вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить!

Едва, дымясь, она сверкнула
На вековой громаде льдов,
Зима железная дохнула —
И не осталось и следов.

Материальным воплощением трагической смерти предстанет «лед весенний, лед вышний, лед вешний» в позднейшем ст-нии самого О. М. «Заблудился я в небе — что делать?..» (9—19 марта 1937). Ср. с замечанием Д. М. Сегала о «парадоксальном сближении *смерти и весны*» в комментируемом отрывке повести О. М. (Сегал: 403).

«Здоровый», «не тронутый смертью» лед в «ЕМ», возможно, полемически противопоставлен «большому», «умирающему» льду из ст-ния Мережковского «Март» (1894):

*Больной, усталый лед,
Больной и талый снег...
И все течет, течет...
Как весел вешний бег
Могучих мутных вод!
И плачет дряхлый снег,
И умирает лед.
А воздух полон нег,
И колокол поет.
От стрел весны падет
Тюрьма свободных рек,
Угрюмых зим оплот, —
Больной и темный лед,
Усталый, талый снег...
И колокол поет,
Что жив мой Бог вовек,
Что Смерть сама умрет!*

Адрес главной маслобойни Петрограда в это время был: ул. Курляндская, д. 46. Донный лед — лед, откладывающийся на дне водоема; образуется при кристаллизации переохлажденной воды, имеет пористую структуру, следовательно, легко подвергается разрушительному воздействию солнечных лучей. Представляет собой белую рыхлую массу из смерзшихся кристаллов.

С темой государственности и архитектурной организованности Петербурга связан и эпитет «геометрически-цельный», приложенный в комментируемом отрывке ко льду (см. комм. № 47).

Хвойными ветками огораживали проруби во льду. По мнению А. А. Морозова, «видение за ярко-зеленой хвойной веткой во льду образа молодой гречанки рождает в потомке испанских евреев тягу на юг» (Морозов: 270). Д. М. Сегал, отметив, что «ярко-зеленая хвойная ветка, замороженная во льду, — мертва», далее указывает: «Теплое, живое, зеленое, оказавшись в плену холодного, мертвого, светлого, лишь внешне остается зеленым, а на деле погибает, замерзает, как ласточка, упавшая на горячие снега в ст-нии О. М. «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920) (Сегал: 404). К этому можно прибавить, что хвоя в качестве материала для венков служит почти неизменным атрибутом похорон. См., например, в позднейшей «Поэме без героя» Ахматовой:

Не море ли? —
Нет, это только хвоя
Могильная и в накипаньи пен
Все ближе, ближе...
„Marche funebre“...
Шопен.

Покойник в открытом гробу, «встречающийся» с умирающей зимой и рождающейся весной, изображен в «Черной весне» Анненского, где, как и в описании О. М., зеленое оттеняется черным и белым.

«Гречанка красоты неопишуемой, из тех лиц, для которых Гоголь не щадил трескучих и великолепных сравнений», появляется в очерке О. М. «Холодное лето» (1923), вслед за описанием героя, выбегающего на улицу (2: 308), — та же последовательность сохранена в «ЕМ». См. также автобиографическую запись из архива прототипа Парнока — Валентина Парнаха: «Дикий и нежный взгляд Мариетты Мавромати. Слава твоей [ее] красоте и после [ее] смерти!» (цит. по Багратион-Мухранели: 27). С мотивом смерти связан образ гречанки в стихотворном наброске Пушкина «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем...» о греческой революции 1821 г. Эпизодическим, но важным персонажем предстает «молодая гречанка» в рассказе Валентина Катаева «Железное кольцо» (1920). Метафора льда как воды, замороженной «в голубом стакане», вызывает в памяти внимательного читателя начальные строки ст-ния О. М. 1914 г.:

«Мороженоно!» Солнце. Воздушный бисквит.
Прозрачный стакан с ледяною водою,

а через них — со всем комплексом мотивов ледяной и кипяченой воды, столь важных для «ЕМ» (см. комм. № 5).

Финальное предложение комментируемого фрагмента начинается с еще одной отчетливой переключки со следующим строками «Черной весны» Анненского:

Последний снег был темно-бел,
И тяжек рыхлый путь.

Ср. также в «Железной дороге» Некрасова:

...Воздух усталые силы бодрит;
Лед неокрепший на речке студеной
Словно как тающий *сахар* лежит.

Еще ср. в ст-нии самого О. М. «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920):

От сугроба улица *черна*.

Судя по черновым наброскам к «ЕМ», Парнок увидел дровни со льдом для маслобойни «[На базаре] у Гостиного Двора» (2: 562). Чуть ниже в рукописи следовал такой отрывок: «Все лавки наружной галереи уже лет десять были закрыты и припечатаны щеколдами [на стенах же их, овеванных сквозняками] а в пролетах, где гулял сквозняк запустенья, истлевали клочья наивных афиш первой революции» (2: 563).

№ 47. Дикая парабола соединяла Парнока с парадными анфиладами истории и музыки.

Для начала обратим внимание на фонетические уподобления в этом фрагменте: «ПАРАбола ПАРнока ПАРАдными» — этому не всегда уделяют должное внимание, но фонетические резоны соединения слов для позднего О. М. часто оказывались не менее важными, чем смысловые. О звукописи в «ЕМ» см.: Сегал: 443; Гервер. По наблюдению А. А. Морозова, «мысль о „дикой параболе“, соединяющей героя с „парадными анфиладами истории и музыки“», была разбужена в авторе повести «видом полуциркульного Екатерининского дворца — созда-

ния Растрелли» в Царском Селе, где в черновой редакции «ЕМ» происходила часть действия (Морозов: 270). «Математическая» тема заявлена во фр. №46, где описывается «геометрически-цельный» лед. Эта тема в творчестве О. М. традиционно связывается с архитектурой имперского Петербурга и через северную столицу — с государственно-стью. Ср. в ст-нии Блока «На островах»:

Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра,
Безлюдность низких островов.

Еще ср. с геометрическими образами позднейшего ст-ния О. М. о Сталине «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» (1937):

Я б воздух расчертил на хитрые углы
<...>
Я б несколько гремучих линий взял

и проч.

Ср. также в ст-нии О. М. «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), где изогнувшийся параболой мост сравнивается с «дикой кошкой»:

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит.

В этом ст-нии, как и в комментируемом отрывке, возникают образы, связанные с историей и музыкой:

В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты
Всё поют блаженных жен родные очи,
Всё цветут бессмертные цветы.
<...>
Где-то хоры сладкие Орфея.

Ср. также в «Концерте на вокзале» (1921) О. М.:

Ночного хора *дикое* начало.

«Анфилада, *франц.* ряд комнат, которых двери или арки расположены по одной линии» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). «Комнатные анфилады» многократно упоминаются и в «Петербурге» Андрея Белого, где тема государственности, как и в комментируемом фрагменте, воплощается через математическую образность.

№ 48. — Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут — возьмут под руки и фьюить — из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник — неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят...

Опять непонятно, кто (мысленно?) обращается к герою «ЕМ» с предупреждающей угрожающей репликой — он сам или повествователь?

В комментируемом фрагменте начата тема скандала, которая затем будет продолжена и развита в V главке. Сцены публичного унижительного и скандального выведения из общественного места очень часто встречаются у одного из основоположников темы скандала в русской литературе — Достоевского. Приведем несколько примеров: «...оба прежние полячишки, выведенные из воксала, появились снова за стулом бабушки» («Игрок»); «— Да неужели же ни одного между вами не найдется, чтоб эту бесстыжую отсюда вывести! — вскрикнула вдруг, вся трепеща от гнева, Варя» («Идиот»); «Там в буфете, двое подрались, и не были выведены. В одиннадцатом еще должно выводить драчунов, каковы бы ни были нравы публики...» («Бесы»); «Два призванные лакея схватили меня сзади за руки. — Я не дам себя обыскивать, не позволю! — кричал я вырываясь. Но меня увлекли в соседнюю комнату, там, среди толпы, меня обыскали всего до последней складки. Я кричал и рвался <...> Меня вывели, но я как-то успел стать в дверях и с бессмысленной яростью прокричать на всю залу: — Рулетка запрещена полицией. Сегодня же донесу на всех вас! Меня свели вниз, одели и... отворили передо мною дверь на улицу» («Подросток»); «— Федор Павлович, я ворочусь и вас брошу здесь одного, и вас без меня отсюда выведут за руки, это я вам предрекаю» («Братья Карамазовы»); «В ту минуту, когда Иван Ильич оборотился к нему, офицер строго начал распекать крикуна. — Что ты, чего орешь? Вывести тебя, вот что!» («Скверный анекдот»). См. характерное мандельштамовское утверждение через отрицание в «Раз-

говоре о Данте»: «Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского» (3: 223).

В пору, изображенную в «ЕМ», выведение нарушающего общественные приличия человека из зала являлось весьма распространенной мерой его наказания и порицания. Ср., например, рассказ Ахматовой, зафиксированный в дневнике Павла Лукницкого от 6 июня 1926 г.: «В 1914 году АА была на лекции Пяста в Тенишевском училище. В публике был Олимпов, сын Фофанова. Когда Пяст произнес имя Мандельштама, Олимпов выкрикнул: „Мандельштам — мраморная муха!“ Олимпова сторожа вывели. („Мне очень неприятно было — я первый раз в жизни видела, как „выводят“ человека“»).

Под «обществом ревнителей и любителей последнего слова» О. М. подразумевал «„Общество ревнителей художественного слова“ при журнале „Аполлон“, чьим участником был» О. М. (Морозов: 270) и «„Общество любителей камерной музыки“, собиравшееся в зале Реформатского училища» (там же). ВП-17 сообщает, что присяжный поверенный и присяжный стряпчий Григорий Моисеевич Переплетник проживал по адресу: Литейный, 29 (с. 525). По-видимому, в комментируемом отрывке иронически обыгрывается идиома «попасть в *переплет*». Сходным образом, чуть выше в этом же фрагменте О. М. намекает на ходячие выражения «обругать *последними словами*» и «*последнее слово* подсудимого». Словосочетание «стрекозиной музыки» из нашего отрывка, как кажется, проясняется при сопоставлении с примерами, собранными Ф. Б. Успенским для комментария к ст-нию О. М. «Дайте Тютчеву стрекозу...» (1932): «И стрекоза его *поет*» (Баратынский); «Иль стрекозы живая *трель* / Послышалась» (Лермонтов); «Попрыгунья Стрекоза / Лето красное *пропела*» (Крылов) (Успенский: 29).

№ 49. У него были ложные воспоминания: например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу и включил свет. Все гроздь лампочек и пачки свеч с хрустальными сосульками вспыхнули сразу мертвым пчельником. Электричество хлынуло таким страшным белым потоком, что стало больно глазам, и он заплакал.

Милый, слепой, эгоистический свет.

Ср. в «Детстве Никиты» А. Н. Толстого: «Никита увидел сон — он снился ему уже несколько раз, все один и тот же. Легко, неслышно отворяется дверь в залу. На паркете лежат голубоватые отражения окон. За черными

окнами висит луна — большим светлым шаром». Словосочетание «ложные воспоминания», употребленное в зачине комментируемого фрагмента, регулярно использовалось в работах психоаналитиков, в первую очередь Зигмунда Фрейда. См., например, пространные рассуждения об эффекте *fausse reconnaissance (déjà raconté)* в книге: *Фрейд З. Методика и техника психоанализа*. М.; Пг., 1923. С. 87—92; в этой же работе находим пассаж, насыщенный мотивами, ключевыми для «ЕМ»: «...игра сменилась ворвавшейся внезапно действительностью, словно пожар, вспыхнувший во время театрального представления» (с. 105). Фрейд, по-видимому, интересовал О. М. См., во всяком случае, в воспоминаниях Эммы Герштейн: «Первоначально, однако, наши разговоры принимали какое-то фрейдистское направление, вертелись вокруг эротики — „первое, о чем вспоминаешь, когда просыпаешься утром“, сказал Мандельштам. Речь шла об истоках его восприятия жизни. Он сказал, что ничто так не зависит от эротики, как поэзия». См. также во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам о 1922 г.: «В Харькове нам рассказывали про новинки, уже ставшие достоянием широкого круга. До России дошли задержавшиеся из-за войны слухи о теории относительности и о Фрейде. О них говорили все. Но сведенья были уж слишком мутными и бесформенными».

Тема электричества, часто отключавшегося в Петрограде в изображаемую в повести О. М. эпоху, уже возникала во фр. № 14 («на него электрической лампочки жалко») и, по-видимому, № 6 («Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки кресел с ярлычками судебного пристава»), где тоже связывалась с темой детства. О пчелах у О. М. см. классическую работу: Тарановский: 123—164, без упоминания о комментируемом нами отрывке, но зато с указанием на два важных подтекста для понимания образа «пчельника» в нем. Это сравнение из ст-ния самого О. М. «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920):

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетов из улья,

а также финальные строки из ст-ния Гумилева «Слово»:

И как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Еще одну параллель к комментируемому фрагменту содержит очерк О. М. «Прибой у гроба» (1924) о прощании народа с В. И. Лениным:

«Университет на Моховой гудит, как пчельник глухой ночью <...> Высокое белое здание расплавлено электрическим светом <...> Там, в электрическом пожаре, окруженный елками, омываемый вечно-свежими волнами толпы, лежит он, перегоревший, чей лоб был воспален еще три дня назад...» (2: 406; параллель подмечена в: Сошкин: 32—33), а также в очерке О. М. «Возвращение» (1923): «Город казался расплавленной и раскаленной массой *электрического света*, словно гигантское казино, горящее электрическими дугами, *светящийся улей*, где живет чужой и праздный народ» (2: 313).

№ 50. Он любил дровяные склады и дрова. Зимой сухое полено должно быть звонким, легким и пустым. А береза — с лимонно-желтой древесиной. На вес — не тяжелее мерзлой рыбы. Он ощущал полено как живое в руке.

Здесь продолжена тема дров, начатая во фр. № 17 («врываются дворники с катапультами дров»). См. в комментарии к этому фрагменту примеры упоминаний в стихах О. М. о поленицах и дровах, в частности березовых.

Дровяные склады, как правило, располагались во дворах или в подвалах домов. Возможно, автор «ЕМ» допускает в комментируемом отрывке своеобразный анахронизм и намекает читателю на эпоху военного коммунизма с ее пайками из мороженой и соленой рыбы и вечными проблемами с дровами. См., например, в ст-нии Кузмина «Мне не горьки нужда и плен...» (1921):

Что значат „хлеб“, „вода“, „дрова“ —
Мы поняли, и будто знаем,
Но с каждым часом забываем
Другие, лучшие слова,

а также фрагмент шуточного ст-ния К. Чуковского:

За жалкие корявые поленья,
За глупые сосновые дрова —
Вы отдали восторги вдохновенья
И вещи бессмертные слова

и ответ на него Гумилева:

Чуковский, ты не прав, обрушась на поленья,
Обломки божества — дрова,
Когда-то деревьям, близки им вдохновенья,
Тепла и пламени слова.

Береза стройная презренной ли, чем роза?
Где дерево — там сад,
Где б мы ни взяли их, хотя б из Совнархоза,
Они манят.

См. и в очерке самого О. М. «Шуба» (1922): «Вспоминаю я, сколько раз замерзал в разных городах за последние четыре года: и замерзание в Петербурге, возвращение с обледенелым пайком в руках в комнатку Дома Искусств, жгучие железные перила черной лестницы, без перчаток, никак до них не доберешься, чудом поднимешься на свой этаж, грохнешь паек на столик в кухонку» (2: 246), а также в его ст-нии «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»:

Я всё отдам за жизнь — мне так нужна забота, —
И спичка серная меня б согреть могла.

Приведем и отрывок из мемуаров Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»: «В писательском коридоре отапливались печками-„буржуйками“. Дрова, правда, выдавались в изобилии. Они занимали один из углов комнаты Мандельштама, громоздясь чуть ли не до потолка».

Образ мерзлой рыбы появляется также в московском ст-нии О. М. «1 января 1924»:

Ночь зимняя гремит по улицам Москвы,
То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром

(переключка этих строк с «ЕМ» отмечена в: Ronen: 292).

Возможно, финал комментируемого фрагмента должен был напомнить читателю о сказке Карло Коллоди «Приключения Пиноккио: История деревянной куклы».

№ 51. С детства он прикреплялся душой ко всему ненужному, превращая в события трамвайный лепет жизни, а когда начал влюбляться, то пытался рассказать об этом женщинам, но те его

не поняли, и в отместку он говорил с ними на диком и выпстренном птичьем языке исключительно о высоких материях.

В зачине фрагмента открыто звучит одна из главных тем повести (ср. преамбулу к нашим пояснениям). Обыгрывается идиома — «детский лепет». «Трамвайный лепет» здесь может пониматься и как «болтовня людей в трамвае» (ср. в ст-нии О. М. «Еще далёко мне до патриарха...» (1931):

Еще меня ругают за глаза
На языке *трамвайных перебранок*),

и как лепет самого трамвая, воспроизведенный, например, в детском ст-нии поэта «Сонный трамвай» (1925—1926):

Я сонный, красноглазый,
Как кролик молодой,
Я спать хочу, вожатый:
Веди меня домой.

«Бестолковое, последнее трамвайное тепло» будущий автор «ЕМ» воспевал в ст-нии «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» (1924).

Кроме пушкинской строки «Парки бабье *лепетанье*» одним из подтекстов комментируемого фрагмента, возможно, послужила следующая строфа из ст-ния Брюсова «Ученик Орфея» (1918):

Гудки авто, звонки *трамвая*,
Стук, топот, ропот, бег колес, —
В поэмы страсти, в песни мая
Вливали смутный *лепет* грез.

«Он» в комментируемом фрагменте опять с легкостью может быть заменено на «я». О том, как он сам в детстве «прикреплялся душой ко всему ненужному», О. М. вспоминал, например, в «Шуме времени»: «Невеселыми казались мне сборы на Рижское взморье. Я тогда собирал гвозди: нелепейшая коллекционерская причуда. Я пересыпал кучи гвоздей, как скупой рыцарь, и радовался, как растет мое колючее богатство. Тут у меня отняли гвозди на укладку» (2: 362). См. там же о себе и о других юношах своего поколения: «Надо мной и над многими моими со-

временниками тяготеез косноязычье рожденья. Мы учились не говорить, а *лепетать* — и лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык» (2: 384). См. также в финале позднейшего восьмистишия О. М. «Скажи мне, чертежник пустыни...» (1933):

— Меня не касается трепет
Его иудейских забот —
Он опыт из *лепета* лепит
И *лепет* из опыта пьет.

В финале комментируемого фрагмента продолжена тема, начатая во фр. №44 («Жил в Петербурге человек <...>, презираемый швейцарами и *женщинами*»). Ср. в позднейшем автобиографическом ст-нии О. М. «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931):

И от красавиц тогдашних, от тех европейок нежных
Сколько я принял смущенья, насады и горя!

а также в воспоминаниях Екатерины Петровых, относящихся к 1933 г.: «После концерта Мандельштам очень приподнято говорил о впечатлении, которое произвел на него Бах. Это, кажется, единственный раз, когда я слушала его внимательно. Речь его хотя была почти всегда вдохновенна, но часто сумбурна и мало понятна». Ср., впрочем, в мемуарах Ольги Гильдебрандт-Арбениной: «Я обращалась с ним, как с хорошей подругой, которая *все понимает*. И о религии, и о флиртах, и о книгах, и о еде. Он любил детей и как будто видел во мне ребенка. И еще — как это ни странно, что-то вроде принцессы — вот эта почти-тельность мне очень нравилась. Я никогда не помню никакой насмешки, или раздражения, или замечаний, — он на все был „согласен“» и во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам об О. М. и Хлебникове: «Мандельштам ухаживал за ним гораздо лучше, чем за женщинами, с которыми вообще бывал шутиливо грубоват». См. еще в «Листках из дневника» Ахматовой о Мандельштаме как о собеседнике: «В беседе был учтив, находчив и бесконечно разнообразен».

Отметим, что Валентин Парнах женился лишь в 1934 г. О «самом вежливом птичьем языке», на котором говорил с окружающими киевский поэт Владимир Маккавейский, см. в очерке О. М. «Киев» (1926) (2: 434).

№ 52. Шапиро звали «Николай Давыдыч». Откуда взялся «Николай», неизвестно, но сочетание его с «Давыдом» нас пленило. Мне представлялось, что Давыдовыч, то есть сам Шапиро, кланяется, вобрав голову в плечи, какому-то Николаю и просит у него взаймы.

«Н. Д. Шапиро — реальная фигура: значился „аптекарским помощником“ <...> заверял документы» О. М. «при поступлении в университет» (Мец: 660).

Комментируемый отрывок представляет собой зачин первого откровенно автобиографического обширного отступления в «ЕМ» от основной фабулы. В нем развивается важная для сюжета «ЕМ» тема неприкаянности и нравственной опрятности «маленького человека» — еврея, жителя имперской столицы.

Б. А. Кац, сопоставляя с именем-отчеством «Николай Давыдович» имя-отчество лирического героя позднейшего ст-ния О. М. «Жил Александр Герцович...» (1931), отмечает, что «сочетание Александр Герцович носит ту же комическую оксюморонную окраску и как бы переламывается пополам. Имя <...> резко отделяется от отчества — сугубо еврейского с безошибочно местечковым запахом» (Кац 1994: 254); полемику с этим сопоставлением см.: Кацис: 482. Русско-еврейское имя-отчество в сочетании с еврейской фамилией «Шапиро» особенно комично смотрится на фоне многочисленных петербургских и московских «Николаев Давыдовичей» с нееврейскими фамилиями. Вспомним хотя бы об имени-отчестве и фамилии князя, камер-юнкера и товарища обер-прокурора Синода *Николая Давыдовича Жевахова* (1876—1938), о тайном советнике и директоре Лазаревского института *Николае Давыдовиче Делянове* (1816—1897) или о сотоварище О. М. по первому «Цеху поэтов» *Николае Давыдовиче Бурлюке* (1890—1920?). Хотелось бы, впрочем, отметить, что имя-отчество «Николай Давыдович» при еврейских фамилиях у современников автора «ЕМ» встречалось не так уж редко. Упомянем здесь, например, об известном музыкальном критике *Николае Давыдовиче Бернштейне* (1876—1938) и о начальнике УНКВД Сталинградской области *Николае Давыдовиче Шарере* (Шарове) (1897—1939).

По наблюдению К. А. Осповата, высказанному в письме к нам от 24.10.09, «вообще это Николай должен кланяться Давыдовичу и просить у него взаймы; ср. у Пушкина: „Проклятый жид, почтенный Солломон“. Тут инвертируется хрестоматийное амплуа еврея-заимодавца и проблематизируются, как и в «Скупом рыцаре», финансовые отно-

шения внутри семьи: Давыдович, законный наследник Давыда Шапиро (фраза показывает, что фамилия держится вместе с отчеством), просит в долг у „какого-то Николая“, человека без фамилии и предков, бастарда, „неизвестно откуда взявшегося“, едва ли не выкреста (отказ от веры предков мог ведь означать смену имен, ср. у Чехова в „Иванове“ Анну Иванову, „урожденную Сару Абрамсон“).

№ 53. Шапиро зависел от моего отца. Он подолгу сиживал в нелепом кабинете с копировальной машиной и креслом «стиль рюсс». О Шапиро говорилось, что он честен и «маленький человек». Я почему-то был уверен, что «маленькие люди» никогда не тратят больше трех рублей и живут обязательно на Песках. Большоголовый Николай Давыдыч был шершавым и добрым гостем, беспрестанно потирающим руки, виновато улыбающимся, как посыльный, допущенный в комнаты. От него пахло портным и уютгом.

Здесь вновь (см. фр. №3 и комм. к нему) возникает тема зависимости слабейших от слабых. Впрочем, отец автора «ЕМ» Эмиль (Хацкель) Вениаминович Мандельштам в описываемый период был купцом первой гильдии и его финансовые дела шли относительно хорошо. Из мемуаров Евгения Мандельштама: «По рассказам матери, главной причиной переезда и жизни родителей в столице было желание дать детям хорошее образование, приобщить их к культуре, средоточием которой был Петербург. Как еврей, отец право жительства в этом городе мог получить, лишь вступив в купеческую гильдию, что он и сделал. Теперь в его кабинете красовался на стене диплом первой гильдии». См. в этих же воспоминаниях о копировальной машине: «Помню, какое удовольствие я получал, снимая копии с писем на папиросной бумаге с помощью огромного допотопного пресса, стоявшего в углу кабинета». Речь идет о так называемом мимеографе, устроенном следующим образом: заостренный стальной стержень электрического пера приводился в движение мини-двигателем, питающимся от батареи. Перо «писало» на листе бумаги буквы, состоящие из мельчайших отверстий. Через эти отверстия краска с типографского валика попадала на другой лист бумаги и получалась трафаретная копия.

Вероятно, О. М. рассчитывал, что читатели комментируемого фрагмента вспомнят описание кабинета отца из «Шума времени»: «Уже отцовский домашний кабинет был непохож на гранитный рай моих стройных прогулок, уже он уводил в чужой мир, а смесь его обстановки, под-

бор предметов соединялись в моем сознании крепкой вязкой. Прежде всего — дубовое кустарное кресло с балалайкой и рукавицей и надписью на дужке: „Тише едешь — дальше будешь“ — дань ложно-русскому стилю Александра Третьего; затем турецкий диван, набитый gros-сбухами, чьи листы папиросной бумаги исписаны были мелким готическим почерком немецких коммерческих писем. Сначала я думал, что работа отца заключается в том, что он печатает свои папиросные письма, закручивая пресс копировальной машины. До сих пор мне кажется запахом ярма и труда — проникающий всюду запах дубленой кожи, и лапчатые шкурки лайки, раскинутые по полу, и живые, как пальцы, отростки пухлой замши — все это и мещанский письменный стол с мраморным календариком плавают в табачном дыму и обкурено кожами. А в чертовой обстановке торговой комнаты стеклянный книжный шкафчик, задернутый зеленой тафтой» (2: 354—355).

В комментируемом фрагменте проводится не прямое сопоставление Шапиро с Парноком, традиционным «маленьким человеком» из петербургской повести или поэмы, еврейским представителем длинного ряда схожих персонажей. Среди них: Евгений из «Медного всадника», Поприщин из «Записок сумасшедшего», Акакий Акакиевич из «Шинели», Макар Девушкин из «Бедных людей», Голядкин из «Двойника» и т. д. В пору детства О. М., о которой идет речь в комментируемом отрывке, формула «маленький человек» продолжала оставаться вполне употребительной. См., например, в «Мужике» (1899) Максима Горького: «Но, право же, я — человек практики, *маленький человек*... деловой человек», в очерке Леонида Андреева «Москва. Мелочи жизни» (1902): «Тут же вертится *маленький человек*, до того маленький, что даже похвалить не умеет» или в «Смерти Ланде» (1904) Михаила Арцыбашева: «Нет, и я, и вы, и всякий самый *маленький человек* все перенесет за идею, раз только эта идея будет его идеей, его чувством!»

В современной О. М. прозе три рубля (или «зелененькая») служили воплощением мелких, доступных даже «маленьким людям» денег. См., например, в «Городе Градове» (1926) Андрея Платонова: «Предназначалась сегодня пирушка — по *три рубля* с души — в честь двадцатипятилетия службы Бормотова в госорганах» или в «Двенадцати стульях» (1927) Ильфа и Петрова: «К обеду астролябия была продана интеллигентному слесарю за *три рубля*». Сходным образом обстояло дело в произведениях времен детства автора «ЕМ», например в «Женитьбе Пинегина» (1903) Станюковича: «Даже и бывший его близкий приятель, бедняк литератор Угрюмов, заходивший прежде довольно часто к Пинегину и перехватывавший у него иногда по два, *три рубля* до получ-

ки аванса или гонорара, и тот не показывался» или в «Рыжике» (1901) Алексея Свирского: «Да помочь-то чем я мог, коли сам-то с голоду умираю?.. Пенсии *три рубля* получаю... Невелики деньги...» См. также самоаттестацию лирического героя ст-ния О. М. «Золотой» (1912):

Только мне бумажек не давайте —
Трехрублевок я не выношу!

Район Пески в Петербурге располагался на месте Советских (Рождественских) улиц. Этимология названия района восходит к песчаной гряде, тянувшейся вдоль Лиговского и доходившей до Суворовского проспекта, Невы, и далее по Охте. Гряда являлась отложением бывшего на этом месте моря. Ср. о Песках у Георгия Иванова: «„Пески“ за чертой Суворовского проспекта были совсем особое царство — захудалое, сонное, провинциальное». По адресу: Петроград, *Песчаная*, 41 проживал сын Николая Давыдовича Шапиро — Сергей Николаевич (ВП-17: 754).

Большеголовый еврей — нередко встречающийся в русской прозе персонаж. См., например, в «Игнате» (1912) Бунина: «...ехал в товарном вагоне еще *еврей*, серо-седой, кудрявый, *большеголовый* и бородатый, в очках, в полуцилиндре, в длинном, до пят, пальто, местами еще синем, а местами уже голубом, с очень низкими карманами». Большоголовый мальчик появляется в детском ст-нии О. М. «Шары» (1925).

Эпитет «шершавая» в ст-нии О. М. «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (1931) употребляется в значении «нескладная»: «Так вот бушлатник *шершавую* песню поет». См. также в «Бесах» Достоевского: «Шатов стоял пред ней через комнату, в пяти шагах, и робко, но как-то обновленно, с каким-то небывалым сиянием в лице ее слушал. Этот сильный и *шершавый* человек, постоянно шерстью вверх, вдруг весь смягчился и просветлел».

Упоминание о виноватой улыбке Шапиро можно сопоставить со следующими строками из ст-ния О. М. «1 января 1924»:

О глиняная жизнь! О умиранье века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком *беспомощная* улыбка человека,
Который потерял себя.

Для этих строк О. Ронен нашел подтекст из ст-ния Тютчева с важным для всей «ЕМ» заглавием «Пожары»:

Пред стихийной вражьей силой
Молча, руки опустья,
Человек стоит уныло —
Беспомощное дитя
(Ropen: 253—254).

В последнем предложении комментируемого отрывка честный Шапиро из детства О. М., вероятно, противопоставляется жуликоватому портному Мервису, укравшему у Парнока визитку летом 1917 г. См. комм. к фр. № 13 и др. Также Николая Давыдовича Шапиро можно сопоставить с символической фигурой еврейского портного, сыгранного С. Михоэлсом и так описанного будущим автором «ЕМ» в 1926 г.: «...Сорокер, сорокалетнее дитя, блаженный неудачник, мудрый и ласковый портной» (2: 448).

№ 54. Я твердо знал, что Шапиро честен, и, радуясь этому, втайне желал, чтобы никто не смел быть честным, кроме него. Ниже Шапиро на социальной лестнице стояли одни «артельщики» — эти таинственные скороходы, которых посылают в банк и к Каплану. От Шапиро через артельщиков шли нити в банк и к Каплану.

Если предположить (как это делают некоторые исследователи), что «русское» имя *Николая* Давыдовича Шапиро намекает на императора Николая I, в зачине комментируемого отрывка правомерно будет усмотреть пародическое обыгрывание следующего фрагмента «Хаджи-Мурата» Толстого: «Николай был уверен, что воруют все. Он знал, что надо будет наказать теперь интендантских чиновников, и решил отдать их всех в солдаты, но знал тоже, что это не помешает тем, которые займут место уволенных, делать то же самое. Свойство чиновников состояло в том, чтобы красть, его же обязанность состояла в том, чтобы наказывать их, и, как ни надоело это ему, он добросовестно исполнял эту обязанность.

— Видно, у нас в России *один только честный человек*, — сказал он.

Чернышев тотчас же понял, что этот единственный честный человек в России был сам Николай, и одобрительно улыбнулся.

«Артельщики» упоминаются во фр. «ЕМ» № 8 («Уже *артельщики*, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль миньон...»). Петербургский склад кожи купца первой гильдии Абрама Каплана располагался по адресу: Забалканский (ныне Московский) проспект, д. 28.

Особенности детского зрения и восприятия даже «маленького человека» Шапиро превращают в загадочную, полусказочную фигуру, поэтому в комментируемом фрагменте появляются «таинственные скороходы» (о которых мальчик О. М., вероятно, все время слышит, но их никогда не видит), а от Шапиро «в банк и к Каплану» тянутся таинственные «нити». Не забудем, впрочем, что Шапиро связан с портняжным делом и, возможно, метафорические «нити» взялись отсюда.

№ 55. Я любил Шапиро за то, что ему был нужен мой отец. Пески, где он жил, были Сахарой, окружающей белошвейную мастерскую его жены. У меня кружилась голова при мысли, что есть люди, зависимые от Шапиро. Я боялся, что на Песках поднимется смерч и подхватит его жену-белошвейку, с единственной мастерицей и детей с нарывами в горле, как перышко, как три рубля...

Это косвенное признание в любви к отцу — едва ли не самое откровенное в прозе автора «ЕМ». В «Шуме времени» о нем рассказывается отстраненно, иногда — насмешливо. Отношения О. М. с отцом, не всегда ровные, потеплели в середине 1920-х гг. и оставались близкими до самой гибели поэта. В 1932 г. О. М. писал отцу: «Я все более убеждаюсь, что между нами очень много общего в интеллектуальном отношении, чего я не понимал, когда был мальчишкой» (4: 148).

Район «Пески» «сказочно» превращается в «Сахару» в воображении ребенка, и это работает на «египетское» заглавие всей повести (см. фр. № 1). Возможно, здесь также каламбурно обыгрывается словосочетание «сахарный песок». Швея-белошвейка — частый персонаж европейских детских сказок. В словаре Даля встречаем два определения «белошвейки». Это, во-первых, «белая швея, белошвейка, чистая швея, но не портниха» и, во-вторых, «белошвея, белошвейка ж. женщина, промысляющая шитьем белья». В нашем случае, по-видимому, идет речь о портнихе, шьющей белье. Социальное положение белошвейек в XIX — начале XX вв. (даже в ранге хозяйки мастерской, тем более — только с одной мастерицей) было не слишком высоким. См., например, в сатирическом ст-нии В. Курочкина:

Жена героя — что за стыд! —
Живет своим трудом;
Не наряжается в кредит

И с *белошвейкой* говорит —
Как с равным ей лицом,

а также в «Обстановочке» (1909) Саши Черного:

Безбровая сестра в облезлой кацавейке
Насилует простуженный рояль,
А за стеной жиличка-*белошвейка*
Поет романс: «Пойми мою печаль».

В финале комментируемого фрагмента детская, сказочная образность еще усиливается. Ср. с типологической, но очень выразительной параллелью из сказки Л. Ф. Баума «Удивительный волшебник из страны Оз»: «Тут-то и случилось невероятное. Дом несколько раз повернулся вокруг своей оси, а затем стал медленно подниматься в воздух, словно воздушный шар. Как раз в том месте, где стоял домик Дороти, столкнулись два ветра — северный и южный, и от этого столкновения и родился свирепый ураган. В самом центре урагана обычно бывает довольно тихо, но оттого что потоки воздуха все сильнее и сильнее давили на стены дома, он поднимался выше и выше, пока не оказался на гребне огромной воздушной волны, которая понесла его, *словно легкое перышко*» (перев. С. Белова).

Мотив петербургских еврейских детей «с нарывами в горле» — автобиографический. Ср. с начальными строками ст-ния О. М. 1930 г.:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до *детских припухлых желез*.

О трех рублях как символе ничтожности и эфемерности см. во фр. № 53 и в комм. к нему.

№ 56. Ночью, засыпая в кровати с ослабнувшей сеткой, при свете голубой финолинки, я не знал, что делать с Шапиро: подарить ли ему верблюда и коробку фиников, чтобы он не погиб на Песках, или же повести его вместе с мученицей — мадам Шапиро — в Казанский собор, где продырявленный воздух черен и сладок.

В комментируемом фрагменте О. М. продолжает нагнетать египетскую образность. Слово «финолинка», значение которого легко восстанавли-

ливается из контекста комментируемого фрагмента («ночная лампа»), нам больше нигде не встречалось. Это слово, возможно, представляет собой искажение от «филаменка» (*filament lamp* (*англ.*) — лампа накаливания).

О коробке фиников, посылаемой неимущей жительнице северной столицы, см. в мемуарном очерке Василия Розанова о Владимире Соловьеве: «Раз я его застал только что вернувшегося из поездки. На столе лежала *коробка фиников*. Он дал звонок и, передавая коробку мальчику, дал ему адрес, по которому он должен был снести ее. „Кто это?“ — спросил я машинально.— „Старушка одна. Одинокая и бедная. Я давно ее знаю и вот уже сколько лет, когда приезжаю в Петербург, всякий раз посылаю ей фиников. Мне это ничего не стоит, а ей отраднa мысль, что она не забыта“».

Называние отягощенной бытовыми заботами жены Николая Давыдовича Шапиро «мученицей» — первое звено в религиозной (христианской) цепочке ассоциаций, с помощью которых О. М. будет развивать тему «маленького человека» в нескольких последующих эпизодах «ЕМ».

Прояснение финального микрофрагмента комментируемого отрывка происходит при его сличении со следующим отрывком из «Шума времени»: «Характерно, что в Казанский собор, несмотря на табачный сумрак его сводов и дырявый лес знамен, я не верил ни на грош» (2: 350—351). В Казанском соборе на Невском проспекте размещалось 107 французских знамен — трофеев 1812 г.; они-то и превращают воздух собора в «продырявленный». А «сладким» его, вероятно, делает дым от курений во время службы. Ср. также в ст-ниях О. М. «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920):

Словно *темную* воду, я пью помутившийся воздух

и «Бежит волна — волной волне хребет ломающая...» (1935):

А через воздух *сумрачно-хлопчатый*...

Иудеям-Шапиро вход в Казанский собор заказан, что придает сонным мечтам мальчика О. М. дополнительную степень фантастичности.

№ 57. Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама — святость.

«С детства» устоявшиеся цепочки ассоциаций, по-видимому, проясняются так: «шварк раздираемого полотна» — портной — белошвейка — Шапиро — «честность»; засыпающий мальчик — его тактильные ощущения (мадаполам — хлопчатобумажная бельевая ткань полотняного переплетения, гладкая, глянцевитая и жесткая на ощупь) — его мысли о «святом семействе» Шапиро — святость.

Геральдика — «наука о гербах» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Через употребление слова «геральдика» О. М. сближает семью Шапиро со своей собственной семьей. См. фр. № 5 («Семья моя, я предлагаю тебе *герб*») и комм. к нему. В начале XX в. в России возникает необычайный интерес к геральдике. См. об этом, например, в книге Н. Чулкова «О русской генеалогии» (1915): «С минувшим десятилетием совпал и неожиданный расцвет сестры генеалогии — геральдики. Русская литература по геральдике до сих пор была очень бедна трудами (можно насчитать три-четыре книги, не больше), и только за последние годы она стала насчитывать их десятками».

Об устойчивом в творчестве автора «ЕМ» мотиве разрываемой ткани см. строки о детстве из ст-ния О. М. «— Нет, не мигрень, но подай карандаш ментоловый...» (1931): «Свист *разрываемой марли* да рокот гитары карболовой!»

№ 58. А парикмахер, держа над головой Парнока пирамидальную фиоль с пиксафоном, лил ему прямо на макушку, облысевшую в концертах Скрябина, холодную коричневую жижу, ляпал прямо на темя ледяным миром, и, почуяв на своем темени ледяную нашлепку, Парнок оживлялся. Концертный морозец пробежал по его сухой коже и — матушка, пожалей своего сына — забирался под воротник.

Союз «А», с которого начинается комментируемый фрагмент, еще раз подсказывает читателю, как отступление о Шапиро соотносится с основной фабулой «ЕМ»: отступление нужно, чтобы вписать героя повести, Парнока, в галерею «маленьких людей» — жителей северной столицы, современников О. М.

Парикмахер держит над головой героя фиоль (от *франц.* *fiolle* — флакон) с жидким дегтярным мылом для мытья волос, пиксафоном. Одноименное название носила популярная фирма, выпускавшая это мыло. Ср., например, в повести Кассиля «Конduit и Швамбрания»: «Ты такая красивая, Марфуша! — сказал ей Оська. — Ты прямо как тетя на картинке „Мойте голову *пиксафоном*“».

Литьем воды на обритуемую макушку, как известно, пытались лечить умалишенных. Ср. в «Записках сумасшедшего» Гоголя: «Сегодня vybrили мне голову, несмотря на то, что я кричал изо всей силы о нежелании быть монахом. Но я уже не могу и вспомнить, что было со мною тогда, когда начали мне на голову капать холодной водою. Такого ада я еще никогда не чувствовал. Я готов был впасть в бешенство, так что едва могли меня удержать. Я не понимаю вовсе значения этого странного обычая. Обычай глупый, бессмысленный!» Ср. о самом О. М. в заметке Л. Аркадского (Арк. Бухова) 1912 г.: «В котором году перестали таким молодым людям лить на голову холодную воду?..» (*Аркадский Л.* Литературные отголоски // Воскресная вечерняя газета. 1912. № 25. (11 ноября). С. 3). Гоголевское упоминание о нежелании Поприщина быть монахом позволяет О. М. продолжить ряд сравнений быта «маленьких людей» с религиозным ритуалом, начатый во фрагментах о Шапиро (см. комм. № 56), поэтому пиксафон у автора «ЕМ» превращается в «ледяное миро» (от церковного «миро» — душистое маслянистое вещество). См. также финал комм. № 59. Также ср. в «Двойнике» Достоевского: «Но советник обмерил его таким холодным взглядом, что господин Голядкин ясно почувствовал, что его вдруг *окатили целым ушатом холодной воды* <...> Несчастный господин Голядкин-старший бросил свой последний взгляд на всех и на все и, дрожа, как котенок, которого *окатили холодной водою*, — если позволит сравнение, — влез в карету <...> *кровь горячим ключом била ему в голову*; ему было душно, ему хотелось расстегнуться, обнажить свою грудь, обсыпать ее снегом и *облить холодной водою*».

Говоря о макушке Парнока, облысевшей «в концертах Скрябина», О. М. снова наделяет героя собственными увлечениями — усердным посетителем концертов Александра Скрябина был он сам (подробнее об О. М. и Скрябине см.: Кац). См. также сходный набор мотивов в начальных строках автобиографического ст-ния О. М. 1922 г.:

*Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг —
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
Жизнь себя перемогает;
Понемногу тает звук,*

а также зачин позднейшего ст-ния О. М.:

Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!
Я нынче славным бесом обуян,
Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл парикмахер Франсуа.

Этот и другие примеры появления у О. М. образа парикмахера приводятся и анализируются в работе: Тименчик: 516—549. Там же полностью цитируется стихотворение Валентина Парнаха «Насечку делая, в мыла врезаюсь сочно...» о посещении парикмахера (Тименчик: 526).

В предложении «Концертный морозец пробежал по его сухой коже» обыгрывается устойчивое выражение «мороз по коже». Эпитет «концертный» в сочетании с «морозцем» еще раз напоминает внимательному читателю о певице Бозио, не вынесшей русского холода (см. фр. № 185—188 и комм. к ним).

В финале комментируемого фрагмента закрепляется ассоциация с «Записками сумасшедшего» Гоголя — вводится прямая цитата из них: «...матушка, пожалей своего сына». О «матушке» Парнока см. в черновиках к «ЕМ»: «Он писал не для публики и не для критики, а для маленькой усатой матери [, которая его боготворила]» (2: 564). В черновиках к повести находим и следующую вариацию комментируемого эпизода, развивающую «бозиевскую» параллель «музыка — болезнь»: «...концертный морозец животворил его сухую кожу, знобил инфлуэнцей симфонических антрактов; кровь прилиwała к глазам и расплывалась <2 нрзб> и хлопками Дворянского Собраниа» (2: 564; зал Дворянского Собраниа считался главным концертным залом Петербурга; см. также фр. № 157). О сухой коже героя повести см. там же: «У него была тонкая птичья шея и слишком сухая кожа для петербургских широт» (2: 563). Источником мотива «сухой кожи» Парнока, возможно, послужили финальные строки стихотворения Валентина Парнаха «Насечку делая, в мыла врезаюсь сочно...»:

О, это вечность каждый раз!
Изобретательно и четко
Сухое тело древних рас
Вдруг разряжается походкой!

(цит. по: Тименчик: 526). Ср. также у А. Н. Толстого в «Древнем пути» (1925—1927): «Ледяной *холодок* пробежал *по сухой коже*, гудело в ушах, как будто гудели маховые колеса».

Выразительные типологические параллели к комментируемому и следующему фрагменту «ЕМ» содержатся в рассказе Набокова «Порт»

(1924): «*Парикмахер* набрал в ладонь жидкого мыла. Вкусный холодок прошел по макушке, пальцы крепко втирали густую пену, — а потом грянул ледяной душ, екнуло сердце, *мохнатое полотенце* заработало по лицу, по мокрым волосам».

№ 59. — Не горячо? — спрашивал его парикмахер, опрокидывая ему вслед за тем на голову лейку с кипятком, но он только жмурился и глубже уходил в мраморную плаху умывальника.

И кроличья кровь под мохнатым полотенцем согревалась мгновенно.

В этом фрагменте возникают новые и страшные мотивы, связанные с образом парикмахера — умывальник уподобляется плахе, соответственно, Парнок — казнимому еще одним представителем обслуживающей профессии. Мотив плахи (которой метафорически уподобляется театральная сцена) возникает в ст-нии О. М. «Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...» (1920): «Черным бархатом завешенная *плаха*»; образ омерзительного парикмахера — в позднейшем ст-нии О. М. «Ариост» (1933):

Власть отвратительна, как руки брадобрея.

Представление о парикмахере как о палаче весьма распространено в европейской культуре (напомним хотя бы пословицу: «Снявши голову, по волосам не плачут»). Подробнее об этом см.: Тименчик: 516—549.

О крови Парнока см. в черновиках «ЕМ», цитируемых в комм. № 58. См. также следующее наблюдение: «Упоминание о крови обязано здесь двойной профессии цирюльника: брильщика и рудомета (как гоголевский Иван Яковлевич — „И кровь отворяют“) <...> Цитата из записок сумасшедшего, которому выбрили голову („несмотря на то, что я кричал изо всей силы о нежелании быть монахом“), напоминает, что сидящий в кресле становится королем-миропомазанником» (Тименчик: 527). Еще ср. фр. № 166.

№ 60. Парнок был жертвой заранее созданных концепций о том, как должен протекать роман.

На бумаге верже, государи мои, на английской бумаге верже с водяными отеками и рваными краями, извещал он ничего не по-

дозревающую даму о том, что пространство между Миллионной, Адмиралтейством и Летним садом им заново отшлифовано и приведено в полную боевую готовность, как бриллиантовый карат.

Из черновиков к повести становится понятно, что, согласно «концепции», «жертвой» которой был Парнок, важнейший этап и едва ли не кульминация взаимоотношений между кавалером и дамой заключается в ее приглашении на музыкальный концерт: «Но на этой шершавой английской бумаге Парнок извещал знакомых дам о том, что им натянуты [меридианы] струны [концертного мира] между Миллионной и Летним Садом [, и приглашал удостовериться]. Он принадлежал к породе шуплых петербуржцев, для которых пойти с дамой в концерт значит многое — почти все. Конечно, герои Дюма были требовательнее» (2: 565). Судя по мемуарам Ахматовой, сходным образом, ухаживая за ней зимой 1918 г., вел себя и сам О. М.: «Был со мной О. Э. и на концерте Бутото-Названовой в консерватории, где она пела Шуберта <...> После некоторых колебаний решаюсь вспомнить в этих записках, что мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так часто встречаться, что это может дать людям материал для превратного толкования наших отношений».

В процитированной черновой записки к «ЕМ» ее герой вновь сопоставляется с персонажами французских романов, на этот раз Александра Дюма. В черновиках к «ЕМ» подробнее говорится и о бумаге верже: «Письма, например, пишутся на грубой голубой бумаге верже с водяными знаками <и> рваными краями, похожими на кулечную. Почему? Хоть убейте его — он не сказал бы, почему. [Очень уж ему нравились водяные знаки.]» (2: 564). «Знаками» из черновика, возможно, было заменено в итоговом варианте на «отеками» ради возникновения фонетического сцепления («как должен прОТЕКать роман <...> с водяными ОТЕКами».

Бумага верже (от *франц.* *vergé* — полосатая) — это белая или цветная бумага с ярко выраженной, видимой на просвет, сеткой из частых полос, пересеченных под прямым углом более редкими полосами. Частые полосы называются вержерами, частота их расположения — по 5—8 на 1 см., более редкие полосы называются понтюзо (*pontuseaux*), они отстоят друг от друга на 2—2,5 см. След от полос рельефно виден на поверхности бумаги лишь с одной стороны. Опасаясь подделок, российские производители, по примеру западноевропейских, практиковали маркирование фирменной бумаги водяными знаками. Сам термин «верже», без сомнения, французского происхождения, однако бумага

верже была изобретена в 1757 г. английским типографщиком Дж. Баскервилем. Он пропустил листы между нагретыми медными валами, и бумага стала тонкой, с красивыми продольными частыми углублениями от медных пластин. В России верже появилась в 1806 г. и позднее производилась на многих фабриках. К мотиву такой бумаги О. М. вернулся в зачине ст-ния 1930 г.:

На полицейской бумаге *верже*
Ночь наглоталась колючих ершей...

Обширное пространство между Адмиралтейством, Летним садом и Миллионной улицей (отходящей от Дворцовой площади в сторону Летнего сада и продолжающей линию Зимнего дворца) включает в себя сразу несколько прославленных петербургских концертных залов, среди которых Консерватория (Театральная площадь, д. 3) и зал Дворянского Собрания (Михайловская ул., 2; см. комм. к фр. № 58). Обратим внимание и на военно-стратегический мотив («приведено в полную боевую готовность» + упоминание Адмиралтейства), введенный в комментируемый фрагмент — его значение также проясняется при сопоставлении с черновиками «ЕМ» (см. комм. к фр. № 43). Второй компонент финальной метафоры нашего отрывка (отшлифованный бриллиантовый карат) — свидетельствует об особом статусе отмеченного на карте Петербурга пространства, поскольку именно после огранки и шлифовки природный алмаз становится бриллиантом. Огранка и шлифовка бриллиантов — сложный и трудоемкий процесс. Обработка крупных камней длится месяцами, а уникальных — занимает несколько лет. Получаемые в итоге бриллианты составляют обычно около половины первоначальной массы сырого алмаза. Конечная стоимость камня при этом удваивается. Слово «карат» автор «ЕМ» употребляет метонимически — карат всего лишь единица измерения массы и объема бриллианта, а поскольку та же мера используется для обозначения количества чистого золота в ювелирном изделии, то выражение «бриллиантовый карат» вполне объяснимо и с бытовой точки зрения. Для драгоценных камней по метрической системе 1 карат равен 1½ грамма или 200 мг.

№ 61. На такой бумаге, читатель, могли бы переписываться каритатиды Эрмитажа, выражая друг другу соболезнование или уважение.

Кариатида — это статуя одетой женщины, впервые использованная древнегреческими зодчими для поддержки антаблемента и, следовательно, заменявшая собой колонну или пилястру. «В новейш^{ем} искусстве К. назыв^{ают} и мужские фигуры такого же рода (правильнее атланты)» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Возможно, на этом различии и основано предположение О. М. о том, что кариатиды могли бы переписываться между собой на бумаге верже: имеется в виду переписка атлантов с кариатидами по аналогии с письмами Парнока к выбранной им даме. В Зимнем дворце фигуры кариатид были установлены для украшения интерьера на парадной лестнице. Портик Нового Эрмитажа со стороны Миллионной улицы украшен десятью фигурами атлантов. Расположение атлантов и кариатид Эрмитажа в относительной отдаленности друг от друга могло породить мысль о переписке между ними.

О том, почему кариатиды в переписке могли бы выражать «друг другу соболезнования или уважение», мы узнаем из черновиков к «ЕМ»: «На такой бумаге, читатель, я думаю, переписывались бы кариатиды в Эрмитаже, выражая друг другу *соболезнования о гибели Атлантиды* или уважение» (2: 564). Обратим внимание на спрятанный здесь фонетический каламбур: «АТЛАНТиды» содержит в себе подразумеваемое «АТЛАНТЫ». А «КАРиАТиды» фонетически перекликаются с «КАРАТом» (ср. фр. № 60).

Ср. также в «Шуме времени», где пространство между Адмиралтейством, Летним садом и Миллионной улицей расширяется затем до границ Новой Голландии: «Скажу и теперь, не обинуясь, что семи или восьми лет весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с *кудрявыми садами*, островами памятников, *кариатидами Эрмитажа*, таинственной *Миллионной*, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась всего одна мелочная лавочка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным» (2: 350). Ср., в свою очередь, с «Петербургом» Андрея Белого, где описаны «некогда зеленые и кудрявые острова». Кариатида — один из ключевых символов романа Андрея Белого.

№ 62. Ведь есть же на свете люди, которые никогда не хворали опаснее инфлюэнцы и к современности пристегнуты как-то сбоку, вроде котильонного значка. Такие люди никогда себя не почувствуют взрослыми и в тридцать лет еще на кого-то обижают-

ся, с кого-то взыскивают. Никто их никогда особенно не баловал, но они развращены, будто весь век получали академический паек с сардинками и шоколадом.

Ничтожность болезней «маленьких людей» («инфлюэнца»), по-видимому, неброско контрастирует с воспалением легких, от которого умерла Бозио. Подобное отношение к гриппу было весьма характерно для современников О. М. См., например: «Дышалось с присвистом, — грипп, дело пустое; аспирин, вот и все» (Мариэтта Шагинян. Перемена. 1923); «Более полумесяца до этого дня она была нездорова — нечто вроде гриппа или грипп, доктора мы не звали — я не хотел» (П. Филонов. Дневник. 1930—1939); «— Нет, поедем сперва к ней. Подумаешь, грипп! Я уверена, что все обойдется» (Каверин. Два капитана. 1938—1944) и т. п.

«Котильон, танец, род кадрили с вводимыми между фигурами вальсом, полькой и т. п.» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Этот танец был популярен в России в XIX — начале XX вв. и к моменту написания «ЕМ» уже вышел из моды. Ср. в повести Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» о грибоедовском времени (1928): «В танцевальном зале балет танцевал *котильон*. Был праздничный спектакль». См. также в «Евгении Онегине»:

И бесконечный *котильон*
Ее томил, как тяжкий сон.

Возглавляла котильон пара, кавалером в которой был распорядитель бала. Именно от этой пары зависели вид и порядок фигур, а также общая веселость и оживленность танца. Вслед за ведущей парой предложенную фигуру повторяли по очереди — в одиночку и группами — все остальные участники. Пары составлялись следующим образом: всем участникам будущего котильона раздавались котильонные значки (ордена) — два одинаковых и образовывали пару. В черновиках к «ЕМ» находим фрагмент, где сообщается, что Парнок, «казалось, всегда искал» не котильонный значок, а «английскую булавку, чтоб пришпилить креп к рукаву» (2: 564). Метафора котильона прояснится во фр. № 69.

Инфлюэнца, котильон и котильонные значки фигурируют в «Петербурге» Андрея Белого: «Изморось поливала прохожих: награждала их гриппами; вместе с тонкою пылью дождя *инфлуэнцы* и гриппы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озирался тоскливо

<...> в руках у официанта задрезжал, задрожал лист картона, сплошь усеянный *котильонными побрякушками: орденками, лентами и бубенчиками* <...> земца едва не свалил рой набегающих барышень: развевались их ленты, развевались в воздухе *котильонные побрякушки* и шуршали колена».

Изображение Парнока как «взрослого ребенка» отчасти автобиографично. См., например, начальные строки ст-ния О. М. 1908 г.:

Только *детские* книги читать,
Только *детские* думы лелеять,
Всё большое далёко развевать,
Из глубокой печали восстать

и сравнение из его позднейшего ст-ния «Сегодня можно снять декалькомании...» (1931):

Как мальчишка
За взрослыми в морщинистую воду,
Я, кажется, в грядущее вхожу,
И, кажется, его я не увижу.

См. также словесный портрет будущего автора «ЕМ» из книги Шкловского «Сентиментальное путешествие» (1923): «Мандельштам истерически любил сладкое. Живя в очень трудных условиях, без сапог, в холоде, он умудрялся оставаться избалованным» (Шкловский: 231). Этот портрет изображает поэта как раз в эпоху «военного коммунизма», когда в ходу были всевозможные виды пайков. Академический паек справедливо считался самым престижным и вкусным среди них.

Это было ежемесячное натуральное пособие, которое выдавалось органами Народного комиссариата по продовольствию РСФСР в 1919—1923 гг. работникам науки, литературы и искусства. 10 ноября 1921 г. декретом Совета народных комиссаров РСФСР была учреждена Центральная комиссия по улучшению быта ученых (ЦЕКУБУ), занимавшаяся распределением академических пайков. О. М. академического пайка не получал, чего, судя по мемуарам Н. Я. Мандельштам, добился Брюсов. Упоминание об «академическом пайке» при описании событий весны-лета 1917 г. — еще один сознательный анахронизм автора «ЕМ».

Ст-ние «Мне тридцать лет» (1916) есть у одного из прототипов Парнока — Владимира Пяста (Пестовского). Ср. комм. № 91. Также ср. в «Евгении Онегине» Пушкина:

Ужель и впрям и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро *тридцать лет*?

Еще ср. у Блока в ст-нии «Все свершилось по писаньям...» (1913):

Все свершилось по писаньям:
Остудился юный пыл,
И конец очарованьям
Постепенно наступил.

Был в чаду, не чую чада,
Утешался мукой ада,
Перечислил все слова,
Но — болела голова...

Долго, жалобно болела,
Тело тихо холодело,
Пробудился: *тридцать лет*.
Хвать-похвать, — а сердца нет.

№ 63. Это путаники, знающие одни шахматные ходы, но все-таки лезущие в игру, чтоб посмотреть, как оно выйdet. Им бы всю жизнь прожить где-нибудь на даче у хороших знакомых, слушая звон чашек на балконе, вокруг самовара, поставленного шишками, разговаривая с продавцами раков и почтальоном. Я бы их всех собрал и поселил в Сестрорецке, потому что больше теперь негде.

Вероятно, здесь тоже содержится намек на Владимира Пяста — одного из лучших шахматистов среди русских поэтов 1910-х гг. У самого О. М. шахматными мотивами густо насыщено «Путешествие в Армению» (1931—1932), где шахматы подменяют жизнь, выступают в роли ее метафорического воплощения: «Предмет беседы весело ускользал, словно кольцо, передаваемое за спиной, и шахматный ход коня, всегда уводящий в сторону, был владыкой застольного разговора <...> Кому не зна-

кома зависть к шахматным игрокам? Вы чувствуете в комнате своеобразное поле отчуждения, струящее враждебный к неучастникам холодок <...> Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во все время игры, во все грозное явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации» (3: 190, 194).

Дача в сознании О. М. ассоциировалась прежде всего с детством (ср. фр. № 62 об инфантильности Парнока). Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Не говори никому...» (1930):

Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал...

а также в «Путешествии в Армению», где рассказывается о детских дачных впечатлениях поэта: «В детстве из глупого самолюбия, из ложной гордыни я никогда не ходил по ягоды и не нагибался за грибами. Больше грибов мне нравились готические хвойные шишки» (3: 190). «Звон посуды маленьких дачных табль-д'отов» (2: 363—364) упоминается О. М. в «Шуме времени» при изображении «дачного размаха Рижского взморья» (2: 363) (опять детское впечатление; «Табль-д'от (франц. Table d'hôte), общий стол в гостинице или пансионе, сервируемый для всех пансионеров и гостей к определенному часу, и за которым подается одинаково для всех определенное число блюд» («Словарь Брокгауза и Ефрона»)). Самовар как символ уюта и стабильности появляется в ст-нии О. М. «В спокойных пригородах снег...» (1913):

И самоваров розы алые
Горят в трактирах и домах.

См. также в детском ст-нии О. М. «Кухня» (1925—1926):

На столе лежат баранки,
Самовар уже кипит.



Владимир Пяст.
Рис. Ю. П. Анненкова

Упоминание о «продавце раков» говорит о том, что в комментируемом фрагменте, скорее всего, подразумевается дача под Петербургом, в Финляндии. Финские озерные раки были черными, до революции их продавали в больших корзинах, по 6—7 рублей за сотню (разумеется, речь идет об оптовых продажах в рестораны).

В находящемся в 35 км к северо-западу от Петербурга городке Сестрорецке (*финск.* Siestarjoki) располагался бальнеогрязевый курорт. «Сестрорецкий курорт состоял из небольшой лечебницы, окруженной сосновым парком, дорогого ресторана и большого концертного зала — деревянной постройки интересной конструкции. В этом курзале летом давали концерты в исполнении постоянного симфонического оркестра, устраивали балы. На этом курорте главным занятием был флирт, а не лечение. Против парка шла длинная дамба с пристанью, к которой подходила железнодорожная ветка» (*Засосов Д. А., Пызин В. И.* Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.). Ср. также в «Шуме времени»: «... мне запомнилась некая Наташа, нелепое и милое создание <...> Будучи эллинисткой, она напечатала роман из жизни Юлия Цезаря на римском курорте Байи, причем Байи поразительно смахивали на *Сестрорецк*. (Наташа была здорово богата.)» (2: 380). Рядом находится озеро Разлив, где как раз и ловили раков. В финале комментируемого фрагмента («потому что больше *теперь* негде») О. М., вероятно, намекает на то обстоятельство, что в двух км к северу от Сестрорецка, начиная с 1918 г., проходила государственная граница Советской России с Финляндией.

№ 64. Парнок был человеком Каменноостровского проспекта — одной из самых легких и безответственных улиц Петербурга. В семнадцатом же году, после февральских дней, эта улица еще более полегчала, с ее паровыми прачечными, грузинскими лавочками, продающими исчезающее какао, и шалыми автомобилями Временного правительства.

Название КАменноОостРовский ПРОспект» содержит в себе анаграмму фамилии главного героя «ЕМ». Этот проспект протянулся от Кронверкского проспекта до Каменноостровского моста. Вероятно, О. М. называет Каменноостровский проспект одной «из самых легких и безответственных улиц Петербурга» потому, что именно по этому проспекту петербуржцы ездили на Острова — весьма любимое жителями северной столицы место проведения досуга: «Получился модный

проспект с торцовой мостовой. Кроме больших магазинов на нем открывались увеселительные заведения, рестораны — „Аквариум“, „Эрнест“, „Вилла Родэ“, что подняло сразу престиж проспекта, по вечерам шла и ехала публика к Островам, особенно в белые ночи, в Старую и Новую Деревню к цыганам» (*Засосов Д. А., Пызин В. И. Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.*). В 1912 г. на Каменноостровском проспекте открылся «Дворец льда» — первое в России грандиозное роскошное здание искусственного ледяного катка, а за год до этого — Спортинг-Палас, где проводились соревнования по различным видам спорта, например, по теннису. Ср. еще с описанием Каменноостровского проспекта в книге «Сестры» (1922) романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам» (читавшегося О. М.): «По широкому проспекту Каменноостровского крупной рысью катили коляски, проносились длинные автомобили, с шутками и смехом двигались кучки гуляющих». Характеристика Каменноостровского проспекта как «легкой улицы» может быть вписана в ряд парадоксальных мандельштамовских уподоблений легкого тяжелому (каменному). Ср., например, в ст-нии О. М. «Notre Dame» (1912):

Играет мышцами крестовый легкий свод.

Паровыми назывались прачечные, где белье стиралось при помощи паровых машин. О посещении Парноком прачечной см. фр. № 66—78 и комм. к ним. Грузинские лавочки, продававшие какао, группировались вокруг Петербургского Центрального рынка, насчитывавшего к 1917 г. 178 торговых помещений, которые сдавались в аренду. Рядом, и тоже на Каменноостровском проспекте, можно было найти магазинчик колониальных товаров, винный погребок, парикмахерскую и белошвейную мастерскую. Дом № 35 по Каменноостровскому проспекту принадлежал семье Фелькелей, владельцев склада голландского какао «Гротеск».

Шалые «автомобили Временного правительства» могли заезжать на Каменноостровский проспект хотя бы за М. В. Бернацким, управляющим отделом труда Министерства торговли Временного правительства, с 25 сентября 1917 г. — министром финансов в этом правительстве. Бернацкий жил в доме № 57. Возможно также, что подразумевается знаменитый автомобиль А. Ф. Керенского, упоминавшийся во многих газетных репортажах и мемуарах об этом государственном деятеле. «Шалые автомобили» из комментируемого фрагмента могут быть сопоставлены и с «живыми» автомобилями из заметки О. М. «Шуба» (1922): «Я любил этот Невский, пустой и черный, как бочка, ожив-

ляемый только *глазастыми автомобилями*» (2: 247; речь идет о зиме 1921—1922 гг.).

В доме №24а по Каменноостровскому проспекту жил отец Мандельштама (см. комм. к фр. №15) и некоторое время — сам О. М., а в доме №19 с 1902 по 1911 г. — архитектор Д. А. Крыжановский, прототип ротмистра Кржижановского из повести О. М. (ср. комм. №76). По его проектам возведены дома №10—12, 35/98, 45, 54 по Каменноостровскому проспекту.

В связи с «египетской» темой повести О. М. напомним, что в XIX в. «Каменноостровский проспект в районе Петропавловской крепости некоторое время называли „африканской Сахарой“ <...> Это было связано с тем, что перед Петропавловской крепостью находился большой пустырь, который нельзя было застраивать» (Привалов: 6—7).

№ 65. Ни вправо, ни влево не подавайся: там чепуха, бестрамвайная глушь. Трамваи же на Каменноостровском развивают неслыханную скорость. Каменноостровский — это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове. Это молодой и безработный хлыщ, несущий под мышкой свои дома, как бедный щеголь свой воздушный пакет от прачки.

В зачине комментируемого фрагмента обыгрывается сказочное: «налево пойдешь... направо пойдешь...». От финского слова «korpi» (глушь), по-видимому, образовано название реки Карповки, протекающей в районе Каменноостровского проспекта. См. также в московском ст-нии Пастернака «Десятилетие Пресни» (1915):

*Глушь доводила до бесчувствия
Дворы, дворы, дворы... И с них,
С их глухоты — с их захолустья,
Завязывалась ночь портних
(Иных и настоящих), прачек,
И спертых воплей караул,
Когда — с Канатчиковой дачи
Декабрь веревки вил, канатчик,
Из тел, и руки в дуги гнул,
Середь двора; когда посул
Свобод прошел, и в стане стачек
Стоял годами говор дул.*

Ср. еще с изображением Каменноостровского проспекта в «Воспоминаниях старожил» А. Ф. Кони: улица состояла «из редких построек, перемежавшихся с длинными заборами, за которыми были обширные огороды».

Трамвайная линия по Каменноостровскому проспекту, проложенная от Троицкого до Каменноостровского моста, была открыта 25 марта 1908 г. По этой линии ходили три трамвая: № 2, 3 и 15. Ср. в книге «Сестры» (1922) романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам» изображение забастовки в феврале 1917 г.: «На Каменноостровском и по всему Большому проспекту, куда хватал только глаз, стояли трамвайные вагоны».

Ср. также в «Заблудившемся трамвае» (1921) Гумилева, где несколько раз говорится о скорости, которую развивает трамвай: «Передо мною *летел* трамвай», «*Мчался* он бурей, темной, крылатой», «И за мостом *летит* на меня» (наблюдение, высказанное в работе: Багратион-Мухранели: 160—161). Со ст-нием Гумилева, вероятно, связано и начало комментируемого фрагмента, предупреждающее читателя об опасности *заблудиться* в районах, примыкающих к Каменноостровскому проспекту. О мотиве трамвая в отечественной словесности 1910-х гг. см., прежде всего: *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Вып. XXI. Тарту, 1987. Эпитет «бестрамвайная» еще раз возникнет в позднейшей «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Девушка-хромоножка пришла к нам с улицы, длинной, как *бестрамвайная* ночь» (3: 169). С развития «трамвайной темы» начинается рассказ о Феврале 1917 г. в Петрограде в повести «Сентиментальное путешествие» (1923) Шкловского (Шкловский: 21—22).

Сравнение Каменноостровского проспекта с «легкомысленным красавцем» продолжает тему сопоставления легкого с тяжелым (каменным). Ср. комм. к фр. № 64. Подтекстом финала комментируемого фрагмента почти наверняка послужил следующий отрывок из «Обломова» Гончарова: «Вон, Лягаев, возьмет линейку *под мышку* да *две рубашки* в носовой платок и идет... „Куда, мол, ты?“ — „Переезжаю“, — говорит». См. также в «Шуме времени» О. М. описание района, в ретроспективном восприятии противопоставленного Каменноостровскому проспекту: «Он проживал в сотых номерах Невского, за Николаевским вокзалом, где, откинув всякое *щегольство*, все дома, как кошки, серы» (2: 371).

Также в комментируемом фрагменте обыгрывается идиома «ветер в голове», представляющая конкретной топографической приметой — ветер с Балтийского моря. Ср., например, в ст-ниях Ахматовой «Уединение» (1914):

И часто в окна комнаты моей
Влетают *ветры северных морей*...

и «По аллее проводят лошадок...» (1911):

Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

Метафора «воздушный пакет» проясняется, но и осложняется при сопоставлении с черновиками «ЕМ»: оказывается, речь идет не только о легкости пакета от прачки, но и том, что формой своей он напоминает «воздушный *пирог*» (2: 565). Ср. с зачином ст-ния О. М. про щегла («щеголя») 1936 г.:

Когда щегла в *воздушной сдобе*...

Тема прачечной и прачек вскоре (во фр. № 72 и далее) вновь возникнет в «ЕМ».

III

№ 66. — Николай Александрович, отец Бруни! — окликнул Парнок безбородого священника-костромича, видимо еще не привыкшего к рясе и державшего в руке пахучий пакетик с размолотым жареным кофе. — Отец Николай Александрович, проводите меня!

О. М. дает персонажу, впервые появляющемуся в начале третьей главы «ЕМ», имя, фамилию, отчество и род занятий своего приятеля и ровесника, священника Николая Александровича Бруни (1891—1938, расстрелян). Человек разносторонних интересов, на год позже О. М. окончивший Тенишевское училище, а затем, в 1913 г., — Петербургскую консерваторию, Бруни занимался живописью, говорил на нескольких европейских языках, а в Первую мировую войну служил сперва санитаром, потом — авиатором. Входил в «Цех поэтов», причем будущий автор «ЕМ» считал его стихотворцем-неудачником. Ср. в мемуарной заметке Ахматовой: «По поводу стихов Н. Бруни (в I-ом Цехе) О. М. «пришел в ярость и прорычал: [Есть] бывают стихи, которые воспринимаешь как личное оскорбление». Ср. также со свидетельством Н. Тырсы: Николаю Бруни «не хватает вдохновения, и я замечаю, что Мандельштам

никогда не похвалит его так, что заметно было, что стихи хороши, он чаще морщится». В свою очередь, Николай Бруни, по словам Н. К. Бальмонт-Бруни, «разочаровался» в О. М. Напомним, что дед Николая Бруни, живописец Федор Бруни, рисовал Пушкина в гробу (ср. в комм. к фр. № 36). Жил Николай Бруни по адресу: Васильевский остров, 3-я линия, д. 26.

Впрочем, некоторые подробности, сразу же сообщаемые О. М. о своем персонаже, отчетливо разводят его с прототипом. Во-первых, «настоящий» Бруни принял сан священника лишь в 1918 г. по обету после авиационной катастрофы (хотя обет был дан еще в 1916 г.), а действие комментируемого эпизода разворачивается в июне 1917 г. Во-вторых, «настоящий» Бруни не был костромичом. В-третьих, пребывая в сане священника, Бруни носил бороду. Может быть, указание на то, что «Николай Александрович» — «костромич», намекает на Николая II — еще одного неудачника Февраля 1917 г.? Ср. с распространенной в дореволюционной публицистике формулой: «Кострома — колыбель дома Романовых».

Парнок никак не может найти адекватной формы обращения к недавно принявшему сан священнику. Вместо того чтобы обратиться к нему «отец Николай», он начинает со светского «Николай Александрович», затем перескакивает к неуклюжему «отец Бруни», а завершает и вовсе невозможным — «отец Николай Александрович».

Мотив молотого кофе раньше, чем в «ЕМ», возникает в ст-нии О. М. «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» (1924), посвященном изображению петербургской зимы и «бестолкового, последнего, трамвайного тепла»:

И в мешочке кофий жареный, прямо с холоду домой:
Электрическою мельницей смолот мокко золотой.



О. Николай Бруни

№ 67. Он потянул священника за широкий люстриновый рукав и повел его, как кораблик. Говорить с отцом Бруни было трудно. Парнок считал его в некотором роде дамой.

В зачине комментируемого фрагмента вновь подчеркивается инфантильность Парнока (ср. фр. № 62—63). Сначала герой «ЕМ», как дитя взрослого, «потянул» отца Николая Бруни за рукав, а потом сам «повел» его, как ребенок ведет бумажный «кораблик» по ручью или луже. «Люстрин [(от *франц.* lustre — лоск, глянец, блеск)], шерстяная или полушелковая ткань с лоском» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). «В *люстриновый* пиджачок» в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» облачается Ипполит Матвеевич Воробьянинов. Люстрин часто использовался для пошива священнического облачения. «Подрясник из синего люстрина» упоминается, например, в «Бойцах» Мамина-Сибиряка. В «Сахарном немце» (1925) Клычкова люстриновая ряса сравнивается с юбкой: «Пощупал Зайчик на руку и к окну поднес, чтоб на звездном свете разглядеть, видно поповский люстрин, и по всему тоже видно, что это не юбка, а ряса...» По-видимому, именно облачение, похожее на женское платье, вкуче с безбородостью священника, позволяют Парноку увидеть в нем «в некотором роде» даму. Кроме того, священнику, как и даме, положено целовать руку (ср. фр. № 192 и комм. к нему). Ср. также в черновиках к «ЕМ»: «[...разницей, что с дамами нужно говорить] которую нужно занимать, осторожно нащупывая круг дамских интересов. Поэтому он заговорил с ним о старцах из Оптиной пустыни» (2: 565) и: «Встречаясь с дамой, нужно быть немного бледным, спокойным и почтительно-обрадованным. [Должно немедленно превратить городской пейзаж с булыжниками, торцами и вывесками в эстамп сороковых [или других каких-нибудь] годов и [придать облакам диспозицию батальной гравюры] распорядиться насчет погоды]» (2: 565). О «военной образности», идущей в ход при рассказе О. М. о способах общения Парнока с дамами, см. комм. № 43 и № 60.

Вероятно, следствием того, что «говорить с отцом Бруни было трудно», становится его абсолютное молчание в этом и других фрагментах повести — О. М. не доверил священнику ни единой реплики. Возможно, этот «немой» персонаж представляет собой лишь зеркало главного героя «ЕМ» — Парнока, отражая в себе портрет неловкого, инфантильного, застенчивого, беспомощного человека и доводя эти черты до экцентричности.

№ 68. Стояло лето Керенского, и заседало лимонадное правительство.

Здесь, впервые в «ЕМ», ясно указывается на время действия повести. Александр Федорович Керенский (1881—1970) сменил Георгия Львова на посту министра-председателя Временного правительства 8 июля 1917 г., сохранив за собой пост военного и морского министра. «Лимонадное» в комментируемом фрагменте означает «несерьезное», падающее на произнесение сладких и бесполезных речей. Ср. в переводе О. М. пьесы Э. Синклера «Тюремные соловушки»:

...сильно нам претит

Лимонад речей церковных и святой бисквит.

Ср. также в черновиках «ЕМ» издевательское: «Сотрудник Дома Пуговицы томился *лимонадной* простудой» (2: 566) и там же о парке Мон-Репо: «Напротив кассы — *лимонадная* будка, целый органчик сиропов: вишневый, малиновый, апельсиновый, клубничный, лимонный... Финны, как известно, большие любители лимонада и обладают даже свойством пьянеть [от лимонада, от чего заводят брань и богохульство. Бывает, что самый смиренный финн от зельтерской с лимоном] от зельтерской, подкрашенной сиропом» (2: 574). Ср. там же о Временном правительстве: «Эпоха Керенского. Появилось множество людей с розетками, кокардами и» (2: 565; «Кокарда (*франц.* *cocarde*), значок в виде двух- или трехцветной розетки, носимый на головн<ом> уборе военными и гражд<анскими> чинами; введена французами в XVIII в.; в России с 1730; с 1874 военная К. на околыше, гражданская — на тулье фуражки» («Словарь В. И. Даля»); здесь — знак воодушевления гражданского населения речами Керенского), а также: «Нами правило лимонадное правительство. Глава его, Александр Федорович, секрет<арь> братст<ва>» (2: 565; по мнению А. А. Морозова, тут содержится «намек на масонские связи правительства» (Морозов: 271)). В контексте «ЕМ» «лимонад», вероятно, противопоставлен ледяной сырой воде (о роли которой в повести см. комм. к фр. №5 и 290). См. также в «Путешествии в Армению» о поэте Александре Безыменском и боржоме: «Концертно-садовая, боржомная бодрость никогда его не покидала» (3: 197).

Глагол «заседало» в комментируемом отрывке содержит отсылку к сатирическому стилю Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922) и — к пушкинской эпиграмме:

В Академии наук
Заседает князь Дундук...

Подобное отношение к Керенскому и его правительству у О. М., без сомнения, было ретроспективным. В ст-нии «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (ноябрь 1917) он уподоблял главу Временного правительства распятому Христу:

Керенского распять потребовал солдат,
И злая чернь рукоплескала, —
Нам сердце на штыки позволил взять Пилат,
Чтоб сердце биться перестало!

См. также в протоколе допроса О. М. от 25 мая 1934 г.: «Октябрьский переворот воспринимаю резко отрицательно. На советское правительство смотрю как на правительство захватчиков и это находит свое выражение в моем опубликованном в „Воле народа“ стихотворении „Керенский“. В этом стихотворении обнаруживается рецидив эсеровщины: я идеализирую КЕРЕНСКОГО, называя его птенцом Петра. А ЛЕНИНА называю временщиком».

«Лимонадным» правительство Керенского названо еще и потому, что его летняя деятельность пришлось на аномальный для Петрограда период жары и, соответственно, жадного потребления населением столицы прохладительных напитков. См., например, заметку «Жара» (Биржевые ведомости. 1917. 10 июня. Веч. вып. С. 4): «Столичные жители положительно вчера изнывали от жары. Томимые жаждой петроградцы в таком громадном количестве истребили различные прохладительные напитки, что к 6 часам вечера во всех ресторанах и садах весь прохладительный запас совершенно исчез. В конце концов, вместо кваса и лимонада, посетителям подавали обыкновенную воду со льдом». См. еще одноименную заметку в «Петроградском листке» от того же числа (с. 4): «В Петрограде стоит необычайная жара. Термометр показывает более 30 градусов в тени <...> Прохладительные напитки раскупаются нарасхват, а так как лед по нынешним временам сильно кусается, то под видом „прохладительных“ жаждущим подают чуть ли не кипяток под разными названиями. Торговцы учитывают требования момента и дерут, кто сколько хочет. Так напр., малая бутылка „Куваки“, стоящая здесь на складе ровно 20 коп., продается по 50 коп., лимонад — 80 коп. В больших ресторанах за бутылку простого (и плохого!) кваса берут по 3 рубля!..» Лимонад упоминается в «государственном» ст-нии Державина «Фелица»:

Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как *летом* вкусный лимонад.

В связи с путаницей (священник или дама?) во фр. № 67, может быть, излишним будет напомнить о широко распространенном вздорном слухе, упорно циркулировавшем в советское время: якобы в октябре 1917 г. Керенский сбежал из Зимнего дворца, переодевшись в дамское платье.

№ 69. Все было приготовлено к большому котильону. Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты, с бантами.

О котильоне см. фр. № 62 и комм. к нему. О красных бантах, вошедших в моду в эпоху Керенского, см., например, в «Записках» П. Н. Врангеля, изображающих северную столицу после Февраля 1917 г.: «Первое, что поразило меня в Петербурге, это огромное количество красных бантов, украшавших почти всех. Они были видны не только на шатающихся по улицам, в расстегнутых шинелях, без оружия, солдатах, студентах, курсистках, шоферах таксомоторов и извозчиках, но и на щеголеватых штатских и значительном числе офицеров. Встречались элегантные кареты собственников с кучерами, разукрашенными красными лентами, владельцами экипажей с приколотыми к шубам красными бантами. Я лично видел несколько старых, заслуженных генералов, которые не побрезгали украсить форменное пальто модным революционным цветом. В числе прочих я встретил одного из лиц свиты Государя, тоже украсившего себя красным бантом; вензеля были спороты с погон; я не мог не выразить ему моего недоумения увидеть его в этом виде. Он явно был смущен и пытался отшучиваться: „Что делать, я только одет по форме — это новая форма одежды...“» См. также в ст-нии Лидии Лесной «Гатчинский дворец» (1917): «А у солдат в петлицах красное горит» и в мемуарах А. Ф. Редигера «История моей жизни»: «Многие из публики ради безопасности украшали себя красными розетками и цветами».

№ 70. Но уже волновались айсоры — чистильщики сапог, как вороны перед затмением, и у зубных врачей начали исчезать штифтовые зубы.

«Айсоры (ассуры), народ, живущий рассеянно в северно-запад. Персии, на З. от озера Урмии, в турецком Курдистане и в Закавказье (Ерев. губ.). Всех А. около 300 т., в России около 2400. А. по языку принадлежат к армянской ветви семитск. языков, большинство говорит на урмийском наречии; по вероисповеданию несториане и иаковиты стоят на низкой ступени культуры; занимаются земледелием и скотоводством. Считают себя потомками халдеев» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Айсоры, чистильщики обуви, часто упоминались при описании улиц Москвы и Петрограда (Ленинграда) вплоть до начала 1960-х гг. Ср., например, в «Доме веселых нищих» (1930) Г. Белых: «Пинкертон стоял, поставив ногу на скамеечку, а *черномазый айсор* яростно начищал ботинок», а также в «Сентиментальном путешествии» Шкловского: «Вы помните маленьких черных людей, которые сидят в России на углах с сапожными щетками? Они же водят обезьян по дворам. Древни они, как булыжники мостовой; это айсоры — горные ассирийцы» (Шкловский: 239). У Шкловского изображается и конкретный «айсор Лазарь Зерандов, командовавший конной батареей в ассирийских войсках в Северной Персии» (Шкловский: 239), а ныне — чистильщик обуви в Петрограде. Он чистит будущему автору «Сентиментального путешествия» *«сапог»* (Шкловский: 239), а затем рассказывает ему об освободительной борьбе айсоров против персов во время Первой мировой войны и революции (Шкловский: 239—255). Возможно, в комментируемом фрагменте «ЕМ» содержится скрытая отсылка к «айсорским» эпизодам «Сентиментального путешествия». С «воронами» О. М. сравнивает «айсоров», вероятно, потому что они шумные, сбиты в группы (по национальному признаку), черноволосы и измазаны в гуталине (ср. также с «вороньим» сравнением во фр. № 30). Птицы, волнующиеся во время солнечного затмения, фигурируют в «Слове о полку Игореве»:

Солнце дорогу ему тьмой заступило;

Ночь, грозою шума на него, птиц пробудила.

(перев. В. А. Жуковского)

Затмению у О. М. в комментируемом отрывке ненавязчиво уподобляется октябрьская революция 1917 г. Ср. в его ст-нии «Кто знает, может быть, не хватит мне свечи...» (ноябрь 1917): «И среди бела дня останусь я в ночи». На 1917 г. пришлось целых четыре солнечных затмения — 23 января, 19 июня, 19 июля и 14 декабря.

Об исчезновении после Февраля 1917 г. у дантистов штифтовых зубов О. М., по-видимому, знал по собственному горькому опыту: как из-

вестно, ему нередко приходилось пользоваться услугами зубных врачей. Так, в середине августа 1920 г. дантист Н. Н. Берман писал Волошину: «Не сочтите за труд сообщить мне, если Вам известен адрес г<осподи>на Мандельштама, кот<орый> это лето жил у Вас на даче. <...> Допустимо ли, чтобы интеллигентный человек, не будучи знакомым с врачом <...> заставляет его на себя работать и *затратить золото* и другой материал, а по окончании работы просто заявить: „Простите, доктор, я сейчас денег не имею, но 1-го июля пришло“, но вот уже прошло 1 1/2 месяца, за это время он был здесь несколько раз и забыл о своем долге». См. также сравнение из письма О. М. к Н. Я. Мандельштам от 24 февраля 1930 г.: «След<ователь> — женщина, старая партийка, редакт<ор> „Мол<одой> Гвардии“. Тянула с меня формальные пункты обв<инения>. Вытянула, как *зубной врач*, — 17 штук» (4: 133). «Искусственные зубы, изготовляемые из кремневой полевошпатовой и фарфоровой массы, вставляются или при помощи металлических штифтов в корни зуба, или прикрепляются к челюстям при помощи каучуковых и золотых пластинок» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Штифтовые зубы в комментируемом отрывке, очевидно, предстают символом утраченной стабильности.

№ 71. Люблю зубных врачей за их любовь к искусству, за широкий горизонт, за идейную терпимость. Люблю, грешный человек, жужжание бормашины — этой бедной земной сестры аэроплана, — тоже сверлящего борчиком лазурь.

Весь комментируемый фрагмент (представляющий собой отступление от основной фабулы и готовящий появление дантиста в IV главке «ЕМ») иронически окрашен. Первое предложение, вероятно, содержит намек на презрительную кличку, которой в петербургском кабаре «Бродячая собака» именовали посторонних посетителей (людей *не искусства*) — «фармацевты». Ср. в «Оборотнях» (1931) Тэффи: «Состояли „фармацевты“ из *дантистов, пломбирующих зубы деятелей искусства*, фотографов, родственников (брат жены писателя, муж сестры артиста) и молодых помощников присяжных поверенных». Ср. также в мемуарах Никиты Балиева о Москве: «В то время центром всего того, что как-то мыслило, могло свободно говорить, где спорили об искусстве и где любили его, был Московский художественно-литературный кружок, членами которого были артисты московских театров, художники, писатели и... зубные техники. Как они могли попадать в число членов,

которые подвергались довольно строго баллотировке, было абсолютно неизвестно. Но зубные врачи почему-то в этом кружке чувствовали себя как дома, и как курьез я вспоминаю визитную карточку одного из них, на которой было напечатано: „Н. Л. Вейсблат, зубной врач и член Московского художественно-литературного кружка“». См. также в письме А. Киппена к А. Горнфельду историю, возможно, выдуманную, но ярко характеризующую отношение художников к фармацевтам: «Очень тепло вспоминает Пяст о своем друге Мандельштаме. Я спрашиваю очень громко и весело — что слышно насчет <перевода> „Мадам Бовари“?»

— Ну что ж... „Мадам Бовари“... Эка штука! У Мандельштама были дела почище! Однажды он шубу унес из квартиры одного зубного врача!

— На цинке стоял кто-нибудь? Кто именно? — спрашиваю я деловым тоном.

— Не знаю, стоял ли, нет ли. Друзья поэта говорили тогда, что может быть самое существование этого зубного врача только тем и оправдывается [подчеркнуто А. Киппеном. — *Коммент.*], что его шуба пригодилась Мандельштаму!» Подробнее об истории возникновения прозвища «фармацевт» см.: Обатнин: 498—502.

Отметим, что в «Шуме времени» о дантистах говорится безо всякой показной умильности: там упоминаются «стоны пациентов бесчисленных зубных врачей» (2: 363). См. также в беллетризованных «Петербургских зимах» Георгия Иванова об О. М.: «...зубы, несчастные его зубы, которые вечно болят, потому что к дантисту, который начнет их сверлить, пойти не хватает храбрости». Еще см. комм. к фр. № 70 и 79.

Сравнение, использованное в финале комментируемого отрывка, напрашивается на сопоставление с метафорой из фр. № 13 («Зачем лишил Парнока *земной* оболочки, зачем разлучил его с милой *сестрой*?»). Аэроплан в лазури изображен в стихах О. М. «Ветер нам утешенье принес...» (1922):

И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз...

и «А небо будущим беременно...» (1923):

А ты, глубокое и сытое,
Забременевшее лазурью.

В комментируемом отрывке введенный через сравнение «аэроплан», по-видимому, намекает на известный факт биографии Николая Бруни (см. комм. к фр. № 66). Ср. также в «Человеке» (1916) Маяковского:

Кто их остановит,
по воздуху
в дымах
аэропланами буравящих копать?!

и в «Холодном лете» самого О. М.: «Тот не *любит* города, кто не ценит его рубища, его скромных и жалких адресов, кто не задыхался на черных лестницах, путаясь в жестянках, под мяуканье кошек, кто не заглядывался в каторжном дворе Вхутемаса на занозу *в лазури*, на живую, животную прелесть *аэроплана...*» (2: 308)

№ 72. Девушки застыдились отца Бруни; молодой отец Бруни застыдился батистовых мелочей, а Парнок, прикрываясь авторитетом отделенной от государства церкви, препирался с хозяйкой.

Вероятно, речь идет о польской прачечной Анны Иосифовны Бружинской, располагавшейся по адресу: Каменноостровский, д. 4.

В зачине комментируемого фрагмента косвенно демонстрируется недалёковидность Парнока, считавшего отца Николая (Бруни) «в некотором роде дамой» (см. фр. № 66): «девушки застыдились» при виде мужчины; «молодой» мужчина «застыдился батистовых мелочей» (нижнего женского белья, которое глядят «девушки». Ср., например, в «Идиоте» Достоевского: «В самом деле, если бы, говоря к примеру, Настасья Филипповна выказала вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, в роде, например, того, что крестьянки не могут носить *батистового белья*, какое она носит...»).

«Отделение церкви произведено ленинским декретом 21 января 1918 г. Действие повести <...> вбирает в себя „воспоминания о будущем“» (Морозов: 271—272). Однако разговоры о необходимости подобного акта начались уже после Февраля 1917 г. См., например, заметку: Церковь и государство. Епархиальный съезд высказался за отделение церкви от государства // Утро России. 1917. 26 мая. С. 3.

Появление в финале комментируемого фрагмента «хозяйки» окончательно превращает всю сценку в подобие водевиля или комической оперы (ср. во фр. № 75).

№ 73. То было страшное время: портные отбирали визитки, а прачки глумились над молодыми людьми, потерявшими записку.

Здесь, впервые в «ЕМ», открыто звучит тема глумления черни над интеллигенцией (ср. наш комм. к фр. № 3, где приводится и черновая запись к обсуждаемому сейчас отрывку). О смысловом наполнении характеристики «молодые люди» в повести О. М. см. в комм. № 11. См. также в мемуарном очерке Г. Иванова об О. М., скорее всего, с оглядкой на комментируемый фрагмент: «Жил все-таки. Ценою долгих переговоров, сложных обменов готового белья на превосходящую его груду нестиранного, — из цепких, красных рук прачек вырывались ослепительные пестрые рубашки, которыми любил блистать Мандельштам. Каким-то чудом поддавались уговорам и непреклонные по природе мелкие портные и кроили в кредит, вздыхая и качая головами, крупноклетчатые костюмы на его нелепую фигуру».

Важно отметить, что именно прачки были зачинщицами бунта обслуживающего персонала в Петрограде летом 1917 г. Так, в номере «Правды» от 1 июня была напечатана информационная заметка «Стачка прачек» (с. 4); в номере от 2 июня — статья «Сочувствие прачкам» (с. 4); в номере от 3 июня — «Привет прачкам от литографии Путиловского завода» (с. 4); в номерах от 6 и 8 июня — заметки с одинаковым заглавием «Стачка прачек» (с. 4 и с. 3); и, наконец, в номере от 13 июня — торжествующий репортаж «Стачка прачек окончилась победой» (с. 4). См. также заметку «Город без прачечных», опубликованную в «Петроградском листке» от 14 июня 1917 г.: «Население рискует остаться без прачечных. Возникший конфликт между прачками и хозяевами в прачечных предприятиях все более обостряется <...> работницы предъявили хозяевам требования: прачке — 5 руб., гладильщице — 4 руб. и крахмальщице — 7 руб. в день, считая 25 дней рабочих в месяце. Все мелкие прачечные бастуют. Для открытия действия их хозяева требуют от города субсидию». См. еще заметку: Забастовка прачек // Единство. 1917. 11 мая. С. 4.

Слово «записка» употреблено в комментируемом фрагменте в значении расписка, квитанция. Ср., например, в речи юриста В. Д. Спасовича 1876 г.: «Нине так нужно было белье, что, отдав его 19, она ездила 22 к прачке просить о доставке его немедленно; прачка и приняла все белье и с этими тряпками вместе с *запиской* Нины».

№ 74. Жареный мокко в мешочке отца Бруни щекотал ноздри разъяренной матроны.

Мокко — сорт кофе, по названию гавани Мокка в Южной Аравии. Мокко жарят до первого щелчка зерна, не дожидаясь потемнения. Ср. с описанием аджарской кофейни в очерке О. М. «Батум» (1922): «Ароматный тягучий кофейный пар стоит в воздухе. В глубине золотыми угольками тлеет неугасающе жаровня, и на ней в медных тигельках самим хозяином изготавливается божественный напиток» (2: 230). Ср. также комм. к фр. № 14 и др.

«Матрона, лат., у римлян почетное название законной жены; ныне почтенной пожилой женщины, то есть законной жены, пользующейся хорошей репутацией» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). В комментируемом фрагменте изображается пожилая породная женщина на фоне молодых девушек. Ср., например, у Аверченко в «Шутке мецената» (1923): «Ур-ра! — заревел Новакович. — Устами этой пышной *матроны* глаголет сама истина» и в «Жрецах» Станюковича: «Знаете ли, тип римской *матроны*, строгой и несколько величественной, гордой своими добродетелями, с предрассудками, прямолинейностью и некоторой скаредностью дамы купеческой закваски и горячим темпераментом долго вдовевшей здоровой особы». Встречается в произведениях русских писателей и разъяренная матрона. См., например, в «Панурговом стаде» Крестовского: «*Матрона* побагровела от злости и прошипела что-то невнятное».

О роли кофе в жизни северной столицы после Февраля 1917 г. см., например, в «Воспоминаниях старого петербуржца» Л. Успенского: «Во дворах — теперь у нас между дворами и улицами никакой разницы — всегда держался страшно характерный для того времени, дух. Там остро пахло жареным кофейным зерном. В каждом доме, в центре и на окраинах, во множестве квартир, комнат, углов обитали тогда сотни тысяч старичков и старушек — заядлых кофейников и кофейниц. Они презирали готовый размолотый кофе в жестянках и пакетах, будь он там хоть сто раз „Эйнем“ или любой другой фирмы. Они, повязав на головы платки и башлыки, в любой мороз тащились кто к „Дементьеву и Сыновьям“, кто к „В. Г. Баскову“, покупали у них свой излюбленный сорт, и, принеся домой, жарили его в духовках и противнях, и мололи на маленьких кофейных меленках, и пили в свое удовольствие. Жареным кофе пахли тогда все питерские закоулки, от Гавани до деревни Мурзнки, от Поклонной Горы до Расстанной улицы... Вот вам Петербург, и таким он был еще и в первых числах февраля 1917 года». О мотиве кофе в «ЕМ» см. также: Сегал: 446.

№ 75. Они углубились в горячее облако прачечной, где шесть щечечущих девушек плоили, катали и гладили. Набрал в рот воды,

эти лукавые серафимы прыскали ею на зефировый и батистовый вздор. Они куролесили зверски тяжелыми утюгами, ни на минуту не переставая болтать. Водевильные мелочи разбросанной пеной по длинным столам ждали очереди. Утюги в красных девичьих пальцах шипели, совершая рейсы. Броненосцы гуляли по сбитым сливкам, а девушки прыскали.

Начало комментируемого фрагмента построено на контрастах. Во-первых, «набрав в рот воды» (в буквальном смысле, как здесь, или в переносном, как в позднейшем незаконченном очерке О. М. о Пастернаке: «Набрал в рот вселенную и молчит» (З: 371)), невозможно «щебетать». Во-вторых, эпитет «лукавые» (имеющий отчетливые «дьявольские» коннотации) плохо сочетается с «серафимами». «Серафимы, один из 9 чинов ангельских, высшая степень в небесной иерархии, ближайшая к Богу» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Согласно Исайе, «у каждого из» серафимов «по шести крыл: двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, а двумя летал» (Ис. 6: 1—2). Поэтому, наверное, и девушек в комментируемом фрагменте — шесть. Появление серафимов предсказано не только тем, что в облако прачечной углубляется священник, но и самим «облаком». Ср.: «И поколебались верхи врат от гласа восклицающих [серафимов], и дом наполнился курениями» (Ис. 6: 4) или: «И сотворит Господь над всяким местом горы Сиона и над собраниями ее *облако* и дым» (Ис. 4: 5). Возникают ассоциации и с пушкинским «Пророком», однако «глаголом жечь сердца» Парнока и отца Николая Бруни далее будет матрона-хозяйка. Ср. еще в «Разрыве» (1919) Пастернака: «О *ангел залгавшийся...*» В целом, в комментируемом фрагменте предсказан знаменитый кульбит из «Москвы — Петушков» Венедикта Ерофеева: ангелы, оборачиваются при-служниками лукавого.

Плоить — гнать оборками или складками. Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «В лицо морозу я гляжу один...» (1937):

И все утужится, *плотся* без морщин
Равнины дышащее чудо.

«Зефир *м.* <...> Легкая, прозрачная шерстяная ткань: от *греч.* бог-вщины; зефир, божок легких ветерков» («Словарь В. И. Даля»). О «батистовом вздоре» см. комм. № 72. См. также, например, у Маяковского в «Облаке в штанах» в соседстве с упоминанием об «ангельской лиге»:

Нежные!
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый.
А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы!
Приходите учиться —
из гостиной *батистовая*,
чинная чиновница ангельской лиги...

«Прыскать» тут, вероятно, не только — белье перед глаженьем, но и — со смеху.

Читая вторую часть комментируемого фрагмента, в которой прямо указывается на жанровую природу всей разыгрывающейся сцены («*водевильные мелочи*» + водевильное же словцо «*куролесили*»), можно попробовать выявить механизм рождения метафор О. М. Сначала упоминаются «зверски тяжелые утюги» (утюг как воплощение тяжести будет фигурировать и в позднейшем ст-нии О. М. «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» (1934):

Твоим детским рукам *утюги* поднимать,
Утюги поднимать да веревки вязать).

Потом белье на столах уподобляется легкой морской «разбросанной пене». Ср. в раннем ст-нии О. М. «*Silentium*» (1910):

Спокойно дышат *моря* груди
<...>
И *пены* бледная сирень
В черно-лазореваем сосуде,

а также в его ст-нии «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925) с театральными обертонами:

А жизнь *проплывет* театрального капора *пенной*.

Затем автор «ЕМ» соединяет мотив тяжести с морским мотивом: тяжелые утюги совершают «рейсы», как корабли. А потом возникает ключевая для раскрытия темы повести метафора «броненосцев»: сквозь водевильную картинку неожиданно проступает зловещий, почти трагический образ, вероятно, содержащий отсылку к «Петербургским строфам» (1913) О. М.:

Чудовищна — как броненосец в доке —
Россия отдыхает тяжело.

Но ср. и в шутовом ст-нии Маяковского «Военно-морская любовь» (1915):

По морям, играя, носится
С миноносцем миноносица.

Мотив предметов одежды как «сбитых сливок» в сочетании с мотивом пены ранее был опробован в очерке О. М. «Сухаревка» (1923), где изображается «белая пена кружевных оборок, взбитых, как сливки» (2: 311).

Образ болтуни-прачки с красными от горячей воды руками нередко встречается в русской и мировой литературе. См., например, в «Большом фонтане» (1927) Куприна: «Мать была толстая крикунья, с замасленной горой вместо груди, с красным лицом, с несмолкаемым языком и с руками прачки». Как известно, электрические утюги вошли в бытовой обиход только в начале 1920-х гг. До этого пользовались чугунными угольными утюгами. Вовнутрь такого утюга специальными щипцами или совочками накладывались тлеющие угли, затем утюг закрывали с помощью крючка-защелки. Прачка брала утюг в руку, делала несколько резких взмахов, воздух попадал в отверстия, расположенные рядом с днищем, угли разгорались, и днище утюга разогревалось до малинового свечения. Чтобы гладить таким утюгом, требовалась немалая физическая сила и определенный навык: надо было уметь так регулировать температуру, чтобы не подпалить тонкое, дорогое белье. У каждой прачки под рукой обычно было сразу два утюга; одним гладили, другой разогревали.

№ 76. Парнок узнал свою рубашку: она лежала на полке, сверкая пикейной грудкой, разутюженная, наглотавшаяся булавок, вся в тонкую полоску цвета спелой вишни.

— Девушки, — чья это?

— Ротмистра Кржижановского, — ответили девушки лживым, бессовестным хором.

Во фрагменте обыгрывается идиома «снять последнюю рубашку». Приведем продолжение фрагмента о рубашке из черновика «ЕМ»: «Он смот-

рел на нее, как глядят на сестру сквозь заплаканную сетку тюремной приемной <первонач: на сестру [на тюремное свиданье] через решетку>, как в детстве глядят — на милое вишенье через изгородь чужого сада. И [эта милая рубашка] еще одна в вишневую клетку — и еще одна красногрудка... [эта сестра-малиновка была недоступна]» (2: 566). Таким образом, не вполне ясный образ птичьей «грудки» из чистой редакции повести может быть объяснен через сопоставление с «малиновкой» из черновика, а «полоска цвета спелой вишни» — с «вишеньем» оттуда же. Напомним, что мотив сестры-визитки, которой лишают Парнока, возникает во фр. № 13.

Пике [от *франц. piqué*, букв. стеганый], хлопчатобумажная двойная ткань полотняного переплетения с выпуклым узором. Пикейные рубашки весной и летом носили многие петербуржцы. Параллель к образу рубашки, «наглотавшейся булавок», находим в позднейшем ст-нии О. М. «На полицейской бумаге верже...» (1930), в строках о звездах:

На полицейской бумаге верже
Ночь наглоталась колючих ершей...

«Ротмистр, *военн.*, старший обер-офицерский чин в кавалерии, командир эскадрона» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Д. М. Сегал провел сопоставление между «ротмистром Кржижановским» из «ЕМ» и первым начальником городской милиции Петрограда (с марта 1917 г.) Дмитрием Андреевичем Крыжановским (1871—1942) (Сегал: 465)

Крыжановский был видным архитектором, а также специалистом по вокалу, певцом и теоретиком музыки. Согласно ВП-17 (с. 360), проживал он по адресу: Каменноостровский пр., д. 54. О деятельности Крыжановского на посту начальника городской милиции подробнее см. в комм. к фр. № 77. О «девушках» из прачечной как о «лукавых серафимах» см. во фр. № 75.

В возможном подтексте финала комментируемого фрагмента следующий отрывок из «Кота в сапогах» Шарля Перро: «— Чей это луг вы косите? — Маркиза де Карабаса! — в один голос отвечали косцы» (устное наблюдение К. В. Елисеева).

№ 77. — Батюшка, — обратилась хозяйка к священнику, который стоял, как власть имущий, в сытом тумане прачечной, и пар осаждался на его рясу, как на домашнюю вешалку. — Батюшка, если вы знаете этого молодого человека, то повлияйте на них! Я да-

же в Варшаве такого не видала. Они мне всегда приносят спешку, но чтобы они провалились со своей спешкой... Лезут ночью с заднего хода, словно я ксендз или акушерка... Я не варьятка, чтобы отдавать им белье ротмистра Кржижановского. То не жандарм, а настоящий поручик. Тот господин и скрывался всего три дня, а потом солдаты сами выбрали его в полковой комитет и на руках теперь носят!

На это ничего нельзя было возразить, и отец Бруни умоляюще посмотрел на Парнока.

Из этого фрагмента становится понятно, почему О. М. «полонизировал» фамилию «Крыжановский», превратив ее в «Кржижановский». Оказывается, речь идет о польской прачечной, так что девушки и хозяйка из поляка и еврея выбирают поляка (подмечено в: Сегал: 441), прикрываясь авторитетом русской церкви (поэтому об о. Николае (Бруни) говорится: «...стоял, как *власть имущий*»), то есть вновь возникает тема слабых, куражащихся над слабейшими. Приведем раннюю редакцию рассматриваемого эпизода: «Присутствие священника в сытом тумане прачечной поднимало уровень вещей [до альпийской значительности]. Место казалось горным. Пар осаждался на рясу, как на домашнюю вешалку» (2: 566).

При этом в речи хозяйки, как кажется, имитируется речь еврейки из современной О. М. прозы (ср., например, в одесском рассказе Бабеля «Любка Казак»: «Молчать и учиться, *чтоб вы пропали*» и проч.). Варьятка (*польск.*) — сумасшедшая (см. также упоминание в комментируемом отрывке о Варшаве и ксендзе). Ср. еще в мемуарах Бенедикта Лившица: «Не кто иной, как Мандельштам, посвятил меня в тайны петербургского *savoir vivre*’а, начиная с секрета кредитования в „собачьем“ буфете и кончая *польской* прачечной, где за тройную цену можно было получить через час отлично выстиранную и туго накрахмаленную сорочку — удобство поистине незаменяемое при скудости нашего гардероба». О польской теме в «ЕМ» подробнее см. комм. № 3. О презрительной формуле «молодой человек» в повести О. М. см. комм. № 11.

Жандармами в России с 1827 г. называли политическую полицию. В функцию жандармов входило «наблюдение за настроением умов и производство дознания, обысков и арестов по политическим преступлениям» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). О жандармах на похоронах Бозио см. фр. № 27 и комм. к нему. «Поручик, второй обер-офицерский чин» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Противопоставление

армии и полиции — общее место русской публицистики февраля — октября 1917 г.

«Скрывался» от своих солдат ротмистр Кржижановский, по-видимому, 27 и 28 февраля, а также 1 марта 1917 г. Ср. об этом времени в «Сентиментальном путешествии» Шкловского: «С офицерами у нас дело обстояло не очень остро. Нашего начальника капитана Соколихина все любили за то, что он не тянул команду и исправно хлопотал о ботинках для нее. Ему в первый день революции дали шоферскую шубу без погон и вооруженную охрану из пяти человек, чтобы чужие не обижали. У другого офицера не отобрали на улице оружия, потому что оно было георгиевское. Начались перевыборы офицеров» (Шкловский: 31).

16 апреля 1917 г. был опубликован приказ Временного правительства по Военному ведомству № 213, которым вводилась новая система выборных войсковых организаций, «обеспечивающих каждому воину осуществление его гражданских и политических прав». Такими организациями, в частности, стали полковые комитеты. Задачами комитетов являлось: 1. Сплочение всей Русской Армии в единую организацию. 2. Наблюдение за поддержанием дисциплины и порядка в своих частях. 3. Контроль за хозяйственной деятельностью своей части. 4. Принятие законных мер против злоупотреблений и превышения власти со стороны должностных лиц своей части. 5. Решение вопросов, касающихся внутреннего быта части. 6. Улаживание недоразумений между солдатами и офицерами. 7. Содействие просвещению и развитию спорта среди солдат и матросов своей части. 8. Подготовка к выборам в Учредительное собрание. Полковой комитет состоял из выборных членов, избранных солдатами рот, эскадронов, сотен: по 1 человеку от каждого подразделения, а также от общества офицеров части (при этом количество офицеров должно было быть не более 20% от общего числа членов комитета). Первый состав полкового комитета избирался на 3 месяца, а последующие — на 6 месяцев.

На руках (в буквальном смысле) летом 1917 г. носили Керенского. См., например, у Шкловского в «Сентиментальном путешествии»: «„Сейчас вынесут“, — сказал шофер. И действительно, через несколько минут из дверей корпуса вынесли Керенского. Он сидел в обычной усталой позе на стуле, высоко поднятом над толпой» (Шкловский: 33).

О деятельности прототипа ротмистра Кржижановского — Д. А. Крыжановского на посту начальника столичной милиции печатные органы различных политических направлений летом 1917 г. отзывались по-разному. Так, в заметке «Демократическая милиция или бюрократиче-

ская полиция?», напечатанной в номере большевистской «Правды» от 6 июня клеймились Крыжановский и Иванов — «два бюрократа министерства внутренних дел, никем не избранные, но стоящие во главе петроградской милиции» (с. 2). См. в этой же газете, в редакционной статье «О милиции и полиции», помещенной в номере от 21 июня (с. 4): «...мы протестуем: 1). против выработанного устава советом милиции во главе с г. Крыжановским и его помощниками — старой полицией <...> Эти шаги г. Крыжановского мы считаем контрреволюционными». Однако в заметке «Развал петроградской милиции», опубликованной в утреннем выпуске либеральных «Биржевых ведомостей» от 9 июля 1917 г., о Крыжановском говорилось совсем в ином тоне: «...начальник милиции Д. А. Крыжановский уволен за бездействие. Обвинение довольно тяжелое, особенно если принять во внимание, что Д. А. Крыжановский один из первых поднял в дни февральской революции вопрос о необходимости создать в Петрограде милицию, собственными силами ее организовал и бескорыстно оставался во главе милиции до последних дней» (с. 8). О. М. в своей повести, как мы увидим далее, солидаризировался, скорее, с точкой зрения большевиков.

Приведем также раннюю редакцию финала III главки «ЕМ»: «Они взбираются на горб [пустынного] Троицкого моста, пересекая великолепные пустыри в сердце города — отец Бруни, мечтавший отслужить православную обедню в Риме и нахохленный Парнок, огорченный двойной неудачей — без визитки, без пикейной рубашки. Было семь часов вечера и пасмурно. Нева, отказывая в признании потерявшему государственный стыд Петербургу, катила воды свои, обернутые в свинцовую чайную бумагу <первонач.: [катит стальную иртышскую воду] катила[сь] дальше [не ладожскую, а сибирскую воду], холодная, как Иртыш» (2: 566). Этот фрагмент имел еще одну вариацию: «Было два часа дня <2 нрзб>. Пасмурный (?) [день] <1 нрзб> от задержанных солнечных лучей. Нева, отказывая в признании потерявшему [государственный] стыд Петербургу, катится зверем-Иртышом. Вода льется как свинцовая <1 нрзб> бумага» (2: 566). Троицкий мост через Неву соединяет Суворовскую площадь перед Марсовым полем и Троицкую площадь (Петроградская сторона). «Троицкий мост отнюдь не горбат; горбатые мосты — характерный признак настоящей, а не северной Венеции» (Мазур: 195). За Троицким мостом начинается Каменноостровский проспект. Соответственно, «великолепные пустыри в центре города» — это Марсово поле и Троицкая площадь. Иртыш, возможно, называется в черновике «ЕМ» в память об эпилоге «Преступления и наказания» Достоевского, где эта прямо не упоминаемая, но подразумеваемая ре-

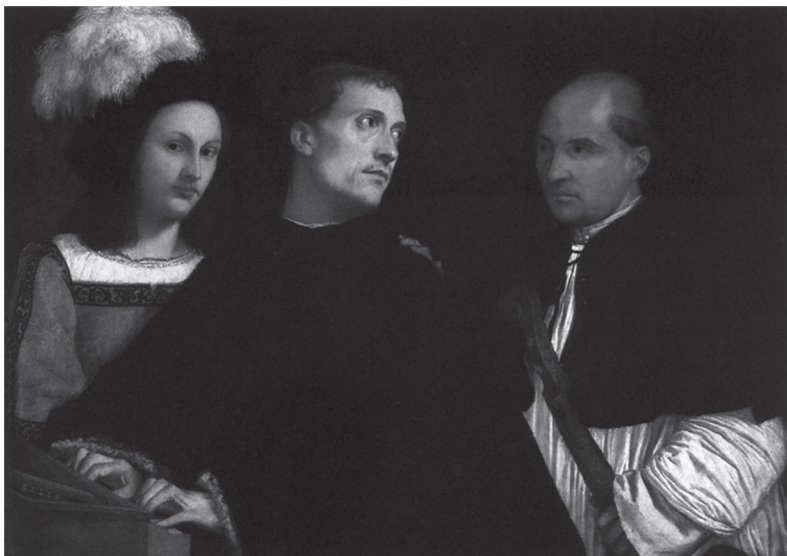
ка ненавязчиво противопоставляется как раз петербургской Неве (но не со знаком минус, а со знаком плюс).

№ 78. А я бы раздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот. Все это вместе просится на плафон. Ряса в облаках пара сойдет за сутану дирижирующего аббата. Шесть круглых ртов раскроются не дырками бубликов с Петербургской стороны, а удивленными кружочками «Концерта» в Палаццо Питти.

Фрагмент начинается с появления повествователя, который далее преобразует низкую социальную действительность мая-июня 1917 г. в высокое искусство. Шесть польских прачек (ср. в комм. к фр. № 77) с тяжелыми утюгами в руках и ртами, раскрытыми «дырками бубликов» (очевидный намек на социально окрашенную реплику Француза из «Мистерии-буфф» (1918) Маяковского: «Чего кипятитесь? Обещали и делим поровну: одному — бублик, другому дырка от бублика. Это и есть демократическая республика»), в итоге предстают персонажами картины «Концерт», хранящейся во флорентийской галерее Палаццо Питти (*итал.* Palazzo Pitti).

В позднейшей «Четвертой прозе» (1930) О. М. как раз дырка от бублика станет воплощением подлинного искусства: «Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками. Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется» (3: 177).

Противопоставление тяжести и легкости часто встречается в поэзии О. М. 1900—1910-х годов, так же как использование в качестве символа великого искусства образа скрипки Страдивари. Ср. в статьях О. М. «0 собеседнике» (1913) и «0 современной поэзии» (1916): «Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций „коробки“ — психики слушателя» (1: 182) и: «...пропорции непревзойденного Страдивариуса и рецепт для краски старинных художников лишают всякого смысла разговоры о прогрессе в искусстве» (1: 207). Упоминание о рукописном свитке заставляет внимательного читателя вспомнить об эпиграфе к «ЕМ» (см. фр. № 2 и комм. к нему), а изображение свитка «нот» готовит развернутые картинки нотных страниц в V главке по-



Тициан. Концерт

вести. «Плафон, плоский, иногда архитектурно расчлененный потолок комнаты, залы и т. п., в особенности потолок, украшенный живописью или скульптурным орнаментом» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Известным мастером живописи по плафонам был основатель династии Бруни, итальянец Антонио Бруни.

Микрофрагмент, описывающий «дирижирующего аббата», вероятно, восходит к следующему отрывку из «Истории великих путешествий» Жюль Верна: «Встретив прекрасный прием со стороны графа Акуньи, вице-короля Бразилии, французы посещали театр, где смотрели комедии Метастазии, ставившиеся труппой из мулатов, и слушали величайшие произведения итальянских мастеров в исполнении плохого оркестра, которым *дирижировал* хромой *аббат в рясе*». Возможно, впрочем, что речь идет об Антонио Вивальди — не только композиторе, дирижере и крупнейшем представителе итальянского скрипичного искусства XVIII века, но и католическом священнике.

Картина «Концерт» «в Palazzo Pitti Джорджоне» ранее упоминалась в заметке О. М. «Письмо о русской поэзии» 1922 года (2: 238). «Юдифь Джорджоне», улизнувшую «от евнухов Эрмитажа», читатель встретит во все той же V главке «ЕМ». Ныне «Концерт» переатрибутирован Тициану. Как легко убедиться, на этой картине никто и не думает раскрывать рот. По-видимому, как и во многих других случаях, здесь

мы имеем дело с разрабатывавшейся О. М. поэтикой сознательной неточности. Автор «ЕМ» анимировал тициановский «Концерт»: по его желанию рты персонажей картины раскрылись в пении. Ср. с описанием поэтики Данте и собственной поэтики в «Разговоре о Данте» О. М.: «Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой „Комедии,„» (3: 257—258). О возможном источнике сведений О. М. о Джорджоне — работах Вальтера Патера см.: Мазур.

IV

№ 79. Зубной врач повесил хобот бормашины и подошел к окну.
— Ого-го... Поглядите-ка!

По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. Посередине ее сохранилось свободное место в виде каре. Но в этой отдушине, сквозь которую просвечивались шахматы торцов, был свой порядок, своя система: там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия.

О зубных врачах и их бормашинах см. фр. № 70 и 71. Гороховая улица — это одна из ключевых магистралей в центре города. Она протянулась от Адмиралтейского проспекта до Семеновского плаца. В доме № 2 по Гороховой улице, построенном по проекту Дж. Кваренги (ср. в комм. к фр. № 3), до революции располагалось Охранное отделение, а с 1918 г. — петроградская ВЧК и «рабочая милиция» (до 1934 г.), то есть органы, призванные обеспечивать порядок в городе. В 1918 г. улице переименовали в Комиссаровскую, а затем в 1927 г. в улицу Дзержинского. Также на Гороховой улице традиционно помещались многочисленные пивные и трактиры. Ср. «хобот бормашины» из комментируемого фрагмента «ЕМ» со следующей метафорой из повести В. И. Даля «Бедовик»: «Малиновские пожарные трубы стояли смиренно, поникнув *хоботом*, на гуляньи под Каменной горой и ожидали пожара». О «Бедовике» ср. комм. к фр. № 198.

Важные газетные параллели к фр. № 79—84 выявил Д. М. Сегал, назвавший сцену самосуда «центральным эпизодом» повести (Сегал: 468). Исследователь предположил, что в конкретном биографическом подтексте эпизода, возможно, лежат события не лета, а декабря 1917 г.,

то есть — события, происходившие не после февральской, а уже после октябрьской революции. В доказательство Сегал привел начало заметки «Самосуд», опубликованной в газете «День» 20 декабря (2 января 1918) 1917 г., содержащей выразительные переключки со сценой самосуда у О. М.: «19 декабря около 3 часов дня, на Гороховой улице у Фонтанки, показалась быстро продвигавшаяся к Семеновскому мосту толпа. Впереди всех шел молодой парень, лет 25, без шапки, с разбитым лицом, в изорванном платье, кровь капала на снег. За ним еще двое таких же молодых людей — один в штатском, другой в солдатском платье, вокруг них с револьверами человек десять солдат. Парень с окровавленным лицом все пытался что-то объяснить солдатам. Но каждый раз револьверы ближе протягивались к его лицу и отчаянные выкрики обрывались на полуслове. Оказалось, что всех троих уличили в краже со взломом и „вели топить в Фонтанке“» (цит. по: Сегал: 469). Этот случай описан и в не учтенной Д. М. Сегалом газетной заметке: *Суходольский В.* Самосуд. Впечатления очевидца // Эхо. 1917. 28 декабря (указано нам Р. Д. Тименчиком). Ср. также, например, зарисовку из документальной книги Е. Лундберга «Записки писателя» (1922) о ноябре 1917 г.: «У Фонтанки. Расставлены подновленные калоши, ботинки, туфли. Торг. Обманутая баба грозно кричит:

— Двадцать два рубля за старые калоши. *В воду его, жулика...*

Продавец скрывается. Вора уже не водят, как водили раньше, с доскою на груди по улицам. Все чаще случаи *самосуда*».

При этом Д. М. Сегал вовсе не утверждал, «что в течение 1917 года в Петрограде на Фонтанке был всего лишь один самосуд или что Мандельштам имел в виду определенный самосуд» (Сегал: 468). Действительно, тема самосудов по естественным причинам актуализировалась в российской прессе уже после Февраля 1917 г. Приведем здесь лишь несколько примеров, выбранных почти наугад из майских номеров московской газеты «Утро России» за 1917 г. (время действия «ЕМ»). 9 мая газета напечатала заметку «Самосуд над вором» (с. 3); 13, 14, 16, 17, 18, 23 и 25 мая — репортажи с одинаковым заглавием — «Самосуд». В этих заметках о разных самосудах рассказывалось как о форме «воздействия толпы, ставшей бытовым явлением, к несчастью, получающим все более и более широкое распространение» (Утро России. 1917 мая. С. 6). См. также майские и июньские заметки 1917 г. о самосудах в Петрограде, в частности на Фонтанке: Самосуды толпы над грабителями // Биржевые ведомости. 1917. 12 (25) мая. Веч. вып. С. 4 (о самосуде толпы над двумя грабителями, пытавшимися залезть в квартиру купца Лившица на Фонтанке, 85); К погрому на Сенной // Биржевые

ведомости. 1917. 13 июня. Веч. вып. С. 3 (о самосуде над владельца-ми склада обуви); Самосуд над вором // Петроградская газета. 1917. 14 июня. С. 5 («На Фонтанке, вблизи Гороховой ул., был задержан мужчина, пытавшийся взломать кружку для сбора пожертвований. Когда вора вели в комиссариат, на него набросились прохожие и жестоко избили») и проч.

Торец — шестигранный брусок поперечно разрезанного бревна, употребляемый для мощения улиц, а по форме напоминающий основание шахматной фигуры. На Гороховой улице, в доме № 8, при «писательском» ресторане «Вена» с 1884 г. существовал «Новый шахматный клуб». О мотиве шахмат в «ЕМ» см. фр. № 63 и комм. к нему.

Слово «распорядители» здесь, по-видимому, входит в тот же «бальный» метафорический ряд, что и «котильон» (о котором см. в комм. № 62 и № 69). Ср. в очерке О. М. «Меньшевики в Грузии» (1923): «Вспомнились *распорядители* кавказских *балов* в Дворянском Собрании» (2: 318).

№ 80. Они шли походкой адъютантов. Между ними — чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. Маткой этого странного улья был тот, кого бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, адъютанты.

Сказать, что на нем не было лица? Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши.

Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши.

В шестви, изображаемом О. М., царит строгая иерархия, почти военный порядок (отсюда: «походкой *адъютантов*»), что неброско, но отчетливо противопоставляет это шествие подразумеваемому беспорядку и даже хаосу в структуре Российского государства. В зачине фрагмента, по наблюдению О. Ронена, содержится «явный намек на появления Керенского» (Ронен 2002: 147). Стоит также отметить похожесть того, кого ведут топить, и тех, кто ведет топить, их взаимозаменяемость. У жертвы — «ватные *плечи* и *перхотный* воротник», у палачей — «апраксинские пиджаки, богато осыпанные *перхотью*» и «*плечи-вешалки*» (в последнем слове, возможно, актуализируется значение — «вешать»).

«Апраксинские пиджаки» — низкокачественные пиджаки, купленные в Апраксином дворе — оптовом рынке, одном из крупнейших исторических торговых центров Петербурга. Рынок занимает 14 га территории, ограниченной улицами Садовая, Ломоносова, набережной Фонтанки и Апраксиным переулком. Назван по фамилии первого владельца земельного участка — графа Ф. М. Апраксина. Продолжал существовать и в 1927 г. «Апраксин рынок представлял, как и теперь, целый ряд магазинов, торговавших материей, готовым платьем, галантереей, мехами и пр., но качество и цена этих товаров были ниже, чем в Гостином, но выше, чем в Александровском рынке <...> В четырехэтажном корпусе была фабрика разной галантереи и целлулоидных изделий» (*Засосов Д. А., Пызин В. И. Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.*).

Целый ряд газетных материалов дает основания уверенно предположить, что в сцене самосуда из «ЕМ» сконтаминированы утопление вора в Фонтанке в декабре 1917 года (см. комм. № 79) и бесчинства толпы на Апраксином рынке, пришедшиеся как раз на *июнь* 1917 г. См., например, заметку «Беспорядки в Апраксином рынке» (Петроградская газета. 1917. 15 июня. С. 14): «В течение двух дней в районе Апраксина переулка и рынка происходят крупные бесчинства <...> В мануфактурный магазин Ягодкина, в Апраксином пер., носили с ломовика бочонки с товаром, только что полученным и привезенным с железной дороги. <...> Собралось человек десять любопытных, которые подошли к ломовику и спросили, что лежит в бочонках. <...> В это время совершенно неожиданно один из бочонков выскользнул из рук ломового извозчика и, упав наземь, разбился. Из бочки посыпалось бисквитное печенье.

Через минуту у магазина выросла толпа простолудинов, разразившихся бранью и криками:

— Мародеры проклятые! Провизию прячут!

— Бей их!

<...> Сам владелец магазина Ягодкин спасся от самосуда толпы тем, что укрылся в комиссариате». Рядом с этой заметкой помещена еще одна, ее продолжающая и весьма, на наш взгляд, важная для понимания смысловых оттенков сцены самосуда в «ЕМ»: «Зато сильно пострадал один ни в чем не повинный еврей, случайно оказавшийся в толпе. Не зная, что произошло, он обратился к кому-то с вопросом:

— По какому случаю толпа собралась? Вора поймали?

Вместо ответа какой-то хулиган с криком: „Бей жидов!“ ударил его по голове, после чего на беднягу посыпались удары градом.

Еле живого, его спасли от дальнейшей расправы подоспевшие милиционеры. В виду крайне воинственного настроения толпы, были вы-

званы в помощь милиции военные силы. Прибыли солдаты Павловского, Семеновского и 1-го Пулеметного полка, также конный отряд. <...> На другой день беспорядки повторились в еще более широком масштабе» (там же). Репортаж о бесчинствах на Апраксином рынке был продолжен в номере «Петроградской газеты» от 16 июня (с. 2): «Бесчинства в Апраксином пер. и на рынке вчера продолжались хотя в более скромном масштабе, чем в предшествующие два дня. С утра на прилегающих к Апраксину рынку улицах стали появляться субъекты уголовного типа, останавливающие прохожих — рабочих, солдат и „баб“ выкриками:

— Сегодня жида опять товары в Финляндию вывозят!

— Кто? Где? — Взволновались доверчивые прохожие.

Выросла большая толпа, направившаяся к рынку „ревизовать“ склады и магазины. Некоторые торговцы стали закрывать лавки, опасаясь грабежей <...> Не успел окончиться этот инцидент, как в других двух местах послышались крики.

— Что такое? Кого бьют?

— Воришку поймали.

— А там кого?

— Еврея какого-то. Товар вывозил... в Германию!

Наивная, доверчивая толпа принимает за неопровержимую истину каждый нелепый слух. Этим пользовались субъекты, желавшие поворовать <...> Торговцы-евреи терроризированы и не решаются открыть магазины. Чернь требует, чтобы евреи „раздавали свой товар бесплатно“. <...> Пришлось у некоторых магазинов поставить военную охрану».

Метафора «улья» в комментируемом отрывке тоже раскрывает тему стадной организованности толпы. Ср., например, в переводе О. М. пьесы Жюлья Ромэна «Кромдейр-Старый», где описывается «улей ярмарки с пчелю-королевой». Как известно, пчелы, если им не помешать, почти всегда убивают яйцекладущую матку улья. О «пчелиных» мотивах «ЕМ» см. также комм. к фр. № 35.

Сходство жертвы с палачами позволило О. М. обыграть идиому «На нем лица нет»: лица не описываются, их подменяют синекдохи («ватные плечи», «перхотный воротник», «затылки», «уши», «пиджаки»). Этот прием, вероятно, восходит к Гоголю, в частности к «Невскому проспекту» и к «Мертвым душам»: «Герои наши видели много бумаги и черновой и белой, наклонившиеся головы, широкие затылки, фраки, сюртуки губернского покроя и даже просто какую-то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову набок

и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол об оттягивании земли или описке имени...» Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «...созерцающая текущие силуэты (фуражки, фуражки, перья), Аполлон Аполлонович из фуражек, из перьев, из котелков увидал с угла пару бешеных глаз».

«Собачьи уши» здесь, по-видимому, связаны с темой Египта и его отвратительной, жестокой государственности. Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Чтоб, приятель и ветра и капель...» (1937):

Украшался отборной *собачиной*
Египтян государственный стыд.

Ср. в связи с этим в статье О. М. «Гуманизм и современность» (1922): «...египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве <...> Если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон» (2: 286, 288). См. также во фр. № 132, где «на плечах у человека вырастает собачья голова».

№ 81. «Все эти люди — продавцы щеток», — успел подумать Парнок.

Где-то между Сенной и Мучным переулком, в москательном и кожевенном мраке, в диком питомнике перхоти, клопов и оттопыренных ушей, зародилась эта странная кутерьма, распространявшая тошноту и заразу.

«Они воняют кишечными пузырями», — подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово «требуха». И его слегка затошнило как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нем «легкие», — на самом же деле от страшного порядка, сковавшего толпу.

Едва ли не все мотивы этого фрагмента группируются вокруг неназванного, но подразумеваемого рынка как «питомника» описываемого здесь и далее самосуда (ср. в предыдущем комментарии). Ключевые мотивы каждого из трех микрофрагментов (в первом — «продавцы щеток», во втором — «кожевенный мрак», в третьем — «требуха») объединены в очерке О. М. «Сухаревка» (1923). Там описан «запах свежей убоины», который «мускусом и здоровьем ударяет в голову — запах животных трупов, — не страшный, потому что мы не хотим понимать

его значение», а в соседних строках — «квадратный запах дубленой кожи, запах ярма и труда, — и тот же, но смягченный и плутоватый запах сапожного товара» (2: 310).

О «сапожном товаре» речь, по-видимому, идет в первом предложении комментируемого фрагмента, где содержится намек на «айсоров — чистильщиков сапог» (ср. о них в комм. к фр. № 70). О свирепости айсоров см. также в «Сентиментальном путешествии» Шкловского: «Ассирийцы имели партизанскую дружину, которая дралась на нашей стороне <...> дружину, страшную, по тысячелетней ненависти к курдам и персам» (Шкловский: 98). Дальше в повести Шкловский встречает одного из участников этой дружины в Петрограде в качестве чистильщика обуви, и тот при виде писателя кладет «сапожные щетки на землю» (Шкловский: 239). Приведем еще рыночную сцену из рассказа Э.-Т.-А. Гофмана «Угловое окно», как и в «ЕМ», наблюдаемую из окна двумя персонажами. В этой сцене рыночные торговцы, зеваки и продавцы щеток выступают не в роли палачей, а в роли миротворцев: «Прошлый раз в рыночный день между мясными и овощными лавками появился высокий оборванец, дерзкий и свирепый на вид, и у него вдруг завязалась ссора с проходившим мимо приказчиком из мясной лавки <...> Судя по всему, история должна была бы кончиться смертоубийством, пришлось бы действовать уголовному суду. Но зеленщицы, все — сильные, упитанные особы, сочли своей обязанностью заключить приказчика-мясника в свои объятия, столь ласковые и крепкие, что тот с места не мог двинуться <...> Между тем другие женщины, а также *продавцы щеток*, подставочек для обуви и так далее, окружив парня, дали полиции возможность подойти и схватить его». О гофмановских мотивах в «ЕМ» см. в комм. к фр. № 102.

На Сенной площади располагался Сенной рынок — «эти два понятия сливались в одно, как „чрево“ Петербурга» (*Засосов Д. А., Пызин В. И.* Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.). На Мучной переулочек выходил уже упоминавшийся Апраксин рынок. Москатель — это разные химические вещества (краски, клей, масло и др.) как предмет торговли. Москательный переулочек в Петербурге находится по соседству Мучным и Гороховой улицей.

Обилие скрытых «рыночных» мотивов в комментируемом эпизоде позволяет соотнести его с теми двумя фрагментами очерка «Сухаревка», в которых О. М. прямо высказывается о сути любого рынка и базара: «Дикое зрелище базар посередине города: здесь могут разорвать человека за украденный пирог и будут швыряться им, как резиновой куклой, — до кровавой пены; здесь люди — тесто, а дрожжи — вещи,

и хочешь не хочешь, а будут тебя месить чьи-то заgreбистые руки <...> Есть что-то дикое в зрелище базара. Базар всегда пахнет пожаром, несчастьем, великим бедствием. Недаром базары загоняют и отгораживают, как чумное место... Если дать базару волю, он перекинется в город и город обрстет шерстью» (2: 310, 312).

Ср. также в мемуарах А. Панаевой, внимательно читавшихся О. М. в период работы над «ЕМ» (ср. в комм. № 21): «Известно, что в первую холеру, в 1831 году, среди народа распространились нелепые слухи, будто его отравляют поляки, будто все доктора подкуплены ими, чтобы в больницах морить людей <...> Как только лавочник, выскочив на улицу, закричал: „отравитель!“ — мигом образовалась толпа и несчастного выволокли на улицу <...> Фигура у несчастного „отравителя“ была самая жалкая, платье на нем изорвано, лицо в крови, волосы вклочены, его подталкивали в спину и бока; сам он уже не мог идти <...> Описанный случай был прелюдией народного волнения на Сенной площади, которое произошло через несколько дней» (Панаева А. Воспоминания. Л., 1927. С. 49—50).

Приведем еще воспоминания Н. Я. Мандельштам, содержащие биографический комментарий к финальному абзацу нашего отрывка: «О. М. не выносил никаких внутренностей, пупков, печенки, почек... (см. трубуху в „Египетской марке“» (Новые стихи: 406). Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «Аполлон Аполлонович ненавидел вид безголовых, ощипанных цыплят, продаваемых в лавках». Заметим, что тошнота Парнока выдает в нем тайный страх перед толпой. Ср. в черновике к «Путешествию в Армению» (1931—1932) О. М.: «В минуту страха мужчину тошнит, как беременную женщину» (3: 375).

В связи с большим количеством и особой ролью подтекстов из Некрасова в «ЕМ» можно вспомнить и о Сенной как месте действия стиха «Вчерашний день, в часу шестом...» (1848), и о некрасовском стихе «Вор» (1850):

Торгаш, у коего украден был калач,
Вздвогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач
И, бросясь от лотка, кричал: держите вора!
И вор был окружен и остановлен скоро.
Закушенный калач дрожал в его руке;
Он был без сапогов, в дырявом сюртуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...
Пришел городской, подчаска подозвал,

По пунктам отобрал допрос отменно строгий,
И вора повели торжественно в квартал.

Ср. о калаче фр. № 206 и комм. к нему.

№ 82. Тут была законом круговая порука: за целость и благополучную доставку перхотной вешалки на берег Фонтанки к живорыбному садку отвечали решительно все. Стоило кому-нибудь самым робким восклицанием прийти на помощь обладателю злополучного воротника, который ценился дороже соболя и куницы, как его самого взяли бы в переделку, под подозрение, объявили бы вне закона и втянули бы в пустое каре. Тут работал бондарь — страх.

В черновиках к «ЕМ» сохранился набросок, в котором втянутым во всеобщую «круговую поруку» оказывался и Парнок: «Карре [так! — *Комм.*] перед ним расступилось, сомкнулось, и тут — тут оставался <недолгий> выбор: или разделить судьбу перхотного воротника, ведомого к баржам Фонтанки, или же в знак своей лояльности взять его под локоток, хоть чуточку к нему прикоснуться. И Парнок оценил это молниеносно: [так соображают ящерицы, куда <им> юркнуть, когда загрохочет крымский экипаж. Он вошел в систему затылков. Подчинился *круговой поруке.*] нужно войти в контакт с затылками, признать *кругов<ую> поруку<у>*» (2: 567—568). Гибель сознательного петербуржца, попытавшегося воспрепятствовать самосуду, описывается, например, в той, относящейся к концу декабря 1917 г., газетной заметке, которую приводит в своей работе Д. М. Сегал: «Когда в комиссариат привели арестованных, там находился уполномоченный дома № 6—8 по Спасскому переулку И. Ф. Костин. Костин стал убеждать толпу не совершать самосуда и попросил собравшихся оставить комиссариат. Озверевшая толпа с криками: „ты, наверное, тоже из их шайки“, набросилась на Костина, и, несмотря на его уверения, что он ничего общего с ворами не имеет, вытащила его на улицу <...> Сперва бросили в воду одного вора. Проплыв несколько шагов, преступник утонул. Вторым был брошен в Фонтанку Костин. Перед смертью он просил толпу не убивать его, говорил, что он ни в чем не виноват. Озлобленные люди не вняли его мольбам. Схватив за руки и за ноги, его с размаху бросили в воду. Костин нырнул, но спустя несколько секунд показался на поверхности воды и поплыл к берегу. Тогда кто-то из толпы сел в лодку, подъехал к Костину

и ударил его штыком. Несчастный потерял сознание и утонул» (цит. по: Сегал: 471). Приведем еще заметку из номера «Петроградских ведомостей» от 17 (30) мая 1917 г., описывающую случай, когда против самосуда решился протестовать еврей (с. 2): «Вчера на углу Владимирского и Невского произошла ужасающая сцена, к сожалению, повторяющая обычные явления улицы последнего времени <...> Вор... упал. Он хрипел, ругался и что-то грозил. Несколько тяжких ударов сапогами в голову и живот прекратили этот хрип. Толпа окружила побоище, нервный человек еврейского типа истерически кричал:

— Это ужасно! Это дико! Это пощечина революции!

Студент убеждал:

— Некультурно, товарищи. Надо быть сознательными. Вы не должны прибегать к самосуду». См. также в «Петроградской газете» от 13 июня 1917 г. (с. 4): «Самосуд на Сенной. Избиты трое приказчиков и двое евреев-прохожих».

Живорыбные садки были одной из главных примет Фонтанки. «Садок — это большая баржа с надстройкой, на которой располагались торговые, складские и жилые помещения для приказчиков и рабочих. У этих садков стояли подсобные суда — садки в прямом смысле слова с живой рыбой. Зимой живая рыба добывалась подледным ловом в заливе. На месте лова она замерзала и немедленно гужом на санях доставлялась к садкам. В садках и чанах большая часть ее оживала <...> В торговом помещении стояли чаны с живой рыбой, навалом на рогожах лежала мороженая рыба — судаки, лещи, сиги, окуни, корюшка и др. По бокам от входа стояли дыбом громадные замороженные белуги, в 2 аршина и более. В бочках — соленая рыба, рядом в окоренках — икра всевозможных сортов. Над прилавком висели громадные коромысловые весы с медными цепями и тарелками, рядом — маленькие чашечные весы. Такие садки стояли на Неве, Невках и Фонтанке» (*Засосов Д. А., Пызин В. И.* Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.). См. также в ст-ниях Валентина Горянского «Наводнение»:

Даже Фонтанка вздыбилась гордо,
Тиская дряхлый живорыбный садок...

и Саши Черного «Невский»:

К граниту жметса рой садков,
Фонтанка даль осеребрила.

Судя по всему, обладателя «перхотного воротника» ведут топить к садку, принадлежавшему фирме «В. Лебедев и И. Баранов», располагавшемуся на Фонтанке у Семеновского моста, напротив дома № 92.

Вероятно, именно упоминание о «живорыбных садках» спровоцировало автора «ЕМ» в финале комментируемого фрагмента воспользоваться сравнением страха с бондарем (то есть выделывателем бочек, стоящих близ садка). Страх подгоняет людей друг к другу, как доски, из которых бондарь сколачивает бочки. О страхе и самосуде см. также в позднейшей «Четвертой прозе» О. М.: «Животный страх стучит на машинках, животный страх ведет китайскую правку на листах клозетной бумаги, строчит доносы, бьет по лежачим, требует казни для пленников. Как мальчишки топят всенародно котенка на Москве-реке, так наши веселые ребята играючи нажимают, на большой переменке масло жмут. Эй, навались, жми, да так, чтоб не видно было того самого, кого жмут, — таково священное правило самосуда» (3: 169).

Нельзя ли предположить, что изображение обладателя «злополучного воротника», который «ценился дороже соболя и куницы», пародийно соотносится с тем самым портретом Бозио из ст-ния Некрасова «О погоде», который послужил одним из стимулов для ее появления в «ЕМ»:

...Чванный Петрополь
Не жалел ничего для нее.
Но напрасно ты кутала в *соболю*
Соловиное горло свое?

№ 83. Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок, как шииты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фонтанке.

Центральное сравнение этого фрагмента продолжает тему «стройных, бесконечных, ассирийских рядов» (цитируя роман Евгения Замятина «Мы»), ключевую для всего эпизода самосуда в «ЕМ». Шахсе-Вахсе (Шахсей-Вахсей или Ашура) у шиитов день поминовения имама Хусейна, убитого 10-го числа месяца мухаррама (680) в бою при Кербеле. Траурные церемонии в первые 10 дней мухаррама состоят из мистерий, изображающих события из жизни халифа Али и Хусейна (таазие); сопровождаются самоистязанием наиболее фанатичных участников. От их возгласов «Шах Хусейн, вах Хусейн!» происходит название Шахсей-

Вахсей. О том, как О. М. в Тифлисе видел процессию Шахсей-Вахсей, во «Второй книге» вспоминала Н. Я. Мандельштам: «Однажды на базаре нас остановила мощная процессия „шахсе-вахсе“. Она была последней, потому что на следующий год ее запретили — и навсегда. Под равномерные звуки восточных барабанов шли полуголые люди, ритмически хлеставшие себя кожаными плетками. Они держались стройными прямоугольниками. За ними в том же порядке люди с кинжалами с более сложными ритмическими движениями. Один к одному, совершенно точно и одновременно они поднимали то правую, то левую ногу и наносили себе удар кинжалом все в одно и то же место. Это было бы похоже на балет, если бы не струйки крови, сочившейся из ран. Шли верблюды, ослы и кони в прекрасных пополах. На них ехали женщины и дети — семейство брата Магомета, в память убийства которого разыгрывался весь спектакль. На большом коне провезли голубя, а на другом верхом ехал странно качавшийся всадник. В спину у него был воткнут кинжал, и на белой одежде сверкала свежая кровь. Толпа зрителей то и дело шарахалась от страха, и мы тоже вместе с толпой. Я хотела бежать, но Мандельштам меня удерживал и заставил достоять до конца бесконечной процессии. Все участники выкрикали хором два каких-то коротеньких слова, и эти выкрики служили единственным регулятором ритма всего сложнейшего и кровавого балета. Говорят, что в прежние годы европейца, случайно оказавшегося в толпе зрителей, мусульмане бы немедленно растерзали. Процессия направлялась к холму под самым городом. Там тоже происходили какие-то ритуальные действия, но туда сунуться мы не решились. На следующий день все торговцы на базаре ходили в марлевых перевязках. И хозяин в чайной, где мы всегда пили поразительный персидский чай в маленьких стаканчиках, тоже был весь забинтован». Ср. также в четырнадцатой главке части третьей второй книги «Люди, годы, жизнь» еще одного свидетеля этого «кровавого балета» — Эренбурга: «Различные века сосуществовали в этом удивительном городе. Я увидел праздник мусульман-шиитов — „шахсей-вахсей“. На носилках, изукрашенных цветистыми коврами, несли безликих персиянок. Вокруг сновали молодые люди; костюмированные всадники нещадно хлестали их кнутами. За ними следовали сотни полуголых мужчин, ударявших себя в спину железными цепями. Гремела музыка. Главными актерами были люди в белых халатах; раскачиваясь, они выкрикивали „шахсей-вахсей!“ и били себя саблями по лицу. На ярком солнце кровь казалась краской». Приведем еще цитату из «Смерти Вазир-Мухтара» (1927) Тынянова: «Близок печальный месяц мухаррем, когда убили святого имама Хуссейна.

Будут резать себя саблями давшие обет. Будут окрашены кровью белые саваны, в которые они облекутся. Проткнут себя иглами и ущемят замками свое мясо. Пеплом посыплют себе головы. И актера, который будет изображать проклятого Ибн-Саада, въехавшего на черном коне, чуть не растерзают эти же вот старики и купцы, которые пьют кофе из чашечек так спокойно. И, засветив восковые свечи, во второй день ашуры будут искать по дворам исчезнувшего пророка, остатков его». О других возможных тыняновских подтекстах комментируемого эпизода см.: Ронен 2002: 146—149.

№ 84. И Парнок кубарем скатился по шерботой бесшвейцарной лестнице, оставив недоуменного дантиста перед повисшей, как усыпленная кобра, бормашиной, вместо всяких мыслей повторяя:
— Пуговицы делаются из крови животных!

Возможно, в зачине комментируемого фрагмента речь идет о традиционно неухоженной лестнице петербургского черного хода, а может быть — о запущенной, после февраля 1917 г., лестнице парадного подъезда. Абсурдная, на первый взгляд, фраза, механически повторяемая Парноком, продолжает живодерскую тему «ЕМ». Она содержит память о том, что пуговицы бывают роговыми и костяными, то есть делаются из рогов и костей домашних животных. Более того, для изготовления искусственной слоновой кости, тоже служащей материалом для пуговиц, используется так называемая кровяно-костяная масса, в состав которой входит бычачья кровь. Ср. в «Зависти» (1927) Олеси: «Так, собираемая при убое кровь может быть перерабатываема или в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина, клея, *пуговиц*, красок, земледобрильных туков и корма для скота, птицы и рыбы. Сало-сырец всякого рода скота и жиросодержащие органические отбросы — на изготовление съедобных жиров: сала, маргарина, искусственного масла, — и технических жиров: стеарина, глицерина и смазочных масел. Головы и бараньи ножки при помощи электрических спиральных сверл, автоматически действующих очистительных машин, газовых опалочных станков, резальных машин и шпарильных чанов перерабатываются на пищевые продукты, технический костяной жир, очищенный волос и кости разнообразных изделий» (параллель отмечена в: Жолковский: 150).

По менее убедительному предположению П. М. Нерлера, комментируемая фраза отсылает к той сцене «Пер Гюнта» Ибсена, в которой Пу-

говичник собирается переплавить главного героя в котле для изготовления пуговиц (Нерлер: 410).

С мотивом пуговицы О. М., вероятно, собирался связать отдельную сюжетную линию повести, в итоговом варианте отброшенную. См. в черновиках к «ЕМ»: «В [окнах] витринах нашего [громадного] зеркального дворца на одной из классических площадей Петербурга вращались приводимые в движение электричеством громадные показательные пуговицы» (2: 567); и: «Сотрудник Дома Пуговицы томился лимонадной простудой и скучал в женском обществе. Он начал рассказ» (2: 567). В первом из процитированных отрывков, согласно наблюдению Сергея Гаркави, идет речь о модном ателье Бризака, располагавшемся по адресу: Каменноостровский проспект, д. 24а (здесь некоторое время жил сам О. М. у родителей). Аргументацию и другие гипотезы см.: <http://alik-manov.livejournal.com/393192.htm>.

№ 85. Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, — лучше бы ты не глядела!

В роли символа времени и бессмертия души бабочка выступала уже у античных авторов: душа-Психея часто изображалась греками (ср. далее о хризалиде) как девушка с крыльями бабочки. Ср. с интерпретацией бабочки у автора «ЕМ» в комментаторских заметках Н. Я. Мандельштам: «Она всегда служит для О. М. примером жизни, не оставляющей никакого следа: ее функция — мгновение жизни, полета и смерть» (Новые стихи: 436).

Строку «В суматохе *бабочка* летает» находим в том самом ст-нии О. М. («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920), в последней строфе которого исследователи видят портрет Бозио (см. комм. № 21). Ср. еще в «Путешествии в Армению»: «Среди яфетических книг с колючими шрифтами существовала так же, как русская *бабочка-капустница* в библиотеке кактусов, *белокурая девица*» (3: 184), где с капустницей сравнивается не бледная еврейка, а светловолосая русская девушка. См. также начальные строки ст-ния О. М. 1935 г., описывающие капустницу:

Не *мучнистой бабочкою белой*
В землю я заемный прах верну.

Хризалида (*греч.*) — куколка бабочки. Это слово встречается у многих русских и европейских поэтов XIX — начала XX вв. См., например, большое ст-ние Аполлона Григорьева «Песня духа над *хризалидой*» (1845), ст-ние Цветаевой «*Душа, не знающая меры...*» (1921):

Душа хлыста и изувера,
Тоскующая по бичу.
Душа — навстречу палачу,
Как бабочка из *хризалиды*!
Душа, не съевшая обиды,
Что больше колдунов не жгут

и, особенно, ст-ние Бодлера «Флакон»:

Минувшие мечты, восторги и обиды,
Мечты увядшие — слепые *хризалиды*,
Из затхлой темноты, как бы набравшись сил,
Выпрастывают вдруг великолепье крыл...

(о бодлеровских мотивах в повести О. М. см. комм. № 2 и № 25). Капустница-белянка — широко распространенная в средней полосе России невзрачная бабочка с легко осыпающейся пыльцой.

«Грустные» дочери часовщика еврея будут упомянуты во фр. № 88 (сам «часовщик» в комментируемом фрагменте, по-видимому, воплощает еще одну ипостась времени). А метафора «девушка-еврейка — память» возникнет во фр. № 158: «Память — это большая девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал: не увезет ли кто?»

В финале фрагмента обыгрывается идиома «глаза бы не глядели». Девушка-еврейка или ребенок-еврей — невольный свидетель жестокости взрослых русских мужчин (погрома или в нашем случае — самосуда) — частый персонаж русской и советской прозы. Ср., например, в рассказе-воспоминании Бабеля «История моей голубятни»: «Мир мой был мал и ужасен. Я *закрыв глаза, чтобы не видеть его*, и прижался к земле, лежавшей подо мной в успокоительной немоте».

№ 86. Не Анатоля Франса хороним в страусовом катафалке, высоко, как тополь, как разъезжающая ночью пирамида для починки трамвайных столбов, а ведем топить на Фонтанку, с живорыбно-

го садка, одного человечка, за американские часы, за часы белого кондукторского серебра, за лотерейные часы.

Зачин комментируемого фрагмента продолжает одну из ключевых тем «ЕМ» — тему смерти и похорон человека искусства (ср. в комм. к фр. № 2, а также фр. № 27 и др.). О похоронах Анатоля Франса (умершего 12 октября 1924 г.) О. М. мог прочитать, например, в очерке Тана (В. Г. Богораза) «За чертою оседлости»: «Построили трибуну над Сеной. И пришли депутации, и речи говорили с эстрады» члены французского правительства «Эррио и Леон Блюм и другие политические шаманы. На мосту задержали движение, и тотчас же поневоле вырос кортеж экипажей, пешеходов и вагонов. В Париже легко могут создать свиту любому катафалку. Стóит лишь перевязать пульс на какой-нибудь уличной артерии» (Россия. 1925. № 5. С. 216). См. также: Французская печать об Анатоле Франсе // Правда. 1924. 15 октября. «Страусовым» катафалк с телом Франса назван потому, что в викторианскую эпоху перед траурной процессией шествовали специально нанятые служащие похоронных бюро, несшие огромные и связанные проволокой пучки черных страусовых перьев. Ср. со строкой Ходасевича «Как страуса на черном катафалке...» из его ст-ния «Зима» (1913). Еще ср. в мемуарной книге М. В. Добужинского «Петербург моего детства»: «Меня занимали и окна „гробового мастера“ Шумилова — там были выставлены гербы на овальных щитах, настоящие белые и черные страусовые перья и другие траурные украшения и длинные картинки, изображающие похоронную процессию с лошадьми в пополах и с факельщиками около колесниц».

Слово «пирамида» привносит в комментируемый фрагмент «египетский» колорит.

Кажется весьма вероятным, что описываемые О. М. похороны великого французского романиста символизируют тот самый «конец романа», о котором О. М. выразительно писал в одноименной заметке 1922 г.: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше, чем распыления, катастрофической гибелью биографии» (2: 274). Собственно, «распыление» и «катастрофическая гибель биографии» и положены в сюжетную основу «ЕМ» (о классическом французском романе в соотношении с «ЕМ» см. также комм. № 34). В издевательском тоне похороны Франса описывались в манифесте сюрреалистов. См. подробнее, например: Печать и революция. 1925. Март-апрель. С. 312. См. также в памфлете сюрреалистов «Труп», где, как и у О. М.,

Анатоль Франс предстает воплощением классического французского романа.

Далее в нашем фрагменте идет речь о трудоемком процессе смены трамвайных проводов — ночью (чтобы не нарушать движения) и с помощью специальных громоздких платформ.

О живорыбных садках на Фонтанке подробнее см. в комм. № 82 и др. К семантике «живорыбного садка» у О. М. см. еще строки из его стиха «Нашедший подкову» (1923):

Воздух бывает темным, как вода, и всё живое
В нем плавает как рыба.

Самосуд из-за украденных часов — частая примета петроградского быта и газетных хроник мая-июня 1917 г. См., например, заметку о митинге возле Екатерининского дворца: «Неизвестный сделал несколько выкриков по адресу буржуазии и затем скрылся в толпе. Через несколько минут один из рабочих стал кричать, что у него вытащены часы и что он подозревает в краже неизвестного. Последнего задержали и в кармане брюк его действительно нашли похищенные часы с цепочкой <...> Публика пришла в такую ярость, что стала требовать народного суда над вором <...> Получив арестованного, публика сама повела его якобы в суд и по пути учинила над ним жестокую расправу» (Петроградский листок. 1917. 30 мая. С. 5). А. К. Жолковский как на один из источников комментируемого эпизода указывает на следующие строки из шестой главы поэмы Маяковского «Хорошо» (1927):

Какой-то
смущенный
сукин сын,
а над ним
путиловец
нежней папаши:
«Ты,
парнишка,
выкладай
ворованные часы —
часы
теперича
наши!»

(Жолковский: 147).

Ср. также в цикле Некрасова «О погоде»:

*Ускользнут ли часы из кармана,
До костей ли прохватит мороз
Под воинственный гром барабана,
Не жалею: я истинный росс!*

Под часами «белого кондукторского серебра», возможно, подразумеваются специальные казенные часы с точным ходом, которые выдавались обер-кондукторам, дежурившим на конечных станциях маршрутов петербургских трамваев. С помощью этих часов кондукторы задавали время отправки вагонов в рейс и вели учет выполненных рейсов. Основные заказы, связанные с обеспечением движения трамваев в Петербурге, долгое время выполнялись американским электротехническим обществом «Вестнигауз». Может быть, именно поэтому в комментируемом отрывке «часы белого кондукторского серебра» названы «американскими». «Лотерейные часы» — это часы, выигранные в лотерею, даровые, как и казенные, обер-кондукторские. См. еще вариант из черновиков к «ЕМ», где речь также идет о даровых часах: «[— Пропадая человек за чужие часы, за часы <немудреного> <полицейского> заграничного серебра, за призовые часы с петергофского тира, испей человек керосиновой мутн<ой> водицы» (2: 568).

№ 87. Погулял ты, человек, по Щербакову переулку, поплевал на нехорошие татарские мясные, повисел на трамвайных поручнях, поездил в Гатчину к другу Сережке, походил в баньку и в цирк Чинизелли; пожил ты, человек, — и довольно!

«Человечком» во фр. № 44 назван сам Парнок.

Почти все реалии комментируемого фрагмента вновь сгруппированы вокруг Фонтанки, на этот раз по обеим сторонам от Невского проспекта.

По адресу Щербаковский переулок, д. 6 располагалась татарская мясная лавка, торговавшая кониной (поэтому на нее и «плюют», как на «нехорошую»). Мотив «нехороших татарских мясных» лавок продолжает тему живодерства в «ЕМ». В этом же переулке помещались Щербаковские бани (которые снесли в 1988 г.). Цирк, организованный наездником и дрессировщиком Газтано Чинизелли, был открыт напротив Инженерного замка 26 декабря 1877 г. Конюхами в нем служили та-

тары. Они же (фирма «Мусин и наследники») торговали красной рыбой с живорыбного садка на Фонтанке у д. 8. Здание цирка построено по проекту архитектора Василия Кенеля. В 1919 г. тогдашний владелец цирка Спициона Чинизелли (средний сын Газтано Чинизелли) навсегда уехал из Советской России.

В годы Первой мировой войны была мобилизована почти половина работников петербургской трамвайной службы, число вагонов на линиях резко сократилось, строительство новых линий замедлилось, позднее часть вагонов использовалась для перевозки грузов, а также больных и раненых солдат. Значительное сокращение выпуска вагонов на линии привело к их переполнению. Появились так называемые «висельники», то есть пассажиры, висевшие и державшиеся на подножках и буферах, предохранительных сетках и прочих выступавших частях вагонов. Ср. также во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам о Москве: «Якиманка была тогда концом света, а на трамваях висели гроздьями — не вишни, а люди». Тут подразумевается строка «Я трамвайная вишенка страшной поры» из стихотворения О. М. «Нет, не спрятаться мне от великой мурлы...» (1931), в которой, как и в комментируемом фрагменте, изображается висящий на поручне трамвайный пассажир.

Гатчина была второй станцией по Варшавской железной дороге от петроградского Варшавского вокзала (набережная Обводного канала, д. 118). «Друг Сережка», по-видимому, проживал не на стороне дачного городка и двух парков, а по другую сторону железной дороги, в поселке, где ютились рабочие и мелкие служащие. Мемуарный очерк «Гатчина», посвященный последним дням Временного правительства и, в частности, поездке в Гатчину, в своем авторском сборнике «Издайка» (Париж, 1922) опубликовал А. Ф. Керенский.

№ 88. Сначала Парнок забежал к часовщику. Тот сидел горбатым Спинозой и глядел в свое иудейское стеклышко на пружинных козьяков.

— Есть у вас телефон? Нужно предупредить милицию!

Но какой может быть телефон у бедного еврея-часовщика с Гореховой? Вот дочки у него есть — грустные, как марципанные куклы, и геморрой есть, и чай с лимоном, и долги есть, а телефона нет.

Ср. с многочисленными мотивными переключками во фр. № 158. Зачин отрывка отсылает к историческому факту из биографии Бенедикта (Ба-

руха) Спинозы, некоторое время зарабатывавшего на жизнь шлифовкой линз. Ср. с репликой Генриэтты в пьесе Цветаевой «Приключение» (1918—1919):

Мои ж часы, любезные друзья,
Заведены часовщиком Спинозой.

Ср. также в «Опавших листьях» Розанова: «Почти не встречается еврея, который не обладал бы каким-нибудь талантом; но не ищите среди них гения. Ведь *Спиноза*, которым они все хвалятся, был подражателем Декарта <...> Около Канта, Декарта и Лейбница все евреи-мыслители — какие-то „*часовщики-починщики*“» (параллель между записью Розанова и «ЕМ» подмечена Д. Е. Галковским).

По-видимому, эта параллель неслучайна: весь комментируемый фрагмент содержит комплекс автобиографических мотивов, сложно воплощающих тему еврейства в творчестве О. М. Ср. в «Шуме времени»: «По существу, отец переносил меня в совершенно чужой век и отдаленную обстановку, но никак не еврейскую. Если хотите, это был чистейший восемнадцатый или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге. Религиозные интересы вытравлены совершенно. Просветительная философия претворилась в замысловатый талмудический пантеизм. Где-то поблизости *Спиноза* разводит в банках своих пауков» (2: 362) и: «У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безязычие. Русская речь польского еврея? — Нет. Речь немецкого еврея? — Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? — Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и *Спинозы*» (2: 361—362). Ср. также в черновиках к очерку О. М. «Михоэльс» (1926): «...это часовщик, созерцающий зубчики в лупу, это еврей, созерцающий свой внутренний мир» (2: 558—559). Ср. еще в рассказе Бабеля «Рабби»: «И вдруг я увидел юношу за спиной Гедали, юношу с *лицом Спинозы*, с *могущественным лбом Спинозы*, с чахлым лицом монахини». Ср. и с характеристикой еврея в повести Эренбурга «В проточном переулке» (1926): «Прахов рассердился: и так ничего не клеится, а тут еще этот *горбатый Спиноза* со своими фантазиями!». С еврейской темой в русской литературе связаны и перечисляемые в финале комментируемого фрагмента «грустные дочери», «геморрой», «долги». Ср. также мемуарный фрагмент из «Второй книги» Н. Я. Мандельштам (относящийся, впрочем, ко времени, когда «ЕМ» уже

была написана): «Еврей-часовщик похвалил механизм и эмаль. Выписывая квитанцию, он ахнул, услышав фамилию, и побежал за женой. Оказалось, что она тоже Мандельштам и семья эта считается „ихесом“, то есть благородным раввинским родом. Старуха никак не могла добиться от Мандельштама сведений о той ветке, из которой он вышел. Мандельштам даже не знал отчества своего деда. Старики пригласили нас в комнату за лавкой и вытащили из сундука большой лист с тщательно нарисованным генеалогическим деревом».

Можно было бы предположить, что в комментируемом фрагменте речь идет о часовой мастерской еврея Аарона Фроловича Эльтермана, располагавшейся по адресу: Гороховая улица, д. 27 (ВП-17: 788), однако там телефон имелся. У часовщика-еврея — персонажа «ЕМ» телефона могло не быть из-за его дороговизны. См., например, в заметке «Беспощадный налог на телефоны»: «Для абонентов публичного пользования плата установлена вместо 150 руб. в 300 руб., для абонентов коллективного пользования — 200 руб., вместо нынешних 100 руб.» (Петроградская газета. 1917. 10 июня).

Марципан (*итал.* marzapane дословно — «хлеб Марта»), вид кондитерского изделия, готовящегося из сахарного сиропа и измельченного в муку миндаля. Ср. с воспоминаниями О. М. о еврейских сладостях, которыми потчевали его бабушка с дедушкой: «...не понравились мне пряные стариковские лакомства, их горький *миндальный* вкус» (2: 363). Куклы из марципана, украшавшие торты, пользовались большой популярностью в начале XX в.

№ 89. Наскоро приготовив коктейль из Рембрандта, козлиной испанской живописи и лепета цикад и даже не пригубив этого напитка, Парнок помчался дальше.

«Коктейль», который «наскоро» приготавливается Парноком, ассоциативно связан с биографией Спинозы: как и Рембрандт, Спиноза долгое время жил в Амстердаме, а его фамилия произошла от названия испанского города Espinosa. Возможно, О. М. в комментируемом фрагменте намекает и на многочисленные рембрандтовские портреты еврейских (библейских) стариков. Ср. также эссе Л. О. Пастернака «Рембрандт и еврейство в его творчестве» (1923). Испанская живопись названа «козлиной» как утрированно трагическая. Ср. со сходным (отчасти — сниженным) обыгрыванием этимологии слова «трагедия» (*греч.* τραγῳδία, tragōdía, буквально — козлиная песнь, от

tragos — козел и öde — песнь) в романе Вагинова «Козлиная песнь» (1927). Выходцами из Испании были домашние самого О. М., а также В. Я. Парнаха и (в черновом наброске) героя «ЕМ» Парнока (ср. в комм. № 110).

Сопоставление в этом и в предыдущем отрывке «ЕМ» стрекота часов с лепетом цикад восходит к ст-нию Анненского «Стальная цикада»:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска
Звякнет и запахнется
С дверью часовщика...

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
Тот, кто ей дверь открыл.

Ср. об этом ст-нии Анненского в заметке О. М. «Буря и натиск» (1923): «От „Стальной цикады“ Анненского к „Стальному соловью“ Асеева лежит прямой путь. Анненский научил пользоваться психологическим анализом как рабочим инструментом в лирике» (2: 293). Ср. еще с несколькими, восходящими к «Стальной цикаде» микрофрагментами прозы и стихов О. М.: «...часовщики давно закрыли лавки, наполненные горячим лопотаньем и звоном цикад» («Шум времени» (2: 386)); «Если прислушаться к прозе в эпоху процветания фольклора, то услышишь как бы густой звон сцепившихся в воздухе кузнечиков, — таков общий звук современной русской прозы, и не хочется разнимать этого звона, не выдуманного часовщиком, слагающегося из несметной тьмы крылышкующих трав и вер» («Литературная Москва. Рождение фабулы» (2: 264)); см. также в ст-нии О. М. 1931 г.:

Какая роскошь в нищенском селеньи —
Волосяная музыка воды!
Что это? пряжа? звук? предупрежденье?
Чур-чур меня! Далеко ль до беды!

И в лабиринте влажного распева
Такая душная стрекочет мгла,
Как будто в гости водяная дева
К часовщику подземному пришла.

№ 90. Бочком по тротуару, опережая солидную процессию само-суда, он забежал в одну из зеркальных лавок, которые, как известно, все сосредоточены на Гороховой. Зеркала перебрасывались отражениями домов, похожих на буфеты, замороженные кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей.

Подозрительный чех-зеркальщик, сберегая свою фирму, незапятнанную с тысяча восемьсот восемьдесят первого года, захлопнул перед ним дверь.

Разумеется, не все зеркальные лавки Петрограда в 1917 г. были «сосредоточены на Гороховой» улице, но действительно многие: например, лавки Афанасия Кузьмича Кузьмина: д. 44 (см.: ВП-17: 367), Арсения Ананьевича Минаева: д. 69 (ВП-17: 451) и Исаака Лазаревича Тракинера — д. 36 (ВП-17: 687). О зеркале как аналоге поэтики «ЕМ» и «характерном орудии модернистского смешения интерьера с городским пейзажем» (Жолковский: 141) см. в комм. № 9. Там упоминается и ст-ние Пастернака «Зеркало», которому в нашем отрывке находится прямое соответствие. Ср. у О. М.: «замороженные» в зеркале «кусочки улицы» и у Пастернака:

Зеркальная всё б, казалось, на́хлынь
Непотным льдом облила.

Ср. также в комментируемом фрагменте и в «Петербурге» Андрея Белого с использованием важного для «ЕМ» мотива псевдоспасительного телефона: «Так обычные рои в эти дни возростали чрезмерно и сливались друг с другом в многоголовую, многоголосую, огромную черноту; и фабричный инспектор хватался тогда за телефонную трубку: как, бывало, за трубку он схватится, так и знай: каменный град полетит из толпы в оконные стекла <...> на Невском проспекте та же все была циркуляция людской многоножки». Ср. в «Петербурге» и об уличных отражениях: «Вот, например, посмотрите: витрина... А в витрине-то — отражения: вот прошел господин в котелке — посмотрите... уходит... Вот — мы с вами, видите? И все — как-то странно...»

Чешские зеркальщики считались одними из лучших в мире. В комментируемом фрагменте речь идет о чехе-стекольщике Ол. Вас. Гренце, державшем мастерскую чистки стекла и зеркал по адресу: Гороховая, д. 32 (ВП-17: 182) — именно как чистильщик зеркал он гордится

тем, что его фирма «незапятнанна» (о мотиве пятен в «ЕМ» см. в комм. № 93). По предположению А. А. Морозова, 1881 г. назван как год убийства Александра II (Морозов: 273).

№ 91. На углу Вознесенского мелькнул сам ротмистр Кржижановский с нафабренными усами. Он был в солдатской шинели, но при шашке, и развязно шептал своей даме конногвардейские нежности.

Парнок бросился к нему, как к лучшему другу, умоляя обнажить оружие.

— Я уважаю момент, — холодно произнес колченогий ротмистр, — но извините, я с дамой, — и, ловко подхватив свою спутницу, брякнул шпорами и скрылся в кафе.

Ср. с описанием встречи двух Голядкиных в «Двойнике» Достоевского: «...пришлось ему уцепиться за *шинель* своего неприятеля, уже заносившего одну ногу на дрожки куда-то только что сговоренному им ваньки. „Милостивый государь! милостивый государь! — закричал он наконец настигнутому им неблагородному господину Голядкину-младшему. — Милостивый государь, я надеюсь, что вы...“

— Нет, вы уж, пожалуйста, ничего не надейтесь, — уклончиво отвечал бесчувственный неприятель господина Голядкина, стоя одною ногою на одной ступеньке дрожек, а другою изо всех сил порываясь попасть на другую сторону экипажа, тщето махая ею по воздуху, стараясь сохранить экилибр и вместе с тем стараясь всеми силами отцепить шинель свою от господина Голядкина-старшего, за которую тот, с своей стороны, уцепился всеми данными ему природою средствами.

— Яков Петрович! Только десять минут...

— Извините, мне некогда-с».

Начинается комментируемый фрагмент с очередного и резкого пространственного смещения: Вознесенский проспект с Гороховой улицей не пересекается. Отмечено в: Isenberg: 108—109. Ср. в письме О. М. к Вячеславу Иванову от 13 августа 1909 г.: «У вас в книге есть одно место, откуда открываются две великих перспективы, как из постулата о параллельных две геометрии — Эвклида и Лобачевского» (4: 15). Ср. также в черновиках «ЕМ»: «Бабушка Парнока — Ревекка Парнок содержала „библиотеку для чтения“. Почтенное ремесло [этой] старушки [приводила молодого человека] лстыла [молодому человеку] ему. Он гордился бабушкиной библиотекой на углу *Возн<есенского>* и *Горо-*

ховой» (2: 577). Р. Д. Тименчик подметил, что этот факт (бабушка, державшая библиотеку) перенесен в черновой вариант жизнеописания Парнока из биографии Владимира Пяста (Тименчик: 436). Ср., впрочем, комм. № 182. О Пясте как прототипе главного героя «ЕМ» также см. комм. № 62 и 63.

Появление ротмистра Кржижановского на Вознесенском проспекте, возможно, подчеркивает его роль в «ЕМ» как офицера. Ср. с мемуарным свидетельством: «На Садовую улицу и Вознесенский проспект выходили магазины, торговавшие новыми вещами (причем самыми разнообразными: одеждой и обувью), магазины с *офицерскими вещами*» (Засосов Д. А., Пызин В. И. Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.). Однако «нафабранные усы» ротмистра — это не только знак его офицерской мужественности, но и примета, роднящая Кржижановского с теми, кто творит самосуд (ведь в предыдущем фрагменте говорится о «*тараканьей толпе*»). Ср. с вариантом строки в позднейшем ст-нии О. М. «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933): «*Тараканьи смеются усуща*». «Нафабривать, нафабрить усы или бакенбарды, намазывать фабрию (нем. Farbe), красить, чернить, придавая им и лоск и жесткость» («Словарь В. И. Даля»). Farbe (нем.) — цвет, краска.

На ротмистре «солдатская шинель» вместо офицерской. Такие шинели после февраля 1917 г. носили, маскируясь, многие офицеры. Ср., например, в «Тихом Доне» Шолохова: «В большинстве *офицеры* были молодые <...> На одном была внапашку накинута *солдатская шинель* с погонями,вшитыми насмерть». «Конногвардейский, принадлежащий к конной гвардии, как у нас называется один полк. Конногвардеец, служащий в этом полку» («Словарь В. И. Даля»). В нашем фрагменте — расширительно — опять же офицер (с оттенком «офицер-мужлан»). Может быть, внимательный читатель должен вспомнить и о «*конногвардейце Нарумове*» из пушкинской «Пиковой дамы», о котором Лиза спрашивает Томского: «Он военный или статский?» Ср. также строки из письма Чернышевского, приводимые в статье К. Чуковского, сопровождавшей мемуары А. Панаевой: «Прилично ли, человеку в его лета возбуждать в женщине, которая была ему некогда дорога, чувство ревности шалостями и связизшками, приличными какому-нибудь *конногвардейцу?*» Важно еще отметить, что Конногвардейский бульвар в Петербурге располагается в непосредственной близости от Вознесенского проспекта: «Вознесенский проспект притягивает к себе близко лежащий Конногвардейский бульвар» (Левинтон: 163).

О шашке см. поговорку: «Гусар без шашки — одни бляшки». В 1834 г. всем чинам драгунских полков начали заменять сабли более

легкими шашками. В 1848 г. такая замена произошла в пехоте и артиллерии (у офицеров) Кавказского корпуса. С 1881 г. шашка — повседневное оружие офицеров всех родов войск, а также рядовых кавалерии (исключая некоторые гвардейские полки). До октября 1917 г. шашки носились и полицейскими чинами.

Офицер, шепчущий нежности даме, нередко встречается в произведениях русских писателей начала XX в. См., например, в «Романе маленькой женщины» Арцыбашева: «Офицер еще что-то шептал, и шепот его был горяч и страстен». «Колченогим» (в данном случае — кривоногим, с ногами колесом) Кржижановский назван как конногвардеец, кавалерист. Далее в нашем отрывке возникает еще одна характерная деталь облика офицера-кавалериста — шпоры на сапогах.

Все эти «офицерские» мотивы собраны в комментируемом фрагменте для того, чтобы оттенить недостойное офицера поведение ротмистра Кржижановского, который, не стесняясь дамы и даже прикрываясь дамой, отказывается «обнажить оружие», чтобы защитить обреченного на страшную гибель штатского «человечка». Здесь, разумеется, нужно вспомнить и о том, что прототипом трусливого ротмистра послужил начальник петроградской милиции.

№ 92. Парнок бежал, пристукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель. Больше всего на свете он боялся навлечь на себя немилость толпы.

Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам.

Парнок был из их числа.

Ср. в «Петербурге» Андрея Белого: «Оба они направились в одну сторону: на ходу господинчик старался совпасть в шаг с сенатором, что было воистину невозможно (шажки Аполлон Аполлоновича можно было рассматривать под стеклом микроскопа). <...> Этот комочек из тела (Николай Аполлонович пятился, изогнутый неестественно) — этот комочек из тела семенил на двух подогнутых ножках... <...> Но когда она отошла, Николай Аполлонович медленно на нее обернулся и быстро стехонько засеменял прочь».

В комментируемом отрывке варьируются образы, уже встречавшиеся во фр. № 44. Новым является отчетливо выраженный мотив нелюбви толпы к таким людям, как Парнок. Ср. также в черновиках к пове-

сти: «Музыкантская душа Парнока бежала по торцам за <?>, семена овечьими копытцами лакированных туфель. Сам он, не замечая того, стал подозрителен и странен толпе. Его суетливость обратила на себя недоброе внимание коноводов. Парнок бежал, притукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель. Больше всего на свете он боялся навлечь на себя опалу, недружелюбие, немилость толпы» (2: 567). «Коновод, зачинщик, предводитель, затевала, голова делу» («Словарь В. И. Даля»).

Слово «бежал» в зачине комментируемого фрагмента, возможно, отсылает к пушкинскому «Медному всаднику», где о «чудаке-Евгении» пять раз сказано: «бежит». Ср. там же о главном герое и «недолюбляющих» его детях:

Злые дети
Бросали камни вслед ему.

Также ср. в «Бедных людях» Достоевского о чахоточном студенте Покровском: «Сначала я, такая большая девушка, шалила заодно с Сашей, и мы, бывало, по целым часам ломаем головы, как бы раздражить и вывести его из терпения. Он ужасно смешно сердился, а нам это было чрезвычайно забавно. <...> Раз мы раздражили его чем-то чуть не до слез, и я слышала ясно, как он прошептал: „Злые дети“».

Но еще важнее упомянуть о «Двойнике» Достоевского. Ср. особенно: «...господин Голядкин, вне себя, *выбежал* на набережную Фонтанки, близ Измайловского моста»; «...господин Голядкин, один со своим отчаянием, трусил в это время по тротуару Фонтанки своим обыкновенно мелким и частым шажком, спеша добежать как можно скорее в свою Шестилавочную улицу» и: «Прохожий <...> так же как и он, дробил и *семенил* по тротуару Фонтанки частым, мелким шажком, немного с притрусочкой...». Ср. в «Двойнике» и о «щелчке»: «То чесалась голова господина Голядкина от какого-нибудь *щелчка*, недавно благоприобретенного и уничтожено принятого, полученного или в общежитии, или как-нибудь там, по обязанности, на который *щелчок* протестовать было трудно... И между тем как господин Голядкин начинал было ломать себе голову над тем, что почему вот именно трудно протестовать хоть бы на такой-то *щелчок*, — между тем эта же мысль о щелчке незаметно переливалась в какую-нибудь другую форму... <...> И все <...> уже гонят в толчки благонамеренного господина Голядкина, и уже сыплют *щелчки* в известного любовью к ближнему настоящего господина Голядкина!...»

№ 93. Товарищи в школе дразнили его «овцой», «лакированным копытом», «египетской маркой» и другими обидными именами. Мальчишки ни с того ни с сего распустили о нем слух, что он «пятновыводчик», то есть знает особый состав от масляных, чернильных и прочих пятен, и, нарочно, выкрадывая у матери безобразную ветошь, несли ее в класс, с невинным видом предлагая Парноку «вывести пятнышко».

О прозвище «египетская марка» см. комм. к заглавию повести (№ 1). См. также наблюдение О. Ронена, который отмечает, что «проза Мандельштама» «изобилует скрещенными приемами», «причем, будучи построены по принципу параномазии, загадки смешанного типа нередко носят характер шарады: в „Египетской марке“, напр<имер>, имя героя (Парнок) и его клички (овца, лакированное копыто) представляют собой метонимическое расщепление слова парнокопытное (ср. в „Четвертой прозе“: „Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья...“») (Ронен 2002: 30). О смысловых (обидных) оттенках прозвища «овца» можно судить, например, по следующему отрывку из современной нам статьи о футболе: «В „бронзовой“ команде 1954 года прозвища имели все. Были среди них и довольно обидные: техничного, но прятавшего ноги нападающего Юрова за инфантильность одноклубники прозвали Овцой» (см.: www.pressball.by/news.php?t=1001&id=8845). См. также варианты прозвищ Парнока из черновики к «ЕМ»: «Не знаю почему, но иные люди обладают свойством навлекать на себя [гнев и ярость] подозрение толпы:

- Эй, овца в лакированных копытах!
- Зажигалка бензиновая!
- Египетская марк<a>!» (2: 568)

О важном для «ЕМ» мотиве выводимого пятна см. в комм. № 1, 17 и 90. Издевательства мальчишек над Парноком как над «пятновыводчиком», по-видимому, содержат антисемитскую подоплеку. В XIX — начале XX в. «жидом» иногда называли чернильное или какое-либо другое пятно. Ср., например, в «Господине Прохарчине» Достоевского: «Случалось нередко, что какой-нибудь невинно зазевавшийся господин, вдруг встречая его беглый, мутный и чего-то ищущий взгляд, приходил в трепет, робел и немедленно *ставил на нужной бумаге* или *жида*, или какое-нибудь совершенно ненужное слово» (подробнее об этом месте у Достоевского см.: *Богданов К. «Жид на бумаге»: историко-филологический комментарий к одному выражению в «Господине Прохарчине» // Новое литературное обозрение. № 104. 2010*). А вот

как пятновыводчик изображается в очерке Лескова «Еврей в России»: «Всякая поломка и починка откладывалась в небогатом помещицьем доме до прихода знакомого Берки или Шмульки, который <...> выводил каким-то своим, особенно секретным, мылом пятна из жилетов и сюртуков жирно обедавшего барина».

Шутки мальчишек над Парноком, как кажется, того же свойства, что и описанные еще Пушкиным, а также многими другими авторами приставания русских к инородцу и иноверцу и показывание ему «свиного уха» (традиционное антисемитское прозвище для еврея): «Свернув трубкою воскраяя одежд, безумцы глумились над еврейским возницею и восклицали смехотворно: „Жид, жид, ешь свиное ухо!..“» («История села Горюхина») Ср. о самом О. М. у Г. Иванова: «С флюсом, обиженный, некормленный, Мандельштам выходил из дому, стараясь не попасться лишней раз на глаза хозяину или злой служанке. Всклоченный, в сандалиях на босу ногу, он шел на берег, встречные мальчишки фыркали ему в лицо и делали из полы „свиное ухо“».

Ср. еще с многократным обыгрыванием слова «пятно» в открытых письмах О. М. советским писателям (начало 1930 г.): «Я заявляю в лицо Федерации Советских писателей, что она *запятнала* себя гнуснейшим преследованием писателя <...> Неужели вы могли подумать, что я буду дальше разгуливать с этим *пятном* в вашей среде только потому, что зачинщики травли оставили меня в покое? <...> Мне известно, что на конфликтной комиссии от 21-го июня говорилось о позорном *пятнышке* на моих ризах» (4: 125, 127).

Ср. также с мотивами ветоши и, соответственно, замаранной репутации в «Двойнике» Достоевского: «...ведь и утерпеть-то не можешь ты, чтоб не провраться, как *мальчишка* какой-нибудь, канцелярист какой-нибудь, как бесчиновная дрянь какая-нибудь, *тряпка, ветошка гнилая* какая-нибудь»; «Сознав в один миг, что погиб, уничижился в некотором смысле, что *замарал* себя и *запачкал* свою репутацию, что осмеян и оплеван в присутствии посторонних лиц <...> что срезался, господин Голядкин бросился в погоню за своим неприятелем <...> „Не уйдешь, — думал он, <...> — отольются волку *овечьи слезы*“»; «Позволить же затереть себя, как *ветошку*, об которую грязные сапоги обтирают, господин Голядкин не мог. <...> „Но, как *ветошку*, себя затираешь не дам. И не таким людям не давал я себя затираешь, тем более не позволю покуситься на это человеку развращенному. *Я не ветошка*; я, сударь мой, *не ветошка!*“ <...> Может быть, если б кто захотел, если б уж кому, например, вот так непременно захотелось обратить в *ветошку* господина Голядкина, то и обратил бы

без сопротивления и безнаказанно <...> и вышла бы *ветошка*, но *ветошка* эта была бы с амбицией, *ветошка*-то эта была бы с одушевлением и чувствами, хотя бы и с безответной амбицией и с безответными чувствами и далеко в грязных складках этой *ветошки* скрыты, но все-таки чувствами».

№ 94. Вот и Фонтанка — Ундина барахольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея вареных раков, играющая на гребенке с недостающими зубьями; река — покровительница плюгавого Малого Театра — с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой.

Ундина (то же, что Лорелея) — в фольклоре народов Западной Европы дева — дух воды, мифическое существо, основные черты которого частью заимствованы из народных германских представлений о нимфах и русалках, частью из греческих мифов о наядах и сиренах. Ундины принимали облик прекрасных девушек; сидя на камнях, они расчесывали волосы и завлекали мужчин, которые не могли противиться их чарам. В комментируемом отрывке образ Ундины-Лорелеи гротескно снижен, в соответствии со всей тональностью эпизода самосуда. Ундина-Фонтанка привлекает в свои объятия «барахольщиков и голодных студентов», а в черновике к «ЕМ» еще и «маклаков», по-видимому с Апраксина двора (2: 568). «Маклак, маклачина м. сводчик, посредник при продаже и купле; маклер, маяк, прах, прасол, кулак, барышник, перекупщик, базарный плут» («Словарь В. И. Даля»). О барахолках на берегах Фонтанки в пореволюционную эпоху см., например, в «Леньке Пантелееве» Л. Пантелеева: «Здесь брала начало та огромная мутная человеческая река, именуемая барахолкой, которая заливала в те годы набережную Фонтанки и все прилегающие к ней улицы и переулки от Вознесенского до Гороховой». И далее, там же: «Все, что можно было купить и продать, и даже то, чего, казалось бы, уже нельзя было продать за полной изношенностью и обветшалостью, выносило на барахолку». Упомянутый чуть выше черновик «ЕМ» предоставляет возможность понять, почему у студентов, гуляющих вдоль Фонтанки, «длинные сальные патлы» — их волосы принимают на себя свойства самой реки: «Вот и Фонтанка. [Грязная] Ундина маклаков, барахольщиков, голодных студентов[. Речка] с длинными сальными [волосами] патлами. [Жирная маслянистая Фонтанка с нефтяными разводами.] [Вот она] пе<тербургская?>...» (2: 568) — ср., в первую очередь, в «Двойни-

ке» Достоевского: «...в истощении сил, господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной в положении человека, у которого вдруг, совсем неожиданно, потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на *мутную, черную воду* Фонтанки». Ср. также в «Воспоминаниях старожила» (1921) А. Ф. Кони: «Вода Фонтанки сравнительно чистая, не напоминающая теперешнюю гнилую и вонючую бурду» и в «Возвращении домой» (1931) Л. Я. Гинзбург: «Фонтанка блестит на солнце гранитом и сальной водой с рыжей и радужной накипью у парашета». О студенте, пытавшемся в мае 1917 г. предотвратить самосуд, см. в комм. № 82. Там же см. о живорыбных садках, с которых продавали в том числе и раков, разумеется еще не вареных (возможно, здесь О. М. вновь продолжает тему живодерства; о раках см. также фр. № 63 и комм. к нему).

«Длинные салные волосы» Фонтанки-Лорелеи (ср. в предыдущем фрагменте о «масляных» пятнах), в свою очередь, появились в черновиках О. М. в развитие образа из знаменитого стихотворения Гейне «Лорелея» (цитируем в переводе Блока):

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор;
В вечерних лучах алеют
Вершины далеких гор.

Над страшной высотой
Девушка дивной красоты
Одеждой горит золотою,
Играет златом косы.

Златым убирает гребнем.
И песню поет она:
В ее чудесном пенье
Тревога затаена.

Пловца на лодочке малой
Дикой тоской полонит;
Забывая подводные скалы,
Он только наверх глядит

(о Лорелее, Рейне и рыбаке см. также в комм. к фр. № 29). Еще см. в финале важного для О. М. стихотворения Цветаевой «Германии» (1914):

Нет ни волшебней, ни премудрей
Тебя, благоуханный край,
Где чешет золотые кудри
Над вечным Рейном — Лорелей.

В рассматриваемом же сейчас отрывке «ЕМ» Лорелея играет на «гребенке», причем «недостающие зубья» этой гребенки метонимически преобразуются в отсутствующие зубы девы. Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Квартира тиха, как бумага...» (1933) с отчетливым уничижительным оттенком:

И я как дурак *на гребенке*
Обязан кому-то *играть*.

О гребне Лорелеи см. также в ст-нии О. М. «Стансы» (1935):

Я помню всё: немецких братьев шеи
И что *лиловым гребнем Лорелеи*
Садовник и палач наполнил свой досуг...

и в черновике ст-ния «Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток...»:

Лорелеиным гребнем я жив, я теку.

О сломанной гребенке Бозио из мемуаров А. Панаевой см. в комм. к фр. № 24.

О Малом театре см. в черновике «ЕМ»: «Пропадай человек за чужие часы <...> [собери пугачевскую толпу] вычерни шапками глазающих речку Фонтанку от Гороховой до Плюгавого театра <первонач.: плюгавого Малого Театра>, что за [живорыбным садком] дровяными баржами и гранитными сходнями, где стоят гончары]» (2: 568; о гончарах см. фр. № 96). Подразумевается Литературно-художественного общества театр (Суворинский, Малый), помещавшийся на набережной Фонтанки, д. 65. Театр был построен в 1878 г. архитектором Л. Ф. Фонтана, по заказу графа А. Апраксина — тогдашнего владельца Апраксина двора. В 1901 г. здание сгорело, но к 1902 г. оно было восстановлено (реконструкция А. К. Гаммерштедта). Закрылся Малый театр в 1917 г. Ныне в нем располагается Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова.

«*Плюгавым*» в комментируемом фрагменте «ЕМ» театр Суворина назван, во-первых, как синонимически соответствующий «*малому*» (от-



Суворинский театр. Фото И. Золотаревской

сюда в черновике большая буква: «Плюгавого театра» вместо «Малого театра»), во-вторых, как художественно несостоятельный (может быть, в подразумеваемом сравнении с московским Малым театром). Напомним, например, о громком скандале вокруг постановки в 1900 г. в Суворинском театре пьесы «Контрабандисты» С. Литвина-Эфрона и В. Крылова. Л. Яворская публично отказалась от главной роли, а ее муж, князь Барятинский, в своей газете «Северный курьер» (номер от 22 ноября 1900 г.) писал: «Возбуждая страсти и дурные инстинкты толпы, антисемитизм на сцене может привести к новым погромам». Об антисемитизме Суворина в связи с комментируемым фрагментом «ЕМ» см. также: Фейнберг: 45. О художественной несостоятельности суворинского Малого театра см., например еще: «Вначале свежесть дарования, приятная, на первый взгляд, свобода от разных условностей, „академизмов“ и рутины. Потом быстрое приспособление к рынку, господство на нем, торжество беспринципности, и, наконец, столь же быстрое падение и омертвление» (Негорев Н. Об одном десятилетии // Театр и искусство. 1905. № 38).

Мельпомена Малого театра предстает у О. М. «облезлой» и «лысой» в паре с Лорелеей, играющей на гребенке. Ср., например, с портретом потасканной женщины в «Севастопольском мальчишке» (1902) Станюковича: «Старая, с угрюмым морщинистым лицом и злыми маленькими пронзительными глазами, *похожая на ведьму*, поднялась Даниловна с табуретки» и с изображением мифологической богини в «Козлиной песни» Вагинова: «Неизвестный поэт по другую сторону стоит перед рыночным антикваром, рассматривает старую, косматую, *похожую на ведьму* Венеру, одной рукой она ведет большеголового амура, в другой

держит балалайку». Пачули — духи с крепким, но дешевым запахом. Ср., например, в «Безотцовщине» Чехова: «От него так несет этими несносными *пачулями*, что мне даже дурно делается».

Отметим, что фасад театра Суворина украшен двумя псевдоантичными гротескными масками.

№ 95. Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина!

Египетский мост через Фонтанку соединяет между собой Коломенский и Безымянный острова. Он был построен в 1825—1826 гг. по проекту и под руководством инженеров В. фон Треттера и В. А. Христиановича. На порталах и ажурной решетке моста красовались имитации египетских иероглифов; на берегах Фонтанки, при въездах на мост были расположены четыре скульптуры сфинксов, лежащих на гранитных постаментах. Их изваял скульптор, академик П. П. Соколов. На головах у сфинксов помещались шестигранные фонари. 20 января (2 февраля) 1905 г. по мосту проходил эскадрон гвардейской кавалерии, навстречу ему двигались 11 саней с возницами. В этот момент мост рухнул на лед Фонтанки. Вместо разрушенного моста рядом, в стороне от Лермонтовского проспекта, в створе переулка Усачева, был построен деревянный семипролетный мост, безо всяких украшений, который проработал до 1956 г. Поэтому в комментируемом фрагменте новый «Египетский мост», в отличие от старого, «и не нюхал Египта».

Старо-Калинкин мост находится неподалеку от Египетского. Этот мост очень часто изображался на картинах петербургских художников. Он был построен по проекту М. И. Рылло в 1892—1893 гг. Выше моста по течению Фонтанки в нее впадает канал Грибоедова. По набережной Фонтанки через этот канал перекинут Мало-Калинкин мост.

Названы Калинкины мосты были не по фамилии безвестного Калинкина (как это следует из иронического комментария в «ЕМ», обыгрывающего фамилию председателя ВЦИК М. И. Калинина), а по располагавшейся рядом с мостами деревне Калинкино (первоначально — *финск.* Кальюла и Каллина). Ср.: Багратион-Мухранели: 155. В ВП-17 насчитывается пять Калинкиных (ВП-17: 291).

Формула «порядочный человек» употребляется во многих произведениях Гоголя. См., например, начиная со знаменитого: «Один там только и есть *порядочный человек*: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья» («Мертвые души»); «...у *порядочного человека* не оторвут но-

са» («Нос»); «Что ж ты себе забрал в голову, что, кроме тебя, уже нет вовсе *порядочного человека*» («Записки сумасшедшего») и проч. Это позволяет соотнести Калинин мост из «ЕМ», который «ни один порядочный человек в глаза не видал», с Калининным мостом из гоголевской «Шинели», а самого Калинкина из повести О. М. — с призраком Башмачкина из повести Гоголя: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у *Калинкина моста* и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом сташенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, ентовые, лисьи, медвежьи шубы».

По устной догадке К. В. Елисеева, в комментируемом фрагменте намекается также на специализировавшуюся на лечении венерических болезней Калининскую больницу, куда «порядочному человеку», понятное дело, путь был заказан.

Возможно, в комментируемых фрагментах «ЕМ» содержится отсылка и к следующему обширному отрывку из повести Григория Белых и Л. Пантелеева «Республика ШКИД» (1926, изд. в 1927): «Костя не торопился. Он доставал из парты томик любимого Гейне, засовывал в карман оставшийся от обеда кусок хлеба и уходил. Косте еще не довелось мучиться, ожидая любимую где-нибудь в условном месте, около аптеки или у ларька табтреста. Костино сердце дремало и безмятежно отстукивало секунды его жизни. Костя любил только Гейне и сквер у Калинкина моста. Скверик был маленький, грязноватый, куцый, обнесенный жидкой железной решеткой, но Косте он почему-то нравился. Каждый день Костя забирался сюда. Здесь, в стороне от шумной улицы, усевшись поудобнее на скамье, он доставал хлебную горбушку, раскрывал томик стихов и углублялся в чтение. Стоило только Костиным глазам скользнуть по первым строчкам, как все окружающее мгновенно исчезало куда-то и вставал новый, невиданный мир, играющий яркими цветами и красками. Костя поднимал голову и, глядя на темнеющую за решеткой Фонтанку, вдохновенно декламировал:

Воздух свеж, кругом темнеет,
И спокойно Рейн бежит,
И вечерний отблеск солнца
Гор вершины золотит...

Костя поднимал голову и в экстазе глядел, любовался серенькой Фонтанкой, которая в его глазах была уже не Фонтанка, а тихий широкий

Рейн, лениво играющий изумрудными волнами, за которыми чудились очертания гор и...

На скале высокой села
Дева — чудная краса,
В золотой одежде, чешет
Золотые волоса...

Костя жадно глядел вдаль, стараясь разглядеть в тумане эту скалу, и искал глазами Лорелею, златокудрую и прекрасную. Искал долго и упорно, затаив дыхание. Но Лорелеи не было. На набережной слышался грохот телег, ругались извозчики».

№ 96. Несметная, невесть откуда налетевшая человечья саранча вычернила берега Фонтанки, облепила рыбный садок, баржи с дровами, пристаньки, гранитные сходни и даже лодки ладожских гончаров. Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестящую всеми оттенками керосина, перламутровых помоев и павлиньего хвоста.

Сравнение-идиома («народу как саранчи»), использованное в зачине комментируемого фрагмента, вероятно, отсылает к библейской восьмой казни для *египтян* — нашествию саранчи (Исх. 10: 1—19): «И напала саранча на всю землю Египетскую и легла по всей стране Египетской в великом множестве: прежде не бывало такой саранчи, и после сего не будет такой». Ср. также, например, во втором томе «Мертвых душ» Гоголя: «Наехали истребители русских кошельков, французы с помадами и французенки с шляпками, истребители добытых кровью и трудами денег — эта *египетская саранча*, по выражению Костанжогло». О живорыбных садках на Фонтанке см. в комм. №82 и след. Баржи с дровами — одна из отличительных примет вида Фонтанки первой трети XX в. Гранитные спуски и «пристаньки» на этой реке часто использовались как склады для дров, которые подвозили по воде и уже оттуда продавали горожанам для отопления. Скопившиеся дровяные баржи нередко образовывали на Фонтанке своеобразные «пробки». О мотиве дров в «ЕМ» см. еще фр. № 17, 50, 200 и др. Ср. также в ст-ниях Веры Аренс «Фонтанка»:

И усталыми глазами
Провожая здесь в тиши



Река Фонтанка у Михайловского замка. Фото 1913 г.

*Нагруженные дровами
Тупоносые баржи...*

и Анны Таль «Я помню все — гранитные перила...»:

И Летний Сад, и баржи на Фонтанке...

О еще одной выразительной примете берегов Фонтанки — ладожских гончарах см. в строфах, открывающих последнее ретроспективное стихотворение Всеволода Рождественского «Гончары» (1961):

По ладожским сонным каналам,
Из тихвинских чащ и болот
Они приплывали, бывало,
В наш город, лишь лето придет.

Пройдется заря спозаранку
По стеклам громад городских, —
Они уже входят в Фонтанку
На веслах тяжелых своих.

Их день трудовой некороток
В плавучем и зыбком гнезде
У ржавых чугунных решеток,
У каменных спусков к воде.

Ср. также в ст-нии самого О. М. «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» (1924):

А давно ли по каналу плыл с красным обжигом гончар,
Продавал с гранитной лесенки добросовестный товар!

О загрязненной воде Фонтанки см. в комм. к фр. №94 и 96. Ср. еще в поэтических произведениях Хармса «Пророк с Аничкова моста» (1926):

О непокорный! Что же ты
глядишь на *взмывленную воду?*

и Михаила Струве «Петербург»:

И листья желтые, осенние прикрасы,
В *Фонтанку мутную* торжественно летят.

№ 97. Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух.

«Контрастным» подтекстом для этого фрагмента, возможно, послужил следующий отрывок из «Шинели» Гоголя, изображающий кротость и рассеянность Акакия Акакиевича: «Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои *щи* и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, *ел все это с мухами* и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору». См. также в «Легенде о Тиле Уленшпигеле» Шарля де Костера: «Никого не любя, злосчастный нелюдим не решался заигрывать с женщинами. Он прятался в каком-нибудь дальнем загоулке, в какой-нибудь комнатухе с побеленными известью стенами и узкими окошками — там он грыз пирожное, и на крошки тучами летели мухи. Лаская сам себя, инфант *медленно давил мух на оконном стекле*, давил сотнями, и прекращал избиение только из-за сильной дрожи в пальцах». Кроме того, комментируемый фрагмент может

быть сопоставлен с тем местом из «Шума времени» О. М., в котором описывается глумление сильных над слабыми в Тенишевском училище, где «пробивалась военная, привилегированная, чуть ли не дворянская струя; это верховодили мягкотелыми интеллигентами дети правящих семейств, попавших сюда по странному капризу родителей. Некий сын камергера Воеводский, красавец с античным профилем в духе Николая I, *провозгласил себя воеводой* и заставил присягать себе, целуя крест и Евангелие» (2: 369). О том, что «в творчестве Мандельштама образы „горячей жидкой пищи“ принадлежат к отрицательному семантическому полю и несут неизменный общий смысл круговой, разделенной беды и стыда», с цитацией комментируемого фрагмента писал О. Ронен (Ронен 2010: 3—84).

Утопление жалкого воришки в Фонтанке предстает у автора «ЕМ» апофеозом и символом революции как торжества беззакония и жестокости. Самозванец-Петербург объявляет себя императором, да еще и одним из самых жестоких императоров в мировой истории, — Нероном (Нероном Клавдием Цезарем Августом Германиком), приведенным к власти с помощью коварства, измен и убийств. Уподобление событий, творящихся в России, правлению Нерона имеет богатую традицию в отечественной литературе. См., например, в эпиграмме Пушкина на Аракчеева:

В столице он — капрал, в Чугуеве — Нерон:
Кинжала Зандова везде достоин он...

См. также в написанной после смерти Ленина пьесе Кузмина «Смерть Нерона» и в дневнике Пришвина 1918 г.: «Так любовался Нерон на Рим горящий, и так, вероятно, кто-то любит горящей Россией». Учитывая важность для «ЕМ» мотива пожара, выскажем предположение, что Нерон в комментируемом фрагменте появляется еще и как император, поджегший Рим (легенда, правдивость которой отстаивал Светоний). Ср. хотя бы с финалом раннего эпатажного стиха Бальмонта «Я люблю далекий след — от весла...» (1899):

Если я в мечте поджег — города,
Пламя зарева со мной — навсегда.
О, мой брат! Поэт и царь — сжегший Рим!
Мы сжигаем, как и ты — и горим!

Упоминание о похлебке из раздавленных мух завершает живодерскую тему, ключевую для IV главки «ЕМ», а также тему множества отвлрати-

тельных, лишенных индивидуальности насекомых, начатую чуть выше сравнением толпы с тараканами и саранчой: в такой перспективе похлебку с мухами зрительно напоминает Фонтанка, облепленная участниками самосуда и любопытствующими.

№ 98. Однако он звонил из аптеки, звонил в милицию, звонил правительству — исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству.

Подразумевается идиома «сонное царство», которой придается злоевищий оттенок: ведь сонный окунь — это вынутый из воды, мертвый окунь. Ср. в «Словаре В. И. Даля»: «*Сонная рыба*, снулая, сненная, неживая, мертвая». Ср. с обыгрыванием этого же значения в «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянова: «Спать он не спал, но и не бодрствовал. Он был как *сонная рыба*». См. также в варианте строфы из ст-ния самого О. М. «О, как мы любим лицемерить...» (1932):

Но не хочу уснуть, как рыба
В глубоком обмороке вод
И дорог мне свободный выбор
Моих страданий и забот.

По черновику к «ЕМ» мы можем установить точный адрес аптеки, откуда звонил Парнок: «Однако он звонил из аптеки, что на *Гороховой у Полицейского моста*, звонил в милицию, звонил Правительству, исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству» (2: 568; отметим, что в одной фразе тут соседствуют упраздненная полиция и учрежденная 15 июня 1917 г. милиция). Описание этой аптеки см. также в повести Б. Садовского «Под Павловым щитом» (1910): «В те времена у *Полицейского моста* торчал еще маленький зеленоватый домик в три окна; на огромной живописной вывеске пестрели львы, единороги, арапы, под ними подпись: „*Аптека*“». Подразумевается аптека Фридландера (Гороховая, д. 24; номер телефона: 1162; владелец Оскар Васильевич Пель), находившаяся у Каменного моста, в свою очередь располагавшегося параллельно Полицейскому мосту. Характерно, что эту точную отсылку автор «ЕМ» в итоге снял. Из черновика также видно, что О. М. первоначально собирался скрестить мотив окуня с мотивом живорыбного садка: «Он купил по случаю окуня в живорыбном садке, чтобы умиловать суровую Эмму» (2: 578).

№ 99. С тем же успехом он мог бы звонить к Прозерпине или к Персефоне, куда телефон еще не проведен.

Прозерпина (*лат.* Proserpina) — в древнеримской мифологии богиня подземного царства, соответствующая древнегреческой Персефоне, дочь Юпитера и Цереры. Вероятно, в комментируемом фрагменте содержатся иронические отсылки к «античным» стихам самого О. М. 1916—1920 гг.:

Но здесь душа моя вступает,
Как *Персефона*, в легкий круг
(«Меганом», 1917);

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за *Персефой*
(начальные строки стиха 1920 г.);

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы *Персефоны*
(начальные строки стиха 1920 г.)

и, особенно, к петербургскому стиху поэта 1916 г.:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами *Прозерпина*.
Мы в каждом вздохе смертный вздох пьем,
И каждый час нам смертная година.

Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.
В Петрополе прозрачном мы умрем, —
Здесь царствуешь не ты, а *Прозерпина*.

Ср. со сходным снижением образа Прозерпины в «Петербурге» Андрея Белого: «Не прекрасная Прозерпина уносится в царство Плутона чрез страну, где кипит белой пеной Коцит: каждодневно уносится в Тартар похищенный Хароном сенатор на всклоченных, взмыленных, вороногривых конях; над воротами печального Тартара бородастая повисает кариатида Плутона. Плещутся флегетоновы

волны: бумаги». В этих строках Белого, как, возможно, и у О. М., содержится отсылка к начальным строкам стихотворения Пушкина «Прозерпина»:

Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат.

В «ЕМ» пародийным «Флегетоном» (огненной рекой в Аиде) представляется Фонтанка.

Важную параллель к комментируемому отрывку содержит следующий микрофрагмент книги Шкловского «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923): «Плыву, соленый и тяжелый от слез, почти не высываясь из воды. Кажется, скоро потону, но и там, *под водой, куда не звонит телефон*, и не доходят слухи, где нельзя встретить тебя, я буду тебя любить» (Шкловский: 277). Эти строки Шкловского, в свою очередь, вероятно, навеяны строфой из стихотворения О. М. «Телефон» (1918):

Куда бежать от жизни гулкой,
От этой каменной уйти?
Молчи, проклятая шкатулка!
На дне морском цветет: прости!

О том, что телефон в стихах и прозе авторов начала XX века, в частности у О. М. в «ЕМ», «входит в ряд бытовых *memento mori*», см. в работе: Тименчик 1988: 156—160. См. также изображение телефона глазами больного в рассказе Сергея Семенова «Тиф» (1922): «Приторно-аптечный запах обдает в приемной. Комната почему-то большая, как пустыня, и вся зыблется туманом. Но налево как-то особенно четко и нудно приклеился к стене полированный ящик телефона и под ним мерцает блестящая полукруглая чашка звонка. Провода черной ниткой ползут по стене вверх и теряются в бесконечности пустыни».

№ 100. Аптечные телефоны делаются из самого лучшего scarlatinowego дерева. Scarlatinowe дерево растет в клистирной роще и пахнет чернилом.

Не говорите по телефону из петербургских аптек: трубка шелухится и голос обесцвечивается. Помните, что к Прозерпине и к Персефоне телефон еще не проведен.

Ср. с многочисленными вариантами зачина комментируемого фрагмента в черновиках к повести: «...„скарлатинового“ дерева: в них плохо слышно и трубка расхлябана» (2: 568); «Какие [страшные] хрупкие телефоны в аптеках! Они делаются из скарлатинового дерева. Скарлатиновое дерево растет в клистирной стране и пахнет чернилом. В скарлатиновой роще висят телефонные трубки и хранится под деревом книга „Весь Петербург“, эта библия каждой <аптеки>» (2: 568; о книге «Весь Петербург» см. комм. № 13); «Парнок [боялся] недолюбливал аптечны<е> телефон<ы>; они из <1 нрзб> скарлатинового дерева, в них плохо слышно и в трубке завелась (?) костоеда» (2: 569).

Ключевые мотивы зачина и черновиков к нему заданы местом пребывания Парнока — аптекой. Поэтому *красное* дерево (и его заменители), из которого иногда делались телефонные коробки, у О. М. преобразуется в «скарлатиновое дерево». Ср. также с объяснением К. Ф. Тарановского: «„Аптечные телефоны делаются из самого лучшего скарлатинового дерева <из дерева зараженного (и заражающего) скарлатиной>“ („Египетская марка“). В дальнейшем тексте у Мандельштама скарлатиновая образность как бы материализуется в последующем тексте <...> Известно, что шелушение кожи происходит в последней, самой заразной стадии скарлатины и что болезнь захватывает горло, и голос хрипнет. „Скарлатиновое дерево“, совершенно естественно, растет в „клистирной роще“» (Тарановский: 76). Важнее, однако, то, что скарлатина иногда дает осложнение на уши и человек оказывается в полном звуковом вакууме (недаром у О. М. в черновике о телефонах дважды сказано: «в них плохо слышно»). Ср., например, в рассказе Аверченко «Одинокий» (1910—1911): «— Особенно вы не волнуйтесь, — благожелательно сказал гость. — Скарлатина не всегда кончается смертельным исходом. Иногда она просто отражается на ушном аппарате, *кончается глухотой*». Аптечные мотивы в комментируемом фрагменте в совокупности воплощают важную для «ЕМ» тему заразы как проклятия и «патента» на изгойство. Ср. со сходным приемом в «Четвертой прозе»: «Исай Бенедиктович с первых же шагов повел себя так, как будто болезнь *заразительна, прилипчива, вроде скарлатины*, так что и его — Исай Бенедиктовича — могут, чего доброго, расстрелять. Хлопотал Исай Бенедиктович без всякого толку. Он как бы *метался по докторам и умолял о скорейшей дезинфекции* <...> Короче говоря, обращаясь к разным лицам и в разное время, Исай Бенедиктович как бы делал себе *прививку от расстрела*» (3: 167—168). Ср. еще в ст-нии Пастернака «Любовь Фауста» (1919):

Все фонари, всех лавок *скарлатина*,
Всех кленов коленкор
С недавних пор
Одно окно стянули паутиной.

Форма «чернилом» (вместо «чернилами») довольно часто употреблялась в произведениях предшественников и современников автора «ЕМ». Находим ее и в ст-нии Макса Бартеля «Петербург», переведенном О. М.:

Не *чернилом* водянистым
Я пишу — а красной кровью,

а также в ст-нии самого О. М. «Квартира тиха, как бумага...» (1933):

Чернила и крови смеситель.

О запахе чернил и связанных с ним ассоциациях см., например, в «Феодалах» (1904) Короленко: «*Пахло чернилами*, носильным платьем и еще чем-то, составляющим специфическую принадлежность захолустных канцелярий, полицейских участков и духовных консисторий...», а также в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова (изображается ЗАГС): «Мужчина в суконном, на вате, пиджаке был совершенно подавлен служебной обстановкой, *запахом ализариновых чернил...*» Самым дешевым сортам чернил был свойствен сильный едкий запах, похожий на уксусный. Необходимо еще отметить, что чернила, как и другие красители, изготавливались на некоторых фармацевтических фабриках, а в аптеках иногда продавались в качестве сопутствующих товаров. К ним также могли прилагаться письменные принадлежности и бумага — все необходимое для написания письма.

Из черновиков к повести О. М. ясно, что о чернилах он первоначально собирался писать специальный фрагмент или серию фрагментов, которые, по-видимому, должны были связать комментируемый отрывок об аптеке (с как бы мимоходом упомянутым запахом «чернила») со следующим далее фрагментом «ЕМ», начинающимся в итоговом варианте со слов: «Перо рисует...» (см. фр. № 101 и комм. к нему). «Рисует», понятное дело, как раз «чернилом». Вот эти черновые фрагменты: «[После завтрака господин Лидин внушительно пригласил Парнока пройти к себе в кабинет, — при этом он даже не покраснел — и] Траурный лапчатый госп<один> Лидин долго расспрашивал Парнока, какие

чернила в городе считаются лучшими, не водянисты ли [они] красные и [нет ли в них вообще] не заметно ли и не ощущается ли в них недостаток [и т.д.]» (2: 569—570); «< — Когда вы еще были учеником, молодой человек, — сказал он, — и читали Шиллера и Пушкина, [вы, наверное, пользовались лиловыми чернилами Лапидусона] я уже знал секрет лиловых чернил Лапидусона» (2: 570). На отдельном листке записана, по-видимому, окончательная редакция последнего предложения: «— Когда вы еще были щенком, мол<одой> чел<овек>, и чит<али> Ш<иллера> и П<ушкина>, я уже знал секр<ет> лилов<ых> черн<ил> Лапид<усона>» (2: 570). Встречающаяся здесь фамилия «Лидин», возможно, провоцирует читателя вспомнить об удачливом сопернике графа Нулина из одноименной поэмы Пушкина. Фирма Ицко Пинхосовича Лапидусона занималась производством чернил, ваксы и канцелярского клея с 1872 г. Раскроем и мы «секрет лиловых чернил Лапидусона»: берут 10 граммов метилфиолета (анилин, краска, растворимая в воде), обливают 30 граммами холодной воды, оставляют 3—4 часа и прибавляют 950 граммов горячей воды, 10 граммов сахарного песка и 2 грамма щавелевой кислоты (в кристаллах). В течение 2—3 дней смесь взбалтывают и затем процеживают.

Финал комментируемого фрагмента представляет собой своеобразное заклинание-увещевание, обращенное к читателю: «Не говорите... Помните...» О «развоплощенном голосе» говорящего по телефону и обыгрывании этой развоплощенности в произведениях современников О. М. и его самого см.: Тименчик 1988. В заключительных строках комментируемого фрагмента по законам скорее поэтической, чем прозаической речи, повторяется и чуть варьируется фр. № 99 (см. комм. к нему).

№ 101. Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок.

Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью.

Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.

Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков.

Парнок — египетская марка.

Согласно первоначальному замыслу О. М., рисовать на листе бумаги должен был главный герой повести: «Присев к столу, Парнок машинально нарисовал пером усатую красавицу гречанку. Так на полях

черновика возникают арабески и живут своей собственной прелестной и коварной жизнью» (2: 570). Стол, по-видимому, должен был находиться в аптеке, откуда Парнок звонил в милицию; во всяком случае, рисовал Парнок провизора: «Чтобы сделать *провизора*, понадобилась целая банка густых лиловых чернил Лapidуcзона:» (2: 570); «Зато профиль *провизора* был прелестен:

— Лисий подбородок и лапки очков.

Точь-в-точь рисунок пером на черновой рукописи [двадцатого века] двадцатых годов.

Ах, эти скрипичные человечки! Завитушки! Гребешки! [Прелестные носы и подбородки!] Фельдмаршальские носы и сенаторс<кие> подбородки!

Давайте порвем серьезные рукописи и оставим одни петушинные арабески на полях. Да здравствуют третьи скрипки Мариинской оперы! Пусть они нам заварят увертюру к „Леноре“ или к „Эгмонту“ Бетховена» (2: 569). «Провизор м. помощник аптекаря; || ученая степень, дающая право содержать аптеку (аптекарь, высшая степень по этой части)» («Словарь В. И. Даля»). О «Леноре», «Эгмонте» и Мариинском театре см. в комм. № 209. «Третьих скрипок» в оркестре не существует.

В других черновых вариантах зачина к комментируемому фрагменту рисунки на полях описывались как рисунки повествователя: «[Не имея дара к связному рассказу] Я без толку мараю бумагу, рукопись потом перечеркиваю и оставляю одни рисунки на полях» (2: 570); «Скрипичные человечки, которых рисуют чернилами на полях рассеянные авторы, эти разбрызгнутые пером капли воображения — в сущности, одни [подбородки да приятельские носы] фармазонские подбородки да гофманские носы — мне гораздо милее круглолицых характеров.

Лисий подбородок да лапки очков — и по мне уже готово» (2: 569). «Фармасон, fгaпc-тacoп, бранное вольнодумец и безбожник» («Словарь В. И. Даля»). О гофмановских мотивах в «ЕМ» см. в комм. № 81 и 102.

В итоге О. М. предпочел вариант, предоставляющий читателю самому догадываться и выбирать: кто в комментируемом эпизоде водит пером по бумаге — повествователь или герой (если считать, что изображение Парнока может быть автопортретом).

Начало комментируемого фрагмента («Перо рисует...») содержит отсылку к следующим строкам из первой главы «Евгения Онегина»:

*Перо, забывшись, не рисует,
Близ неоконченных стихов,
Ни женских ножек, ни голов.*

Эти строки выбрал эпиграфом к своей статье «Рисунки Пушкина» знао-мец автора «ЕМ» Абрам Эфрос. Его статья была напечатана в той же, 2-й, книге журнала «Русский современник» за 1924 г., что и ст-ние О. М. «1 января 1924». Предложенный в статье Эфроса анализ соотношения пушкинских ст-ний с сопровождающими их рисунками без натяжек может быть приложен к поэтике повести О. М.: «...пушкинский рисунок возникал не как самоцель, но в результате бокового хода той же мысли и того же душевного состояния, которые создавали пушкинский стих <...> Пушкинский рисунок — дитя ассоциации, иногда близкой <...>, иногда очень далекой, с почти разорванной связью» (Эфрос: 198—199). Сходным образом основная фабула «ЕМ» соотносится с авторскими отступлениями от нее.

Так или иначе, но весь комментируемый фрагмент представляет собой автометаописание и обоснование художественного метода, примененного О. М. при создании «ЕМ»: на первый план в повести выдвигается неважное, случайное, находящееся как бы на полях литературы и жизни. Ср. с типологически сходной метафорой в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» (1938), где о главной героине говорится так: «Вновь и вновь она впопыхах появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст».

При желании можно отыскать рисунки Пушкина, соответствующие некоторым описаниям О. М. Как известно, автор «Евгения Онегина» несколько раз рисовал красавицу гречанку Калипсо Полихрони, а пушкинский профильный портрет мужчины в очках воспроизведен в цитируемой выше статье Эфроса: Эфрос: 211. О рисунках на полях стихов см. также, например, в «Старинных октавах» (1895—1899) Мережковского:

Но иногда, романтик добродушный,
Про всё забыв, каких-то ведьм и фей,
И рыцарей, и замок их воздушный
Чертил пером в тиши воскресных дней...

и у Надсона в ст-нии «Закралась в угол мой тайком...» (1885):

Закралась в угол мой тайком,
Мои бумаги раскидала,
Тут росчерк сделала пером,
Там чей-то профиль набросала.

Тема Греции начата во фр. № 45 и 46 (во втором из этих фрагментов упоминается «молодая гречанка»). Эпитет «усатая», как нам еще пред-



Мужчина в очках.
Рис. А. С. Пушкина

стоит убедиться, будет шивать друг с другом разнородные фрагменты повести.

«Арабески, род орнамента в архитектуре и живописи, причудливое сочетание листьев, цветов, животных и орудий, иногда людей и вымышленных фигур, процветали у арабов (мавров)» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в статье Эфроса «Рисунки Пушкина»: «Росчерки, хвосты, концы заканчиваются *арабеском* (финалы ряда автографов); *арабеск* завивается птицей» (Эфрос: 205). В контексте повести важно, что «Арабесками» назвал книгу своих сочинений, вышедших в 1835 г., Гоголь, а Андрей Белый, в подражание ему, также озаглавил сборник статей 1911 г.

«Скрипичные человечки» неизбежно напоминают читателю о рассказе Конан Дойля «Пляшущие человечки»; по-видимому, подразумевается визуальное сходство рисуемых схематичных человечков со скрипичными ключами и нотами в нотной строке (сходство было еще более определенным в черновике, где «скрипичные человечки» превращались в «разбрызгнутые пером капли»). Не обыгрываются ли в словосочетании О. М. «скрипичные человечки» идиома «скрип пера»?

О белой бумаге (у О. М. «молоко бумаги») ср. в статье Эфроса: в пушкинских рисунках «есть ощущение прекрасного расщепления пера, излучающего тончайшую цветную влагу на белое поле листа» (Эфрос: 205). Не забудем еще, что молоко часто использовалось в качестве симпатических чернил.

В ВП-17 фигурирует лишь один Бабель — «Федор Васильевич, дамский портной» (ВП-17: 36). Очевидно, в комментируемом отрывке содержится намек не на него, а на хорошего знакомого О. М., писателя Исаака Бабеля. Ср. «рисунок» из «ЕМ» с автохарактеристикой из рассказа Бабеля «Мой первый гусь» (1920): «...очки на носу...». Ср. также у О. М.: «...арабески» «живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью» и в зачине рассказа Бабеля «Пан Аполек»: «Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино». Ср. еще у Бабеля о петербургских аптеках в рассказе «Ходя»: «Неумолимая ночь. Разящий ветер. Пальцы мертвеца перебирают обледенелые кишки Петербурга. Багровые аптеки стынут на углах. Фармацевт уронил набок расчесанную головку. Мороз взял аптеку за фиолетовое сердце, и сердце аптеки издохло. Никого на Невском. Чернильные пузыри лопаются в небе».

О Парноке как «египетской марке» см. комм. к заглавию повести (№ 1).

№ 102. Артур Яковлевич Гофман — чиновник министерства иностранных дел по греческой части.

Валторны Мариинского театра.

Еще раз усатая гречанка.

И пустое место для остальных.

Ср. в черновике к повести: «Артур Яковлевич Гофман любил свой департамент за [высокие потоло<ки>] высоту потолков и янтарный паркет и столбики. [У него было два любимых словечка:] Он злоупотреблял словечками „муссировать“ и „вентилировать“. Коридоры [этого] здания — с [монастырским эдаким] доминиканским холодком — закруглялись из уваженья к земному телу. Греки [ходили редко и губок с собой не приносили] ходят редко и напрасно. В служебное время [сбивал] чиновники сбивают гоголь-моголь. [Парноку покровительствовал и обещал в будущем сделать его...]» (2: 569—570). См. также комм. к заглавию «ЕМ» (№ 1) и фр. № 45 (в комм. № 45 см. и о греческом посольстве в Петрограде, располагавшемся в здании гостиницы «Европейская», занимающей всю левую сторону Михайловской улицы — если смотреть от Невского проспекта в сторону площади Искусств). Микрофрагмент: «Греки [ходили редко и губок с собой не приносили], по-видимому, содержит ироническую отсылку к знаменитому призыву из ст-ния Пастернака «Весна» (1914):

Поэзия! Греческой губкой в присосках

Будь ты...

О ровеснике О. М., поэте и сотруднике иностранного отдела «Ленинградской правды» Артуре-Эрнсте-Карле Яковлевиче (Гавриловиче) Гофмане подробнее см.: Тименчик: 433—434.

В черновике перо рисовало не просто «валторны Мариинского театра», а друид «с <1 нрз> валторной Мариинской оперы» (2: 570). «Друиды, жрецы древних кельтов в Галлии» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Марш друидов исполняется в опере Винченцо Беллини «Норма», шедшей в Мариинском театре с 1837 г. Ср. в поэме Огарева «Юмор»:

Туда, туда! Среди друид

Там голос Нормы мне звучит.

Но прежде чем увижу юг,
Услышу музыку Беллини,
Заеду в Питер я, мой друг,
Где не бывал еще донныне.

Валторна (от нем. Waldhorn — «лесной рог») — медный духовой инструмент басово-тенорового регистра. Произошла от охотничьего сигнального рога, в оркестр вошла в середине XVII века. Валторна звучит в операх «Волшебная флейта» Моцарта, «Евгений Онегин» Чайковского и др.

Параллель к финалу комментируемого фрагмента («И пустое место для остальных») находим в позднейшей «Четвертой прозе» О. М.: «...для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется. Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» (З: 178).

№ 103. Эрмитажные воробьи щебетали о барбизонском солнце, о пленэрной живописи, о колорите, подобном шпинату с гренокками, — одним словом, обо всем, чего не хватает мрачно-фламандскому Эрмитажу.

Воробей для О. М. — одна из эмблем города. Ср. в его стихах «Париж» (1923):

Здесь толпы детские — событий попрошайки,
Парижских *воробьев* испуганные стайки...

«Нет, не спрятаться мне от великой муры...» (1931) (о Москве):

А она то сжимается, как *воробей*,
То растет, как воздушный пирог

и «Еще далеко мне до патриарха...» (1931), в непосредственной близости к строкам о музеях западного искусства:

Я к *воробьям* пойду и к репортерам.

См. также в черновике к «ЕМ» о Парноке: «Это путешествие было самой патетической минутой его жизни[, но вышло так, что оно прибави-

ло только новый бульвар к Тверскому и Никитскому, с аккуратностью, будто он вернулся, объехав кольцо А, к *воробьям* Тверского бульвара]» (2: 564). Во фр. № 165 появится разговаривающий воробей.

Барбизонская школа живописцев 1830—1860 гг. (Этьен Теодор Руссо, Жюль Дюпре, Нарсис Диаз, Камиль Коро, Шарль-Франсуа Добиньи и другие) предшествовала импрессионистам. Ее представители работали в деревне Барбизон под Парижем. Одни из первых они начали писать пейзажи, а не только этюды к ним на открытом воздухе (на пленэре). В России пропагандистом барбизонской школы был барон Н. Н. Врангель, так писавший о ней в статье «Французские картины в Кушелевской галерее», опубликованной в № 6 «Аполлона» за 1911 г. (в предыдущем номере журнала появилась очередная подборка стихов О. М.): «До Курбэ, Коро, Добиньи, Дюпре и Руссо во французском искусстве не было пейзажа <...> Грустно подумать, что в эту эпоху, когда целая страна открыла новый мир, в России даже и не подозревали об этом» (с. 13, 14). См. у него же о «барбизонском солнце»: «В ласковой солнечности голубого полуденного жара купались, и плыли, и нежились как чайки белые, как дым, легкие, облака» (с. 14). Необходимо указать, что большинство картин барбизонцев (сейчас их там множество) было передано в Эрмитаж в 1919—1923 гг., то есть в период между временем действия и временем написания «ЕМ». Фламандцы (в первую очередь Рубенс, Ван-Дейк, Иорданс и Снейдерс) составляли гордость коллекции Эрмитажа задолго до революции 1917 г. Их жизнеутверждающие работы никак не назовешь «мрачными». Может быть, подразумевается здание Нового Эрмитажа (арх. А. И. Тербенев), на втором этаже которого размещались залы испанской, итальянской и фламандской школ? О мрачном фламандском колорите см. также в ранней статье О. М. «Франсуа Виллон» (1910?): «Ни обескровленный феодализм, ни новоявленная буржуазия, с ее тяготением к *фламандской тяжести и важности*, не могли дать исхода огромной динамической способности, каким-то чудом накопленной и сосредоточенной в парижском клерке» (1: 174).

Предположение А. Г. Меца о том, что в этом и следующих комментируемых фрагментах «подразумевается живопись импрессионистов» (Мец: 663), не кажется нам стопроцентно убедительным: О. М., по-видимому, важно было обратить внимание на забытую, «заслоненную» импрессионистами и постимпрессионистами, школу французских художников. По замечанию А. А. Морозова, в комментируемом эпизоде французская живопись — «прибежище для автора-героя от зловеще мрачной атмосферы Петербурга» (Морозов: 274).

О шпинате с гренками см. в черновике к повести: «На завтрак был подан шпинат с гренками, старинное детское блюдо, символ невинности и канареечной радости» (2: 569).

№ 104. А я не получу приглашения на барбизонский завтрак, хоть и разламывал в детстве шестигранные коронационные фонарики с зазубринкой и наводил на песчаный сосняк и можжевельник — то раздражительно-красную трахому, то синюю жвачку полдня какой-то чужой планеты, то лиловую кардинальскую ночь.

Зачин «А я...» уже встречался во фр. №78 («А я бы раздал девушкам...»). В черновике к «ЕМ» с фонариком играл не повествователь, а группа детей, и как раз во время «барбизонского завтрака»: «А барбизонский завтрак продолжался. Дети, разобрав шестигранный цветной фонарик, наводили на деревья, беседки и газоны то раздражительно-красную тьму, то синюю жвачку полдня какой-то чужой планеты, то лиловую кардинальскую ночь» (2: 571). Этим и мотивируется появление союза «хоть» в комментируемом отрывке. Получается что-то вроде: хоть я в детстве и играл во время такого завтрака с фонариком, но снова приглашения на него не получу (поскольку детство кончилось). Ср. также с идентичным набором цветов в «Петербурге» Андрея Белого: «У! Как было сыро, как мозгло, как ночь *синела* и *лиловела*, переходя болезненно в *ярко-красную* сыпь *фонарей*, как из этой *синей лиловости* под круги фонарей выбегал Аполлон Аполлонович и опять убежал из-под *красного* круга в *лиловость!*»

Весь комментируемый фрагмент, как свидетельствовала Н. Я. Мандельштам во «Второй книге», действительно восходит к эпизоду из детства О. М.: «Мандельштам ребенком разломал фонарик и поразился, как выглядит мир сквозь цветные красное, синее, желтое — стеклышки». Ср. в ст-нии самого О. М. «— Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...» (1931) о жизни:

Где-то на даче потом в лесном переплете шагреновом
Вдруг разгорелась она почему-то пожаром сиреневым...
<...>

Дальше, сквозь стекла цветные, сощуришь, мучительно вижу я:
Небо как палица грозное, земля словно плешина рыжая...

(на это ст-ние также указывает Н. Я. Мандельштам).



Э. Мане. Завтрак на траве

Обратим особое внимание на то, что в комментируемом отрывке речь идет не о карманном фонаре, но об одном из тех цветных фонариков, которыми изначально украшались улицы российских городов в дни коронации очередного императора (или о подобном таким фонарикам). Ср., например, в мемуарах М. В. Добужинского «Петербург моего детства»: «Когда была коронация Александра III (1883 г.), тетьа Катя повезла меня в своем экипаже вместе со всеми ее детьми поздно вечером смотреть на иллюминацию Петербурга, и я вдоволь нагляделся на царские вензеля и короны и разные надписи, вроде „Боже, царя храни“, из весело переливающихся, то делавшихся голубыми, то ярко разгоравшихся газовых язычков, на *гирлянды разноцветных фонариков*, развешанных вдоль улиц». Прочитируем также фрагмент книги Д. А. Засосова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»: «В праздники улицы преображались. В „царские“ дни, на Рождество и Пасху на улицах, увешанных флагами, бывала иллюминация. На богатых домах и правительственных зданиях горели газовые вензеля из букв членов царствующей фамилии с коронами. (Со временем эти газовые горелки на вензелях были тоже заменены электрическими лампочками.) На столбах газовых фонарей устанавливались звезды из труб,



К. Моне. Завтрак на траве

которые тоже светились. На второстепенных улицах от одного столба к другому протягивалась проволока, на ней развешивались *шести-гранные фонарики с разноцветными стеклами*. А вот отрывок из книги Г. Чулкова «Императоры: Психологические портреты» (1928): «Если официальные и полуофициальные биографы преувеличивают ликование „народа“ при появлении цесаревича, все же в какой-то мере ликования были, и мальчику нравилось, что кричат „ура“, махают шапками, и ему приятно было сознавать, что в честь папы и его, наследника, зажигают плошки и *разноцветные фонарики*». Ср. еще в позднейшем «Юношеском романе» В. Катаева: «...я окунулся в теплую мглу южной пасхальной ночи, озаренную огнями плошек, свечей, бумажных и стеклянных *трехцветных коронационных фонариков*». Ср. также в открытом письме О. М. советским писателям 1930 г.: «Дело принимает вид *фонарика с разноцветными стеклами*» (4: 127).

Словосочетание «барбизонский завтрак» объединяет барбизонцев с импрессионистами, провоцируя читателя вспомнить о знаменитой картине Эдуарда Мане «Завтрак на траве» и о живописном полотне Клода Моне с таким же названием. Дополним этот список «Завтраком гребцов» Огюста Ренуара и «Воскресным полднем» Жоржа Сёра. Барбизонцы считаются предтечами импрессионистов, поэтому неудивительно, что своеобразный «монтаж» из работ барбизонцев и импрес-



О. Ренуар. Завтрак гребцов

сионистов допускался и до О. М., например, в «Улялевщине» (1924) Сельвинского:

Иное дело *Сезанн, барбизонцы*:
Они — композиция, план, протокол,
У них на каркасе солнце.

Ср. также с суждением современной исследовательницы: «...надо учесть, что ни „барбизонский завтрак“, ни „барбизонское солнце“, о которых щебечут эрмитажные воробьи в „Египетской марке“, не имеют отношения к собственно барбизонской школе живописи. Такого завтрака с газетами, салфетками и зонтиками, какой описан в этом пассаже, даже приблизительно не могло быть у барбизонцев, в романтическом сознании которых природа была антиподом города; в их картинах встречаются животные и поселяне, даже божества и нимфы, но не зонты и „фельетоны“ вместе с ощущением проходящей где-то близко железной дороги. Задачу вписать современного человека в пейзаж и трактовать их совокупно как лишенное смысловой иерархии целостное красочное построение, поставили себе импрессионисты» (Кантор: 66).

«Трахома, глубокое воспаление соединит<ельной> оболочки глаз, преимущ<ественно> век и переходной складки; характериз<уется>



Ж. Сёра. Воскресный полдень

развитием круглых желтоватых зерен (трахоматозные фолликулы) и отделением заразительного гноя» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в ст-нии Михаила Зенкевича «По Кавказу» (1912):

Вон девочка... С нежной истомой
Пугливо глядит, как коза.
Попорчены красной *трахомой*
Ее грозные глаза.

«Лиловой» и «кардинальской» ночь названа у О. М. по ассоциации с цветом рясы. Ср., например, в «Соборе Парижской Богородицы» Гюго: «Среди вновь появившихся на возвышении духовных особ каждый школяр намечал себе жертву — черную, серую, белую или *лиловую рясу*». Ср. также в «Шуме времени» самого О. М.: «Помню торжество: елейный батюшка в *фиолетовой рясе*...» (2: 366). Отметим, что цвет кардинальской рясы не мог быть лиловым, так как кардиналы носили красное облачение (в лиловые рясы обряжались епископы). Ср. также в «Анне Карениной» Толстого: «Священник беспрестанно высылал то дьячка, то дьякона узнать, не приехал ли жених, и сам, в *лиловой рясе* и шитом поясе, чаще и чаще выходил к боковым дверям, ожидая жениха».

№ 105. Мать заправляла салат желтками и сахаром.

Рваные мятые уши салата с хрящиками умирали от уксуса и сахара.

Воздух, уксус и солнце уминались с зелеными тряпками в сплошной, горящий солью, трельяжами, бисером, серыми листьями, жаворонками и стрекозами, в гремящий тарелками барбизонский день.

Опять непонятно: речь идет о матери Парнока, матери повествователя или же о матери с условной барбизонской или импрессионистической картины? По-видимому, мать «заправляла салат» сметанным соусом. Вот его рецепт: 250 г. сметаны, 2 желтка, 30 г. муки, 30 г. готовой горчицы, 10 г. сахара, 20 г. уксуса, соль по вкусу. Ср. также с изображением готовящей женщины в ст-нии О. М. «Мне жалко, что теперь зима...» (1920):

И ты пытаешься *желток*
Взбивать рассерженною ложкой,
Он побелел, *он изнемог* —
И все-таки еще немножко.

«Горящая соль» в комментируемом фрагменте — отсылает к ст-нию Фета «С бородою седою верховный я жрец...», одну строку из которого («И нетленную солью горящих речей») О. М. следующим образом перифразировал в заметке «Борис Пастернак» (1923): «...уходя, Фет сказал: „И *горящую солью* нетленных речей“. Эта *горящая соль* каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образа и чувства с неслышанной силой воспрянули в поэзии Пастернака» (2: 301).

О трельяже ср. комм. к фр. № 11.

№ 106. Барбизонское воскресенье шло, обмахиваясь газетами и салфетками, к зенитному завтраку, устилая траву фельетонами и заметками о булавочно маленьких актрисах.

К барбизонским зонтам стекались гости в широких панталонах и львиных бархатных жилетах. А женщины стряхивали мурашей с круглых плеч.

В Петрограде и его окрестностях в июне 1917 г. стояла очень сильная жара. Подробнее об этом см. в комм. № 68. К процитированным

там заметкам из столичных газет здесь прибавим еще одно свидетельство: «Вследствие стоящей за последнее время жары и полного отсутствия дождей, многие столичные каналы обмелели и высохли наполовину. Между прочим, совершенно высохла часть Адмиралтейского канала» (Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1917. 12 июня. С. 3).

«Булавочно маленькой актрисой» Н. Я. Мандельштам во «Второй книге» называет подругу Ахматовой, танцовщицу Ольгу Глебову-Судейкину. Вместе с тем упоминание о «булавочно маленьких актрисах», вероятно, должно было привнести в комментируемый фрагмент французский колорит. Ср., в первую очередь, в романе друга импрессионистов Эмиля Золя «Нана»: «В тот же вечер они отправились в „Буфф“ посмотреть дебютировавшую в крошечной роли в десять строк знакомую Фонтану *маленькую актрису*». Еще не дописанный роман Золя об актрисе Нана начал печататься в газете «Вольтер» в виде отдельных фельетонов. Золя был недоволен газетным вариантом и писал Флоберу: «Я произвел над напечатанными фельетонами дьявольскую работу, изгонял фразы, которые мне не нравились, а они мне все не нравились <...> Роман ужасен в *фельетонах*, я сейчас сам его не узнаю». См. также в романе Золя «Западня»: «Мамаша Купо, служившая некогда в прислугах у одной *маленькой актрисы* из театра Батиньоль, первая вспомнила о ломбарде». Ср. также в первой главе «Евгения Онегина»:

Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет.

Реалии, описанные в комментируемом фрагменте, в изобилии встречаются на полотнах импрессионистов. Так, салфетки и зонты изображены на картине Жоржа Сёра «Воскресный полдень», мужчина в жилете — на переднем плане картины Клода Моне «Завтрак на траве», обнаженные круглые женские плечи — на одноименной картине Эдуарда Мане. См. также в ст-нии О. М. «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920):

Все поют блаженных жен *крутые плечи*

(отмечено в: Леонтьева: 92). Напомним также, что в романе Золя «Творчество» описывается картина художника Клода (= Эдуарда Мане) «Пле-нэр» (= «Завтрак на траве»).



К. Моне. Поезд в сельской местности

№ 107. Открытые вагонетки железной дороги плохо повиновались пару и, растрепав занавески, играли с ромашковым полем в лото.

Паровоз, в цилиндре, с цыплячьими поршнями, негодовал на тяжесть шапокляков и муслина.

Бочка опрыскивала улицу шпагатом тонких и ломких струн.

Иллюстрациями к зачину комментируемого фрагмента могли бы послужить картины французских художников, изображающие движение паровоза с прицепленными к нему вагонами вдоль зеленых полей, в частности «Поезд в сельской местности» Клода Моне, «Поезд Бедфорд-Парк» Камиля Писсарро, «Поезд и шаланды» Пьера Боннара, «Пейзаж в Овере после дождя» Винсента Ван Гога. Также отметим, что паровоз, дым от него и вагонетки изображены на знаменитой гравюре «Первый пассажирский поезд на Царскосельской железной дороге». Вагонеткой называют вагон небольшого размера, сверху открытый и предназначенный для перевозки тяжестей по рельсам, преимущественно ручной тягой. Не совсем понятно, какие могут быть у «открытых вагонеток» «занавески» и вообще — зачем О. М. понадобилось употреблять это слово (разве что в память о Золя — авторе многочисленных романов о шахтерах? Или по звуковому сходству с фамилией «Ван Гог»?).



К. Писсаро. Поезд Бедфорд-Парк



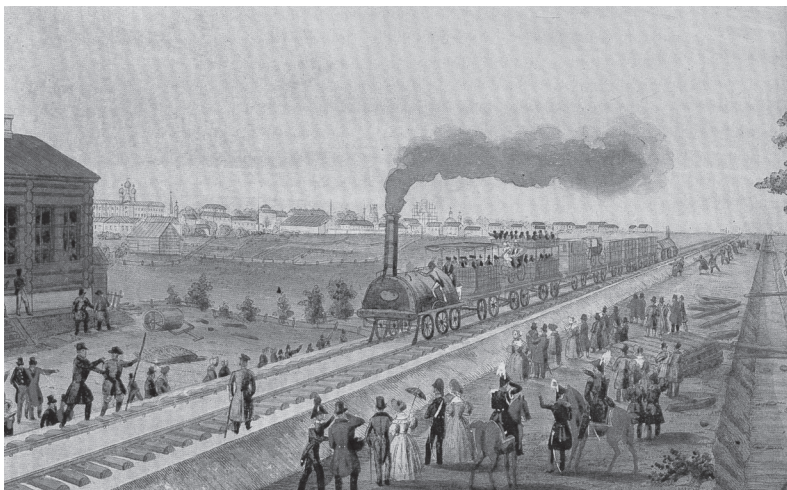
П. Боннар. Поезд и шаланды



В. Ван-Гог. Пейзаж в Овере после дождя

Высокая труба паровоза напомнила О. М. цилиндр, а паровозные поршни — косточки от обглоданных цыплячьих ножек. Ромашковое поле уподобляется в комментируемом фрагменте большой карте для лото. Шапокляк — складная шляпа-цилиндр на пружинах; муслин — хлопчатобумажная или шелковая ткань полотняного переплетения. В комментируемом фрагменте шапокляки и муслин метонимически замещают пассажиров, густо набившихся в открытые вагонетки. Муслин упоминается в черновиках «Путешествия в Армению» О. М. в качестве характерной детали на картинах Моне: «В комнате Клода Монэ [и Ренуара] воздух речной <...> Не заглядываясь, а то вскочат на ладонях янтарные волдыри, как у изнеженного гребца, который ведет против теченья лодку, полную смеха и *муслина*.]» (3: 385).

Финальное предложение комментируемого фрагмента в черновиках к «ЕМ» варьируется так: «Вот проехала бочка, [обросшая светлой щетиной ломких] опрыскивая дорогу светлыми шпагами [воды] [водяной гребли] воды [и садовник сидел на ней князем]. Испытание светом и на свет продолжалось». (2: 571). Ср., например, в книге А. Гуревича «Москва в начале XX века»: «Летом, при ветре, по улицам носились тучи пыли. Поливка улиц и переулков (мостовых) производилась



Первый пассажирский поезд на Царскосельской железной дороге

только в центре из железных бочек, установленных на одноосных одноконных тележках. Это собственно, даже нельзя было назвать поливкой, а скорее обрызгиванием, т. к. редкие капли воды, падая без напора на мостовую, скатывались в шарики с пылью или быстро впитывались в грунт между булыжниками».

Не содержит ли предложение «Испытание светом и на свет продолжалось» напоминания о том, что краски в тюбиках, используемые барбизонцами для работы на пленэре, на их картинах в итоге потускнели и почти обесцветились?

Также в комментируемом фрагменте обыгрывается созвучие слов «СТРУн» и «СТРУй».

№ 108. Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз.

Для внимательного читателя здесь содержится внятное указание-намеки на то, что во фр. № 103—109 подразумеваются не только картины барбизонцев и импрессионистов, но и детские впечатления повествователя, связанные с Павловском. Ср. в ст-нии О. М. «Концерт на вокзале» (1921): «И запах роз в гниющих парниках», а также в «Шуме времени»: «...особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневевших парков, запах гни-

ющих парников и оранжерейных *роз* и навстречу ему тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» (2: 348). Ср., впрочем, в «Путешествии в Армению» о натюрморте Поля Сезанна: «Срезанные, должно быть, утром *розы*, плотные и укатанные, особенно молодые чайные. Ни дать ни взять — катышки желтоватого сливочного мороженого» (3: 198). См. также в мемуарах Анны Ахматовой: «Запахи Павловского вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый — дым от допотопного паровозика, кот<орый> меня привез — Тярлево, парк, Salon de musique (кот<орый> называли „солёный мужик“), второй — натертый паркет, потом что-то пахнуло из парикмахерской, третий — земляника в вокзальном магазине (павловская!), четвертый — резеда и *розы* (прохлада в духоте) свежих мокрых бутоньерок, кот<орые> продаются в цветочном киоске (налево), потом сигары и жирная пища из ресторана. Царское — всегда будни, потому что дома, Павловск — всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко (?) от дома и *Розовый павильон* (Pavillion de roses)». Ср., кроме того, в черновиках к «ЕМ» с еще более очевидной отсылкой к павловским реалиям, чем в итоговом варианте: «Дети, разобрав шестигранный цветной фонарик, наводили на деревья, беседки и газоны...»

Получив «павловский» ключ к «барбизонскому» эпизоду «ЕМ», читатель может обратиться к нему снова и заметить, что, например, трельяжи (см. фр. № 105), наряду с беседками и павильонами, украшают Павловский парк.

№ 109. А черные блестящие муравьи, как плотоядные актеры китайского театра в старинной пьесе с палачом, чванились скипидарными лапками и влачили боевые дольки еще не разрубленного тела, вихля сильным агатовым задом, словно военные лошади, в фижмах пыли скачущие на холм.

Парнок встряхнулся.

Главка «ЕМ», начатая сценой самосуда, закономерно завершается упоминанием о китайском «палаче». Ср. с привлечением «китайских» мотивов в «Четвертой прозе»: «Животный страх стучит на машинках, животный страх ведет *китайскую* правку на листах клозетной бумаги, строчит доносы, бьет по лежащим, требует казни для пленников» (3: 169). В комментируемом фрагменте речь идет о традиционном китайском театре, искусстве, зародившемся в народных формах

песенно-танцевального творчества; сплав музыки, танца, пантомимы, декламации и акробатики, уходящий корнями в далекое прошлое и подчиняющийся строгому канону стилизованной символики жестов и интонаций. Актеры, игравшие в китайском театре коварных злодеев, облачались в черные одежды, поэтому в том числе с ними и сравниваются у О. М. «*черные* блестящие муравьи». О муравьях в «ЕМ» ср. также: Izenberg: 109. Палач — излюбленный персонаж китайского театра. См., например, описание финала представления китайской труппы, сделанное русским зрителем: «Вошел палач и показал публике острый сверкающий нож <...> Кровь брызнула фонтаном через всю сцену в партер. Раздался одобрительный возглас публики „хао!“ Палач выматывал кишки, как нитки. Снова раздалось оглушительное „хао!“ восторженно настроенной публики» (*Левитский М. Китайский театр // В трущобах Маньчжурии и наших восточных окраин. Одесса, 1910. С. 120*). Отметим, что палач является действующим лицом «китайской» пьесы Гоцци «Турандот». См. также комм. к фр. № 4, в котором впервые в «ЕМ» возникают «китайские» мотивы. Еще ср. в детском ст-нии О. М. «Муравьи» (1924):

Как носильщик настоящий
С сундуком семьи своей,
Самый черный и блестящий,
Самый сильный — муравей!

и в набросках к заметке О. М. «Литературный стиль Дарвина» (1932): «Описанная Палласом азиатская козявка *костюмирована под китайский придворный театр, под крепостной балет*» (3: 393).

«Фижмы, юбки на китов<ом>усе, употр<еблявшие>ся в XVII в.» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

№ 110. Ломтик лимона — это билет в Сицилию к жирным розам, и полотеры пляшут с египетскими телодвижениями.

Лифт не работает.

По домам ходят меньшевики-оборонцы, организуя ночное дежурство в подворотнях.

И страшно жить, и хорошо!

Он — лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофеом налетающая ночь.

Лимоны, прежде всего сиракузские, — это своеобразный символ и эмблема Сицилии. Ср., например, в ст-нии З. Гиппиус «Вся» (1917):

Рощи *лимонные* и березовые,
Месяца тихий круг.
Зори *Сицилии*, зори розовые, —
Пенье таежных выюг...

в ст-нии Гумилева «Отъезжающему»:

И Рим увидишь, и *Сицилию*,
Места любезные *Виргилию*,
В благоухающей, *лимонной*
Трущобе сложишь стих влюбленный,

а также пьесу Л. Пиранделло «Лимоны Сицилии» («*Lumie di Sicilia*», 1911).

В черновиках к «ЕМ» «ломтиком лимона», а потом «зернышком лимона» и «лимонной косточкой» объявлялся главный герой. Там же прямо и недвусмысленно расшифровывалась метафора «налетающей ночи»: «Он — [ломтик лимона] [зернышко лимона] [лимонное зернышко] лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофею [надвигающаяся историческая] налетающая ночь» (2: 571; о зловещих «*черных муравьях*» см. во фр. № 109; о соотношении судьбы Парнока с судьбой Петербурга см. в комм. к фр. № 2). Отчасти сходную метафору см. также в позднейшем московском ст-нии О. М. «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» (1931):

Я — трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу...

и в варианте ст-ния «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931):

Я вишневая косточка детской игры.

Ср. и в «ЕМ» далее: «Нотная страница — это, во-первых, диспозиция боя парусных флотилий; во-вторых — это план, по которому тонет ночь, организованная в косточки слив» (см. комм. к фр. № 113).

В черновиках к «ЕМ» содержится внятный намек и на причины уподобления главного героя именно лимонной косточке: «Предки Парно-

ка — испанские евреи ходили в остроконечных желтых колпаках — знак позорного отличия для обитателей гетто... Не от них ли он унаследовал пристрастие ко всему лимонному и желтому?» (2: 563)

«Косточка» в комментируемом фрагменте, возможно, перекликается с «дробиночкой» и «крупиночкой» в V и VI главах. Ко всему прочему, в русской литературе XIX и начала XX вв. «косточка» (омонимичная лимонной) в качестве частого словоупотребления расшифровывалась как «он такой-то по сути», «плоть от плоти». Поэтому неоднократно встречаются: русская косточка, дворянская косточка, военная косточка, московская косточка и т. п. Ср., например, у Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Гюстав горд и презрительно благороден, как и всегда, только куражу больше, потому что военная *косточка*»; у Тургенева в «Стихотворениях в прозе»: «Да это ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский мужичок, соотчич мой, русская *косточка!*»; у Алексея Потехина в «Выгодном предприятии»: «А-а, дворянин Ковырнев! Ангел мой, дворянская *косточка!*» и т. д.

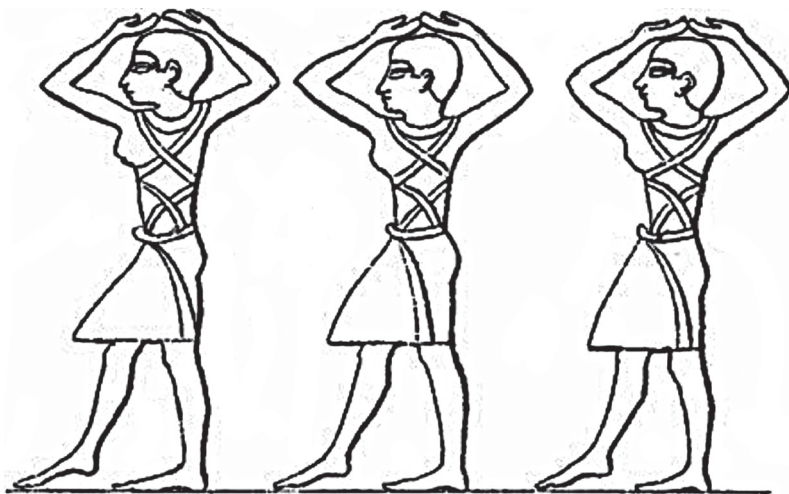
О танцующих полотерах ср., например, в «Записках старого петербуржца» Льва Успенского: «И когда приходили полотеры, производя разруху во всех комнатах, отодвигая мебель, заливая пол мастикой, меня нельзя было вытащить оттуда, где они плясали свой полотерный, скользкий танец». Ср. также детское ст-ние О. М. «Полотеры» (1925):

Полотер руками машет,
Будто он впрыскаду пляшет.
Говорит, что он пришел
Натереть мастикой пол.

Будет шаркать, будет прыгать,
Лить мастику, мебель двигать.
И всегда плясать должны
Полотеры-шаркуны.

Причудливые жесты рук танцующих древних египтян О. М. мог видеть на посуде, рельефах и других сохранившихся от той эпохи предметах, а также на фотографиях и репродукциях, воспроизводивших эти предметы (см. также комм. № 1 — к заглавию повести) и фр. № 8 (о «пляшущих артельщиках»)).

О *работающем* лифте ср. в письме О. М. к Вячеславу Иванову от 13 августа 1909 г.: «У меня странный вкус: я люблю электрические



Танцовщицы. Рельеф из египетской гробницы

блики на поверхности Лемана, почтительных лакеев, бесшумный полет *лифта* <...> Я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не только физически, но и сентиментально» (4: 15). Констатация «лифт не работает» характеризует разрушающийся петроградский быт пореволюционной эпохи в противовес идеально налаженному быту сицилийских отелей. Ср., например, с эпизодом из «Взвихренной Руси» Ремизова, относящимся как раз ко времени после февральской революции: «„Его еще нет,— перебивает Добронравов,— со Степном застрял в лифте на Таврической!“ „Да теперь,— говорю,— *нигде и лифты не ходят*“». О Сицилии как символе комфорта см., например, в «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасова:

Безмятежной аркадской идиллии
Закатятся преклонные дни:
Под пленительным небом *Сицилии*,
В благовонной древесной тени,
Созерцая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное,
Полосами его золотя,
— Убаюканный ласковым пением
Средиземной волны, — как дитя
Ты уснешь, окружен попечением
Дорогой и любимой семьи

(Ждущей смерти твоей с нетерпением);
Привезут к нам останки твои,
Чтоб почтить похоронною тризною,
И сойдешь ты в могилу... герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!..

Меньшевиками-оборонцами называли тех представителей этого умеренного крыла российской социал-демократической партии, которые в период Первой мировой войны провозгласили лозунг «обороны Отечества», а после Февраля 1917 г. — необходимость «усиления оборонной работы на местах» (см., например: Собрание меньшевиков-оборонцев // Единство. Ежедневная рабочая газета. Пг., 1917. 9 мая. С. 4). 25 октября 1917 г. петроградский комитет меньшевиков-оборонцев обратился к столичным рабочим и солдатам с воззванием: «Знайте: голод задавит Петроград, германская армия растопчет нашу свободу, черносотенные разбойничьи погромы захлестнут Россию, если все мы, сознательные рабочие, солдаты, граждане, не сплотимся вокруг Временного Правительства и не отстоим его». Согласно комментарию А. А. Морозова, хождение меньшевиков-оборонцев по домам обывателей с агитацией — «бытовая деталь зимы 1917 г.» (Морозов: 274). Ср. также в заметке фельетониста Мюргита «Домовая охрана»: «В то время, как городская милиция создавалась словно сама собою, всем нам на радость и удивление, с домовою охраной напротив того хлопот и забот не обобратиться» (Лукоморье. 1917. № 9—11. 2 апреля. С. 26).

Мотив страха снова возникнет в финальной, VIII главке «ЕМ». Ср. также у О. М. и в восьмой части «Былого и дум» Герцена: «Знать, что никто вас не ждет, никто к вам не взойдет, что вы можете делать что хотите, умереть, пожалуй... и никто не помешает, никому нет дела... разом *страшно и хорошо*». Ср. еще в ст-нии О. М. «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (1931):

Душно — и все-таки до смерти хочется жить...

и у Вагинова в «Поэме квадратов»:

Да, я поэт трагической забавы,
А все же жизнь смертельно хороша.

О мотиве кофе в «ЕМ» см. в первую очередь фр. № 74 и комм. к нему.

V

№ 111. В мае месяце Петербург чем-то напоминает адресный стол, не выдающий справок, — особенно в районе Дворцовой площади. Здесь все до ужаса приготовлено к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, с отточенными карандашами и с графином кипяченой воды.

Еще раз повторяю: величие этого места в том, что справки никогда и никому не выдаются.

Зачин V главки строится как набор вариаций уже встречавшихся в «ЕМ» мотивов, на что специально обращается внимание читателя («Еще раз повторяю...»). О Дворцовой площади (Александровской колонне) шла речь во фр. № 42; о том, что в Петрограде 1917 г. «все было приготовлено к большому котильону», сообщалось во фр. № 69; заседания «лимонного правительства Керенского» были высмеяны во фр. № 68; «стакан с кипяченой водой» упоминался во фр. № 5.

Во фрагменте обыгрывается омонимия «адресный стол» — «стол для заседаний». Поиск людей с помощью адресного стола — распространенный сюжетный мотив прозы современников О. М. См., например, в двух произведениях, датированных 1927 г. (как и «ЕМ»): «— Едва нашла тебя, Фирсов, и то через адресный стол (Леонов «Вор»); «— Ничего я не знаю. Обратитесь в адресный стол» (Ильф и Петров «Двенадцать стульев»). Об адресных столах, переставших выдавать справки после Февральской революции, см. в книге воспоминаний Бориса Никитина «Роковые годы»: «Приблизительно к» июню 1917 г. «значительные отделы Градоначальства уже были закрыты, опечатаны и попали под суд <...> В первые месяцы» после февраля 1917 г. «адресный стол не существовал, тогда как в старые годы он выписывал до 30 000 новых карточек в день. Открыть его удалось позднее, и только к июлю довести запись до скромной цифры 7 000, столь далекой от систематической регистрации».

Смысл метафоры адресного стола, не выдающего справок, будет раскрыт в позднейшем ст-нии О. М. «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (1930):

Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Ср. в заметке О. М. «Кровавая мистерия 9-го января» (1922) о Зимнем дворце и Дворцовой площади в 1905 г.: «...дворец стал гробом



И. Репин. Заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года

и пустыней, площадь зияющим провалом, и самый стройный город в мире — бессмысленным нагромождением зданий» (2: 242). Ср. еще в позднейшем ст-нии поэта «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (1934), посвященном памяти Андрея Белого, о карандашах и листах бумаги:

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши,
Налетели на мертвого жирные *карандаши*.
На коленях держали для славных потомков *листы*,
Рисовали, просили прощенья у каждой черты.

Ср. также в детском ст-нии О. М. «Это мальчик-рисовальщик...» (1924) с его финальной мольбой карандашей: «— Отпусти нас, не чини!» По мнению современной исследовательницы, эти «карандаши, очиненные почти до полного исчезновения, откликаются в „страшном времени“ „Египетской марки“ лексически — „от>точеными карандашами“» (Петрова: 85). Ср. во «Взвихренной Руси» Ремизова в главе об «особенной издевательской казни»: «...все голоса полногласно звучали на другом конце площади, где мучали. Как *карандаш чинят*, как стругали мясо души человеческой».

Метафора Дворцовой площади как стола для исторических заседаний в черновиках к «ЕМ» была прояснена следующим образом: «Площадь была пуста и тиха, как круглый стол красного дерева перед началом исторического заседания с белыми листами бумаги и отточенными карандашами...» (2: 572). См. там же: «...он упал на пустую Дворцовую площадь, напоминающую стол красного дерева, убранный к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, отточенными ка-

рандашами и с графином кипяченой воды» (2: 572). Визуальным подтекстом для этих фрагментов черновика, вероятно, послужила картина Репина «Заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года». При императоре Николае II и в первые месяцы правления Временного правительства такие заседания проводились в Таврическом дворце, потом — в ротонде Мариинского дворца, а затем, по настоянию Керенского, они были перенесены в Малахитовый зал Зимнего дворца. У О. М. в итоговом варианте «ЕМ» круглый стол для заседаний Государственного совета превратился в переставший обслуживать посетителей адресный стол.

№ 112. В это время проходили через площадь глухонемые: они сучили руками быструю пряжу. Они разговаривали. Старший управлял челноком. Ему помогали. То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось. На них на всех — их было четверо — полагалось, очевидно, пять мотков. Один моток был лишним. Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку.

Староста в гневе перепутал всю пряжу.

Глухонемые исчезли в арке Главного штаба, продолжая сучить свою пряжу, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей.

Ср. ст-ние Б. Евгеньева 1915 г.:

Глухонемые мы, нас много.
С рожденья в ковах тишины,
глухими стенами острога
безжалостно разделены.

Мы на углах, как обезьяны
или теней китайских бред,
разматываем неустанно
клубок прерывистых бесед.

От века мы друг другу тайна,
И брату брат от века враг.

Что нам дано? Лишь жест случайный,
дрожащих пальцев темный знак!

(параллель проведена в работе: Тименчик 2011: 376). Ср. также в «Шуме времени» о репетиторе О. М.: «Он не задумывался, не справлялся с источниками, он *выпрядал* как паук — из дымка папиросы, что ли — липкую *пряжу* научной фразеологии, раскидывая периоды и завязывая узелки социальных и экономических моментов» (2: 371). В число предметов, изучавшихся в школах глухонемых, помимо устной речи, письма, столярного ремесла и сапожного дела, входило плетение ковров из суконных кромок.

Ср. также в черновиках к повести: «При этом они спорили или казались убежденно спорящими, несогласными — и при каждом движении любого из них тотчас срывались вдогонку всепротестующие веретенца. Когда они увидели Парнока, царивший и без того между ними разлад достиг апогея. Староста в гневе [порвал] перепутал всю пряжу. Мальчик в последний раз умоляюще подставил ему свои растопыренные пальцы — и все четверо — армяне, как разглядел Парнок, [быть может] должно быть беженцы — но если так, то запоздалые — обратились к нему. Мальчик отделился от группы и подбежал [к нему] с письмом. Не успел Парнок [опомниться] очнуться, [как он] ... <1 нрзб> углубились, удалились в арку Главного штаба, продолжая [свою] [разговаривать] сучить свою пряжу, но [на этот] уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей» (2: 572). В первоначальном варианте «ЕМ» мальчик (по ошибке?) передавал Парноку письмо из Египта, предназначавшееся Артуру Яковлевичу Гофману, причем на этом письме отсутствовала марка (см. комм. №1 к заглавию повести).

По наблюдению Р. Д. Тименчика, «дискуссия» глухонемых в комментируемом фрагменте объединяется с «историческим заседанием» из предшествующего отрывка «реалией митингов глухонемых в дни Февральской революции» (Тименчик: 432). Далее исследователь цитирует заметку Л. Василевского «Митинг глухонемых» из газеты «День» от 22 марта 1917 г.: «Жуткое, моментами страшное, но и умиляющее душу впечатление... Собрались несколько сот граждан на митинг, ораторы с кафедры славят переворот, собрание целиком захвачено событиями, но в зале не произносится ни звука...» и т. д. (см.: Тименчик: 432—433). Процитированный чуть выше черновик к «ЕМ» позволяет приплюсовать к событиям, подразумеваемым в комментируемом фрагменте, съезд армянских беженцев, открывшийся в Петрограде

10 мая 1916 г. (именно поэтому беженцы в черновике названы «заподальными»). Армяне, вероятно, объединены в черновике к «ЕМ» с глухонемыми в качестве бурно жестикулирующего, темпераментного народа.

Содержащиеся во фрагменте реминисценции из гимназической и догимназической классики отсылают к произведениям, чья главная тема — обман больших ожиданий. Это и сказка «Новое платье короля» Андерсена, в которой тоже шьют рубашку из воздуха; и пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», сцепленная с комментируемым отрывком мотивом пряжи; и, возможно, лермонтовская «Тамань» с ее ущербным мальчиком и челноком. Впрочем, в комментируемом фрагменте подразумевается не «челнок» — «лодка», а «челнок» — «ткацкий станок». «Челнок, ткацкое орудие, продолбленный внутри деревян<ный> или металлич<еский> брусок, в кот<орый> вставляется шпулька; служит для пропуска пряжи через зев основы» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в зачине ст-ния О. М. 1911 г.:

На перламутровый *челнок*
Натягивая шелка нити,
О пальцы гибкие, начните
Очаровательный урок!

в ст-нии «*Tristia*» (1918):

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует *челнок*, веретено жужжит,

но и в ст-нии поэта «Что поют часы-кузнечик...» (1917):

Что зубами мыши точат
Жизни тоненькое дно —
Это *ласточка* и дочка
Отвязала мой *челнок*.

Может быть, комментируемый фрагмент иронически отсылает и к начальным строкам ст-ния Волошина 1917 г. «Демоны глухонемые» (в свою очередь восходящим к тютчевскому «Ночное небо так угрюмо...»):

Они проходят по земле
Слепые и глухонемые

И чертят знаки огневые
В распахивающейся мгле.

Финал комментируемого фрагмента правомерно сопоставить со строками из ст-ния О. М. «Императорский виссон...» (1915), тоже описывающего петербургскую Дворцовую площадь:

В темной арке, как пловцы,
Исчезают пешеходы...

№ 113. Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух. Черныши фортепианной гаммы, как фонарщики, лезут вверх и вниз. Каждый такт — это лодочка, груженная изюмом и черным виноградом.

Нотная страница — это, во-первых, диспозиция боя парусных флотилий; во-вторых — это план, по которому тонет ночь, организованная в косточки слив.

Начинающееся здесь обширное «нотное» отступление от основной фабулы «ЕМ» сложным образом соотносит искусство с революционной действительностью 1917 г. (см., особенно, фр. № 116 о революции в немецком городке). Ключ ко всему отступлению отыскивается в позднейшем ст-нии О. М. «К немецкой речи» (1932), где он сам уподобляется знаку на бумаге (букве): «Я буквой был, был виноградной строчкой».

Фабульно и мотивно комментируемый фрагмент никак не связан с предыдущим (если только не считать перекликающимися мотивами «челнок» и «лодочку»), зато напоминает о рукописной странице, испещренной рисунками на полях (см. фр. № 101). Ср. еще с уподоблением коней буквам в ст-нии О. М. «К немецкой речи»:

Слагались гимны, кони гарцевали
И, словно буквы, прыгали на месте.

Также ср. прием, примененный в комментируемом фрагменте, с встраиванием графически изображаемого аккорда («трезубца») в пейзаж ст-ния Пастернака «Венеция» (1913):

Он вис *трезубцем* Скорпиона
Над гладью стихших мандолин.

Ср. также в ст-нии Нарбута «Железная дорога»: (1922):

Толчок, и — нотные несут столбы
Скрипичный ключ и жизнь — от „ре“ до „си“.

<...>

И вот как станция летит, мелькнет
И пропадет (уже навек, навек!)
Среди ключей, мурлыканий и нот,
Где детский похоронен человек.

Еще ср. в позднейшем эссе Цветаевой «Мать и музыка» (1934): «...Но с нотами, сначала, совсем не пошло. Клавишу нажмешь, а ноту? Клавиша есть, здесь, вот она, черная или белая, а ноты нет, нота на линейке (на какой?). Кроме того, клавишу — слышно, а ноту — нет. Клавиша — есть, а ноты — нет. И зачем нота, когда есть клавиша? И не понимала я ничего, пока однажды, на заголовке поздравительного листа, данного мне Августой Ивановной для Gluckwunsh'a матери, не увидела сидящих на нотной строке вместо нот — воробушков! Тогда я понял, что ноты живут на ветках, каждая на своей, и оттуда на клавиши прыгают, каждая на свою».

Такт — единица музыкального метра, начинающаяся с наиболее сильной доли и заканчивающаяся перед следующей, равной ей по силе. В нотной записи такт — совокупность нот и пауз, заключенная между двумя тактовыми чертами — вертикальными линиями на нотном стане.

Эпитет «парусных» здесь, вероятно, расшифровывается как «искусно и прихотливо устроенных». Ср. отрывок из «Разговора о Данте» (1933) О. М., который в данном случае правомерно будет считать авторкомментарием: «Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков и закон *парусного лавирования*. Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплавания и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавирования и маневрирования. Дант глубоко читл искусство современного ему мореплавания. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен» (3: 235). Ср. также в очерке О. М. «Меньшевики в Грузии» (1923): «Мальчики и девочки продают в корзинках черный виноград-изабеллу — плотный и тяжелый как гроздь самой ночи» (2: 320).

№ 114. Громадные концертные спуски шопеновских мазурок, широкие лестницы с колокольчиками листовских этюдов, висячие парки с куртинами Моцарта, дрожащие на пяти проволоках, — ничего не имеют общего с низкорослым кустарником бетховенских сонат.

Рассказывая о нотных рукописях и нотных изданиях европейских композиторов, О. М. совмещает два ассоциативных плана: визуальные уподобления, возникающие в творческом сознании повествователя при рассмотрении нотных значков, подсвечиваются и подчас задаются биографическими фактами, а также стилистическими доминантами той или иной эпохи. В частности, в комментируемом фрагменте нотные страницы в совокупности образуют европейский регулярный садово-парковый ансамбль с громадными спусками, широкими лестницами с колокольчиками, куртинами и низкорослым (подстриженным?) кустарником. «Куртина ж. отдельная часть сада, участок, кодочек, остров» («Словарь В. И. Даля»).

Все перечисляемые композиторы представлены жанрово: упоминаются *мазурки* Фредерика Шопена, *этюды* Ференца Листа и бетховенские, а также моцартовские *сонаты*.

Этюд Листа № 3 из его «Больших этюдов по Паганини» называется «*Кампанелла*». Кампанелла (от *итал.* campanella — колокольчик) — музыкальная пьеса, подражающая перезвону колокольчиков.

Бетховенские ноты далее будут ассоциироваться с несколькими различными картинками. См. комм. № 116.

№ 115. Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники, в кипящей смоле.

Нотный виноградник Шуберта всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей.

Ср. с музыкальным сравнением во фр. № 78: «...скрипки Страдивария, легкие, как *скворешни*, в очерке О. М. «Холодное лето» (1923): «На свинцовых досках грозы сначала белые *скворешники* Кремля...» (2: 309) и, особенно, с уподоблением из его ст-ния «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920):

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?

Он будет разрушен, высокий Приамов *скворешник*...

в соседстве, как и в комментируемом фрагменте, с мотивом смолы:

Прозрачной слезой на стенах проступила *смола*.

Не уподобляются ли и в нашем отрывке нотные страницы разрушаемой Трое и не отсюда ли тогда «миражные города»? Напомним, что сюжет о троянской войне был положен в основу зачина либретто оперы Моцарта «Идоменей, царь критский, или Илия и Идамант» (неизвестно, впрочем, знал ли О. М. либретто этой оперы). Ср. еще в позднейших «Стихах о неизвестном солдате» (1937) О. М.:

И висят городами украденными...

и в его ранней «Песенке» (1913?):

Создаю свои *миражи*
И мешаю всем работать.

Ср. также в рецензии О. М. на «Парижские арабески» Ж. К. Гюисманса, где кипящая смола связана с адом: «Париж есть ад. Уже Бальзак соглашается с этой аксиомой. Бодлер и Гюисманс сделали из нее последние выводы. Для обоих поэтов жить в аду — великая честь, столь крайнее несчастье — королевский удел. Дерзость и новизна Гюисманса в том, что *в кипящей смоле* он сумел остаться убежденным гедонистом» (1: 191). О мотиве скворечника у О. М. см. также: Ропен: 282—283.

При этом визуализация нотных страниц продолжается: «миражные» — это еще и достраиваемые нашим воображением из нот, нарисованных на бумаге, а «косточки» — это сами целые (без штилей) ноты.

Образ птиц — ключевой в песнях Шуберта. С подзаголовком «Жизненные бури» («*Lebenssturme*») было посмертно издано Allergo a-moll его «Венгерского дивертисмента», ставшее последним шубертовским творением. Кроме того, исхлестанная бурями одинокая душа — главная тема цикла Шуберта из 24 песен «Зимний путь». Ключевым в этом отношении является текст восемнадцатой песни «*Der stürmische Morgen*» («Бурное утро»): «Когда буря разрывает у неба одежду, клочки облаков неистово спорят. Кроваво-огненное пламя прорывается между ними... Мои чувства подобны буре. Мое сердце подобно небу. Грядет холодная, беспощадная зима».

№ 116. Когда сотни фонарщиков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера дизев, снимая целые вывески поджарых тактов, — это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками рвется в атаку — это тоже Бетховен.

Нотная страница — это революция в старинном немецком городе.

Большеголовые дети. Скворцы. Распрягают карету князя. Шахматисты выбегают из кофеен, размахивая ферзями и пешками.

Весь фрагмент посвящен «визуализации» нот Бетховена. В зачине описываются фонарщики, зажигающие газовые фонари; ср. комм. к фр. № 180. Далее следует нагнетание музыкальных терминов. Бемоль — один из знаков альтерации, обозначающий понижение на $\frac{1}{2}$ тона какой-либо ступени звукоряда; в нотном письме бемоль выставляется перед той нотой, к которой относится. Напротив, дизез — один из знаков альтерации, означающий повышение на $\frac{1}{2}$ тона какой-либо ступени звукоряда; в нотном письме выставляется перед той нотой, к которой относится. О такте см. комм. к фр. № 113. Величина доли (единицы метра) такта указывается в знаменателе дроби, обозначающей размер; в размере $\frac{3}{4}$ долей такта является четвертная нота, в размере $\frac{2}{2}$ — половинная, в размере $\frac{3}{8}$ — восьмая, в размере $\frac{4}{16}$ — шестнадцатая.

«Султан — перьяно украшенье или значок на шляпах, пучок перьев, либо иная стоячая кисть, щетка» («Словарь В. И. Даля»). О функции значка в «ЕМ» см. в комм. № 1 и 62.

Вторая часть комментируемого фрагмента ясно показывает, что для О. М. важной была революционная составляющая творчества Бетховена. Ср. в «Шуме времени», где говорится о «бурной политической мысли» Герцена, которая «всегда будет звучать, как бетховенская соната» (2: 384). Отчетливее всего о гражданском начале в творчестве Бетховена О. М. высказался в позднейшей внутренней рецензии на книгу Ж.-Р. Блока «Судьба века»: «Наполеон и Бетховен — европейские мифы. Ленин — тоже. А большевики — изнанка наполеонизма» (3: 368). Показательно, что политический аспект восприятия личности Бетховена присутствует даже в шуточном ст-нии О. М. середины 1920-х гг. «Тетушка и Марат». О «старинном немецком городе» см. также в набросках к позднейшей радиокомпозиции О. М. «Молодость Гете» (1935): «События? Какие могут быть события в феодальном немецком городке? У герцогини подохла любимая собачка. Жена статс-секретаря ро-

дила двойню. Директор городской мюзик-капеллы уволил флейтиста за то, что тот громко высморкался на придворном концерте <...> Нищая страна. Спящая промышленность. Бюргерам негде развернуться. Молодежь среднего класса не знает, куда девать силы. Но стремления к росту уничтожить нельзя» (3: 418). См. там же о страсбургском периоде Гете: «Чем волнуется эта кучка молодых людей, называющих друг друга „гениями“ даже в товарищеском кругу, даже с глазу на глаз? Их обуревают освободительные идеи Франции, которая уже раскачивается для великой буржуазной революции? <...> они, эти юноши, целиком живут внутренними душевными бурями. Им кажется, что презренные феодальные князьки должны трепетать перед их вдохновением. Ярость душевных порывов, свободная поэзия, черпающая силу в народном творчестве, победит немецкую косность, сокрушит убожество пережившего себя строя» (3: 418—419).

О мотиве шахмат в «ЕМ» см. комм. к фр. № 63. Ср. также в зачине раннего ст-ния Пастернака «Определение творчества» переплетение «бетховенских» и «пешечных» мотивов:

Разметав отвороты рубашки,
Волосато, как торс у *Бетховена*,
Накрывает ладонью, как шашки,
Сон и совесть, и ночь, и любовь оно.

И какую-то черную дóведь,
И — с тоскою какою-то бешеной,
К преставлению света готовит,
Конноборцем над *пешками* пешими.

В свою очередь, «ферзь» упоминается в финале пастернаковского «Марбурга».

№ 117. Вот черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге — это Гендель.

Но до чего воинственны страницы Баха — эти потрясающие связки сушеных грибов.

Ср. с фразой о «широкой, спокойной и прекрасной музыке» (3: 293) Генделя в «Молодости Гете» (1935). Ср. также в «Четвертой прозе» О. М.: «Веньямин Федорович Каган подошел к этому делу с мудрой рас-

четливостью вифлеемского волхва и одесского Ньютона-математика. Вся заговорщицкая деятельность Венямина Федоровича покоилась на основе бесконечно малых. Закон спасения Венямин Федорович видел в *черепаших темпах*» (3: 167). Еще ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Обороняет сон мою донскую сонь...» (1937):

И разворачиваются *черепах маневры* —
Их *быстроходная*, взволнованная бронь...

Не забудем, что бег на латыни — *figa*.

О «воинственности» и строптивости Баха ср. в ст-нии О. М. «Бах» (1913), где этот композитор характеризуется как «*несговорчивый старик*» и «*гневный собеседник*»; в ст-нии О. М. «А небо будущим беременно...» (1923):

Давайте слушать *грома* проповедь,
Как внуки Себастьяна Баха,

а также в его статье «Утро акмеизма» (1913?): «Как убедительна музыка Баха! Какая *мощь* доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно» (1: 180). Называя ноты Баха «связками» «грибов», О. М., по-видимому, имел в виду «ввязку» — линию, сверху соединяющую несколько нот.

№ 118. А на Садовой у Покрова стоит каланча. В январские морозы она выбрасывает виноградины сигнальных шаров — к сбору частей. Там неподалеку я учился музыке. Мне ставили руку по системе Лешетицкого.

В этом фрагменте не нотная страница уподобляется городскому пейзажу, а пейзаж, исподволь, — нотной странице (см. особенно метафору «*виноградины сигнальных шаров*»).

В зачине фрагмента речь идет о съезде доме 3-й адмиралтейской части, располагающемся в Петербурге довольно далеко от снеженной в 1934 г. Покровской церкви, на углу Садовой и Большой Подъяческой улиц (д. № 58; арх. А. Андреев и В. Морган, перестраивался в 1891—1892 гг. по проекту арх. А. Лыткина) — еще одно пространственное смещение. На этом же участке возвышается сорокашестиме-

тровая восьмигранная пожарная каланча, считавшаяся одной из высотных доминант города.

О шарах ср. в мемуарах современников О. М.: «В случае пожара на мачте каланчи вывешивались черные шары, число их указывало, в какой части пожар. Ночью вместо шаров вывешивали фонари <...> В народе бытовало выражение: „Будешь ночевать под шарами“. Это означало: заберут в полицейскую часть за появление в пьяном виде или за непристойное поведение на улице, а то и просто за неучтивый ответ городовому» (*Засосов Д. А., Лызин В. И. Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.*). Еще см. комм. № 182. Ср. также о зимнем пожаре в одном из ключевых источников «ЕМ» — стнии Некрасова «О погоде» (где речь идет о каланче у петербургской Думы):

— Но озябли мы, друг наш угрюмый!
Пощади — нам погреться пора! —
«Вот вам случай — взгляните: над Думой
Показались два красных шара,
В вашей власти наполнить пожаром
Сто страниц — и погреесть даром!»

О мотиве пожара в «ЕМ» см. комм. к фр. № 6 и др.

В д. 58 находился адресный стол Управления Петербургского градоначальника и столичной полиции (ср. фр. № 111 и комм. к нему). Здесь же следователь Порфирий Петрович из «Преступления и наказания» Достоевского вел допрос Раскольниковова.

Теодор Лешетицкий (1830—1915) — польский композитор и педагог, профессор петербургской консерватории. Ученик К. Черни, Лешетицкий реформировал его систему пальцевой беглости, переноса акценты на раскрепощение кисти рук (ему принадлежит термин «кисть-рессора»). Азам музыки О. М. обучала мать. Ср. в воспоминаниях Евгения Мандельштама: «Мать в молодости... была хорошей пианисткой и старалась нам, детям, привить любовь к музыке, воспитать ее понимание».



Пожарная каланча на Садовой улице. Фото И. Золотаревской

№ 119. Пусть ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят итальянцы, задрав носы; пусть труднейшие пассажи Листа, размахивая костылями, волокут туда и обратно пожарную лестницу.

«Взглянув на начало Второй сонаты Шумана, даже не знакомый с нотной грамотой читатель может, думаю, убедиться, что ноты мелодии (на верхних строчках двусторонней фортепьянной записи) далеко отстоят друг от друга, словно размещали их и впрямь с ленцой, а повторяющиеся на нижних строчках фигуры аккомпанемента вполне могут ассоциироваться с поднятыми кверху носами. При чем здесь итальянцы? Видимо, при том, что в несколько измененном виде использованные Шуманом фигуры аккомпанемента известны в теории музыки под названием „альбертиевы басы“ — по имени итальянского композитора Доменико Альберти (1717—1740). В отличие от классических „альбертиевых басов“ в шумановской сонате вторая нота каждой фигуры чересчур высоко вздымается над первой. И если ноты мелодии, объединенные сверху дугообразной линией лиги, превращены поэтом в белье, то почему бы находящимся внизу „альбертиевым басам“ не превратиться в итальянцев, задирающих носы?» (Кац 1991: 69).

Обратим также внимание на звукопись финального пассажа комментируемого фрагмента: ЛИСТА — КОСТЫЛЯМИ — ЛЕСТНИЦУ.

№ 120. Рояль — это умный и добрый комнатный зверь с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью. Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами...

О мотиве рояля в «ЕМ» см. фр. № 8 и комм. к нему. Истоки уподобления рояля зверю, возможно, кроются в буквальном значении анатомических метафор комментируемого фрагмента. «Воспаленная кость» намекает на слоновую кость, из которой изготавливалась клавиатура дорогих роялей по крайней мере до середины XX в. «Воспаленной» она становится от постоянной игры на инструменте, а также от времени — клавиши из слоновой кости желтеют. При изготовлении струн изначально использовались жилы и кишки животных. Жилами до сих пор называют стальные струны с обмоткой и без обмотки. Ср. метафору О. М., например, с уподоблением Сельвинского в «Уляляевщине» (1924):

Но Шопен не давался. Холодный рояль
Щерил зубы и выл под вьюгу...

Сонатина — соната, отличающаяся малыми размерами, простотой содержания, небольшой разработкой или отсутствием ее (итальянское *sonatina* — уменьшительное от *sonata*). Ср. в черновике к «ЕМ»: «...рядом играют сонатину Клементи, жизнерадостную, как вечные пятнадцать лет» (2: 573). Итальянский композитор и исполнитель Муцио Клементи был автором множества сонатин и этюдов, написанных специально для развития техники у молодых пианистов. Ср. в «Мемуарах» Эммы Герштейн о поэте, относящихся к началу 1930-х гг.: «Однажды у нас на Щипке как будто какой-то ветер поднял его и занес к роялю, он сыграл знакомую мне с детства сонатину Моцарта или Клементи с... нервной, летящей вверх интонацией».

Кроме матери (ср. в комм. к фр. № 118), в семье О. М. на рояле играли бабушка (ср. в письме поэта к ней, отправленном осенью 1915 г.: «Желаю тебе быть бодрой, веселой, танцевать мазурку, играть на рояли» (4: 23)) и Вера Сергеевна Пергамент. Ср. в мемуарах Евгения Мандельштама: «Вторым человеком, появившимся в нашем доме, была теть Вера — Вера Сергеевна Пергамент, родственница матери. Она работала много лет секретарем М. М. Ковалевского, сенатора, крупнейшего русского экономиста и государственного деятеля. В ее переводах печатался Оскар Уайльд. Была она и прекрасной пианисткой. Под ее искусными пальцами оживал обычно молчавший рояль матери». Веру Пергамент автор «ЕМ» превратит в персонаж своей повести во фр. № 161—163.

Микрофрагмент о рояле, который «берегли его от простуды», возможно, восходит к «детским наблюдениям» О. М. «над укутыванием рояля в морозные дни» (Кац: 18). Отсюда же, может быть, берет свое начало «мандельштамовская лейттема гибельной опасности, грозящей музыке от петербургских морозов» (Кац: 18).

Спаржа считалась весьма изысканной и в связи с сезонностью — редкой и дорогой зеленью. Ее рекомендовали в качестве легкой и щадящей диеты. Ср., например, в дневнике жены Льва Толстого, Софьи Андреевны (1898): «Очень стараюсь его питать получше, но трудно: вчера заказывала ему и *спаржу*, и суп легкий пюре».

№ 121. Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него.

«Герой повести Парнок, маленький человек, потомок Башмачкина и Голыдкина, несет явные автопортретные черты, от походки до музыкальных вкусов: это как бы сам Мандельштам, из которого вынута только самое главное — творчество; и повесть разрывается восклицанием: „Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!“» (Гаспаров 1995: 40) Ср. также с комментарием к этому фрагменту «ЕМ» в «Мемуарах» Эммы Герштейн: «Известно, какое глубокое истолкование давал поэт понятию „внутренней правоты“ и как часто его уязвляло отсутствие должной дистанции между ним и случайным собеседником <...> Его импульсивность не всегда раскрывала лучшие черты его духовного облика, а нередко и худшие (даже не личные, а какие-то родовые). При впечатлительности и повышенной возбудимости у Мандельштама это проявлялось очень ярко и часто вызывало ложное представление о нем как о вульгарной личности. Такое отношение допускало известную фамильярность в обращении. Но он же знал, что его единственный в своем роде интеллект и поэтический гений заслуживает почтительного преклонения. Эта дисгармония была источником постоянных страданий Осипа Эмильевича». Об автобиографических чертах в образе Парнока см. комм. к фр. № 10 и др.

До О. М. писатели часто были склонны обвинять не себя, а читателей в том, что в их сознании главный персонаж сливается с автором. Ср., например, в предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтова: «...другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...» Ср. также в предисловии к «Мелкому бесу» Федора Сологуба: некоторые «думают, что автор, будучи очень плохим человеком, пожелал дать свой портрет и изобразил себя в образе учителя Передонова. Вследствие своей искренности автор не пожелал ничем себя оправдать и прикрасить и потому размазал свой лик самыми черными красками. Совершил он это удивительное предприятие для того, чтобы взойти на некую голгофу и там для чего-то пострадать <...> Нет, мои милые современники, это я о вас писал мой роман». Еще ср. в первой главе «Евгения Онегина»:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,

Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Преследования героя двойником и страстное желание героя отделаться от навязчивого двойника описываются во многих произведениях Достоевского. Ср., в первую очередь, в «Двойнике», но и в «Бесах», где Ставрогин называет Верховенского шутком, а тот отвечает ему «с ужасающим вдохновением и праведной яростью»: «Я-то шут, но не хочу, чтобы *вы, главная половина моя*, были шутком... Понимаете вы меня?» и в «Братьях Карамазовых», где Иван так рассказывает про черта: «Он — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное! <...> *Я бы очень желал, чтоб он, в самом деле, был он, а не я*». Ср. еще в ст-нии Анненского «Двойник»:

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.

В сомненьи кипит еще спор,
Но, слиты незримой цетою,
Одной мы живем и мечтою,
Мечтою разлуки с тех пор.

Горячешный сон волновал
Обманом вторых очертаний,
Но чем я глядел неустанней,
Тем ярче себя ж узнавал.

Лишь полога ночи немой
Порой отразит колыханье
Мое и другое дыханье,
Бой сердца и мой и не мой...

И в мутном круженьи годин
Все чаще вопрос меня мучит:

Когда наконец нас разлучат,
Каким же я буду один?

№ 122. Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы, — сначала на морозе, потом под низкими банными потолками вестибюлей Александринки.

Ср. в черновике к «ЕМ»: «[Ведь и я стоял с Ин<нокентием> Фед<оровичем> Анненск<им> в хвосте] [Все мы стояли] [<Ведь и я?> стою, как тот несгибающийся старик]» (2: 572). Ср. в комментариях А. А. Морозова: «Раньше говорилось о „дикой параболе“, соединяющей Парнока с „парадными анфиладами истории и музыки“. Морозная очередь за билетами в Александринский театр — это вход в подземелье петербургской истории „достоевского“ человека. Тут автору, несмотря на мольбы, не отличить себя от Парнока. В черновике можно разобрать, что они („мы“) стоят в одной очереди с „несгибаемым стариком“ — Инн. Ф. Анненским, автором известного стихотворения про „желтый пар петербургской зимы“ („Я не знаю, где вы и где мы, / Только знаю, что крепко мы слиты“). Прямая отсылка от имени Анненского ведет к его статье („Умиравший Тургенев“), начинающейся с описания похорон Тургенева, где толпа ждет выноса тела, находясь рядом со зданием „Бойни“, этим „страшным символом неизбежности и равнодушия, схваченного за горло“. Описание у Анненского переходит в объяснение ждущей автора перспективы: „Я, видите ли, тогда проводил время еще на площади и каждую минуту готов был забыть, что нахожусь хотя и в хвосте, но все же перед театральной кассой, откуда в свое время и получу билет. Но теперь, когда поредело передо мной, а зато позади толпа так и кипит, да только вернуться туда я уже не могу, — теперь, когда незаметно для самого себя я продвинулся с площади в темноватый вестибюль театра и тусклый день желто смотрит на меня уже сквозь его пыльные окна, — когда временами, через плечо соседа, я вижу даже самое окошечко кассы...“» (Морозов: 275; независимо от Морозова переключку между комментируемым фрагментом «ЕМ» и статьей «Умиравший Тургенев» подметил О. Ронен (*Ронен О. Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки»*) // Звезда. 2001. № 5)).

В «Шуме времени» (1923) О. М. противопоставил «румяные пироги Александринского театра» «бестелесному, прозрачному миру» театра В. Ф. Комиссаржевской (2: 385). Почему же тогда в «ЕМ» этот

театр, построенный К. Росси в 1832 г., описан в совсем иной тональности? Не потому ли, что 14—17 сентября 1917 г. именно там прошло бесплодное и трагическое по своим итогам и последствиям «Демократическое совещание», которое должно было решить вопрос о власти в России? Ср. в VI книге «Записок о революции» Н. Суханова: «Открытие было назначено в четыре часа. Площадь Александринского театра была оцеплена придирчивым караулом, энергично оттеснившим толпу. Вокруг театра стоял „хвост“ делегатов, из коих не все проявляли терпение. Получение билетов было осложнено какими-то формальностями и двигалось туго. Делегаты раздражались. Недалеко от меня в хвосте двигался Мартов, но меня не хотели пропустить к нему, хотя наши места были рядом, на сцене». Кроме того, 25 сентября 1909 г. в Александринском театре состоялась премьера трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде» в переводе Анненского (спектакль назывался «Ифигения — жертва»). Сам переводчик ни на генеральной репетиции, ни на премьере не присутствовал. 26 сентября 1909 г. Анненский писал Н. П. Бегичевой: «Я попал на императорскую сцену <...> Вчера ставили в моем переводе „Ифигению“ Еврипида. Я должен был быть на генеральной репетиции, но увы! По обыкновению моему уклоняться от всякого удовольствия, предпочел провалиться в постели». Меньше чем через два месяца Анненский умер.

Низкими потолки в вестибюлях Александринки были сооружены потому, что Росси, выполняя условие постройки гигантского зрительного зала на 1500 мест и стремясь к гармонии театра с площадью и Невским проспектом, пожертвовал высотой первого этажа.

Сочетание в комментируемом фрагменте театральных мотивов с мотивом петербургского мороза вновь призвано напомнить читателю о злосчастной судьбе певицы Бозио. См. также о «*низких банных потолках*» Александринки в нашем фрагменте и о «*низком суконно-потолочном небе*» во фр. № 25, посвященном Бозио (отмечено в: Леонтьева: 69).

№ 123. Ведь и театр мне страшен, как курная изба, как деревенская банька, где совершалось зверское убийство ради полушубка и валяных сапог.

«За статьей о Тургеневе у Анненского следует в его „Книге отражений“ разбор „социальных драм“ Писемского „Горькая судьбина“ и Толстого „Власть тьмы“. Убийство в первой драме объясняется „какой-то душ-

ной сутолокой задыхающихся людей, которых заперли в темную баню. Из драмы нет просвета, как нет и выхода из жизни, которая в ней изображается» (Морозов: 275). «Курная изба, русская, без трубы, черная, в которую дым валит из устья печи и выходит в волоковое оконце, в дымящую в сени, либо в двери» («Словарь В. И. Даля»). Сопоставление бани с театром ср. в ст-нии О. М. «Вы, с квадратными окошками...» (1925):

После бани, после оперы...

Ср. также в его позднейшем ст-нии «Неправда» (1931):

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
— Дай-ка я на тебя погляжу —
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

«Деревенская банька» из комментируемого должна быть соотнесена с «деревенской баней» из монолога Свидригайлова в «Преступлении и наказании» Достоевского: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде *деревенской бани*, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность». Именно в «баньке» Лизавета Смердящая родила своего сына, будущего убийцу — Смердякова («Братья Карамазовы»).

Упоминание же в столь страшном контексте о полубаньке, как представляется, провоцирует читателя вспомнить о полубаньке Петруши Гринева, подаренном Пугачеву. Ср. в черновиках к сцене самосуда из «ЕМ»: «...испей человек керосиновой мутн<ой> водицы, [собери *пугачевскую толпу*] вычерни шапками глазеющих речку Фонтанку» (2: 568). «Банька» фигурирует во фр. № 94, тоже посвященном описанию самосуда. Еще ср. в заметках к очерку О. М. «Читая Палласа»: «А ведь его благородие, вздумай он прокатиться еще раз, мог попасть в лапы к Пугачеву. То-то он писал бы ему манифесты на латинском языке или указы по-немецки. Ведь Пугачев жаловал образованных людей. Он бы в жизни Палласа не повесил. В канцелярии Петра Федоровича сидел тоже немец, поручик Шваныч или Шванвич. И строчил: ничего... А потом отсиживался в *баньке*» (3: 388—389).

№ 124. Ведь и держусь я одним Петербургом — концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним.

Об О. М. как посетителе концертов см., например, в воспоминаниях композитора Артура Лурье: «Иногда он приходил ко мне поздно вечером, и по тому, что он быстрее обычного бегал по комнате, ероша волосы и улыбаясь, но ничего не говоря, и по особенному блеску его глаз я догадывался, что с ним произошло что-нибудь „музыкальное“. На мои расспросы он сперва не отвечал, но под конец признавался, что был в концерте».

Комментируемый фрагмент идеально вписывается в «петербургский текст» русской литературы в целом и в «петербургский текст» О. М. в частности. Ср. в более ранних и более поздних стихах поэта, например:

Над *желтизной* правительственных зданий
Кружилась долго мутная *метель*
(«Петербургские строфы», 1913);

Узнавай же скорее *декабрьский денек*,
Где к зловещему дегтю подмешан *желток*
(«Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», 1930);

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
Он от пожаров еще и *морозов наглее*,
Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый
(«С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931);

С последним из процитированных стихов почти совпадает «размер» комментируемого отрывка, если отрывок записать так:

Ведь и держусь я одним Петербургом — концертным,
Желтым, зловещим, нахохленным, зимним...

«*Нахохленный Парнок*» появлялся в черновиках к «ЕМ» (2: 566), а в «Шуме времени» этот мотив приобретает автобиографические коннотации. Здесь так рассказывается о детских впечатлениях О. М. от встречи с его дедушкой и бабушкой: «Опечаленный дед и грустная суетливая бабушка попробуют заговорить — и *нахохлятся*, как старые обиженные птицы» (2: 363).

№ 125. Не повинуется мне перо: оно расщепилось и разбрызгало свою черную кровь, как бы привязанное к конторке телеграфа — публичное, испакощенное ерниками в шубах, разменявшее свой ласточкин росчерк — первоначальный нажим — на «приезжай ради бога», на «скучаю» и «целую» небритых похабников, шепчущих телеграммку в надышанный меховой воротник.

Ср. в ст-нии Некрасова «Уныние»: «Беру *перо*, привычке *повинуясь*». Ср. также со следующим пассажем из позднейшей «Четвертой прозы» О. М. о советской газете, изображаемой как «филиал» ада: «Здесь, как в пушкинской сказке, жиды с лягушкой венчают, то есть происходит непрерывная свадьба козлоногого ферта, мечущего *театральную* икру, — с парным для него из той же *бани* нечистым — московским редактором-гробовщиком, изготавливающим газетовые гробы на понедельник, вторник, среду и четверг. Он саваном газетным шелестит. Он отворяет жилы месяцам христианского года, еще хранящим свои пастушески-греческие названия: январю, февралю и марту. Он страшный и безграмотный коновал происшествий, смертей и событий и радрадешенек, когда *брызжет* фонтаном *черная* лошадиная кровь эпохи» (З: 170).

Конторка — «письменный стол с наклонной доской» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Перо привязывают к конторке телеграфа, чтобы его не украли посетители. О неустроенных в бытовом отношении посетителей телеграфа см., например, в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова — издевательски, но с тайным сочувствием: «Человек, лишенный матраца, большей частью пишет стихи <...> Пишет он эти стихи за высокой *конторкой телеграфа*, задерживая деловых матрацевладельцев, пришедших отправлять телеграммы».

Комментарием к микрофрагменту о «первоначальном *нажиге*» «ласточкиного росчерка» пера может послужить следующий отрывок из «Разговора о Данте» О. М.: «*Перо* — кусочек *птичьей* плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно, об этом помнит. Техника письма с его *нажимами* и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай» (З: 255).

Текст первой из перечисляемых в комментируемом отрывке телеграмм, возможно, следует соотнести с мольбой Анны Карениной: «Она села и написала: „Я виновата. Вернись домой, надо объясниться. *Ради бога, приезжай*, мне страшно“» (ср. также в ст-нии О. М. «Я наравне с другими...») (1920):

*Вернись ко мне скорее,
Мне страшно без тебя).*

Имя героини Толстого вскоре будет впервые упомянуто в «ЕМ» (фр. № 147).

«Похабники» из финала комментируемого фрагмента через мотивы «небритости» (ср. фр. № 216) и «шептания» (ср. фр. № 153) могут быть сопоставлены с ротмистром Кржижановским. О мотиве бриться у О. М. см. также комм. к фр. № 34.

№ 126. Керосинка была раньше примуса. Слюдяное окошечко и откидной маяк. Пизанская башня керосинки кивала Парноку, обнажая патриархальные фитили, добродушно рассказывая об отроках в огненной печи.

Примус — бесфитильный нагревательный прибор, работающий на жидком топливе. Изобретенный в 1892 г. шведом Францом Вильгельмом Линдквистом, примус сменил в домах обывателей керосинку. Представлял собой небольшой баллон на трех длинных ножках, загнутых наверху крючком. На крючки устанавливалось нечто вроде конфорки, только не сплошной, а сквозной. На конфорку ставились кастрюли, чайники, а при стирке баки с бельем. В верхней части баллона была специальная трубка с форсункой и горелкой. В форсунке имелось тоненькое отверстие, через которое шел вверх распыленный керосин из баллона. Керосин заливался в баллон через специальное отверстие с плотно закрывающейся крышкой. Чтобы форсунка не засорялась, ее время от времени надо было прочищать специальными тоненькими иголочками на длинных жестяных ручках. После прочистки примус давал огонь большой температуры, распространявшийся ровно по кругу под посудой. Это обеспечивалось специальным металлическим колпачком горелки, которая распределяла огонь равномерно. Ср. также детское стихотворение О. М. «Примус» (1924).

О керосинке ср. в черновике к комментируемому фрагменту «ЕМ»: «У нее — слюдяное [окошечко. Она — целый дом.



Примусы



Керосинка

[<1 нрзб> маяк] сердце и откидной маяк... Пизанская башня керосинки кивала Парноку, обнажая немудреный очажок (?)» (2: 573). См. также строку «А переулочки коптили керосинкой» из ст-ния О. М. «1 января 1924», сопоставленную с интересующим нас сейчас отрывком из «ЕМ» в: Ронеп: 305. Керосинка работала медленнее, чем примус, но считалась более безопасной. Керосинки были двух типов: высокие плоские одно- или двухфитильные и низкие круглые трехфитильные. Высота пламени регулировалась специальными колесиками на тон-

ких спицах, выдвинутых своими концами наружу и снабженных круглыми ручками. Чтобы отрегулировать огонь, надо было поворотом ручки выдвигать или задвигать фитили. А зажигать их можно было лишь тогда, когда с баллона снимался основной цилиндр, на котором устанавливались кастрюли или чайники и сковородки. Когда фитили чересчур обгорали, их подрезали, предварительно сняв цилиндр. В длинной керосинке ничего не снималось, а просто весь ее короб, имеющий сбоку специальную ось, откидывался на бок и после зажигания фитилей возвращался на свое место, закрепляясь специальной удерживающей корпус пружиной (отсюда у О. М. — «откидной маяк»). Через слюдяные окошки можно было рассматривать пламя и регулировать его, выдвигая или задвигая фитили, делая огонь сильнее или слабее. Гасить керосинку нужно было поворотом ручки, полностью задвигая фитиль вовнутрь, лишая его доступа воздуха. Задувать керосинку ни в коем случае было нельзя.

В комментируемом фрагменте демонстрируется характерная для модернизма техника сближения малейшего с глобальным, рассматривания глобального сквозь призму малейшего. Ср., например, в «Пробочке» (1921) Владислава Ходасевича:

Пробочка над крепким иодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

Откидывающаяся керосинка сначала сравнивается у О. М. с наклоненной Пизанской башней, а затем — с библейской огненной печью, в ко-

тору царь Навуходоносор бросил трех отроков — Седраха, Мисаха и Авденаго (Дан. 3: 15—50).

№ 127. Я не боюсь бессвязности и разрывов.

Стригу бумагу длинными ножницами.

Подклеиваю ленточки бахромкой.

Рукопись — всегда буря, истрепанная, исклеванная.

Она — черновик сонаты.

Марать — лучше, чем писать.

Не боюсь швов и желтизны клея.

Портняжу, бездельничаю.

Рисую Марата в чулке.

Стрижей.

Здесь скрещиваются две мотивные линии «ЕМ»: описываются рисунки на полях рукописей (ср. фр. № 101), а сами рукописи уподобляются «сонатам» (ср. фр. № 115).

По устному наблюдению К. В. Елисеева, фрагмент, вероятно, восходит к реплике Анатоля Франса, зафиксированной его секретарем Ж.-Ж. Бруссонем: «— Повторение слов... писатель, достойный этого имени не боится повторений. Вы, без сомнения, найдете в первых моих строчках какое-нибудь навязчивое слово. Оно как бы образует лейтмотив симфонии <...> Пустите в ход ножницы. А! Ножницы! Их надо было бы воспеть! Писателя изображают всегда с гусиным пером в руках — это его оружие, его герб. Я бы хотел, чтобы меня изобразили с ножницами, которыми я оперирую, как заправская портниха» (Бруссон Ж.-Ж. Анатоль Франс в туфлях и в халате. Л.; М., 1925. С. 60—61). Название книги Бруссона будущий автор «ЕМ» обыгрывал в шуточном ст-нии «Разве подумать я мог, что так легковерна Мария...» (1925?). Об Анатоле Франсе ср. также фр. № 86 и комм. к нему.

Еще ср. в очерке О. М. «Шуба» (1922) о Шкловском: «Затрепшит затопленный канцелярским валежником камин, а хозяин разбрасает по глянцевиным ломберным елисеевским столам и на кровати, и на стульях, и чуть ли не на полу *листочки с выписками* из Ро-



Марат. Рис. А. С. Пушкина

занова и начнет *клеить* свою удивительную теорию о том, что Розанов писал роман и основал новую литературную форму» (2: 347). Кроме Шкловского, на О. М. как автора «ЕМ», по наблюдению Г. Киришбаума, мог повлиять актер Владимир Яхонтов, выступавший с монтажными литературными композициями: «Яхонтовской техникой монтажа, которую описывает Мандельштам [в очерке «Яхонтов». — *Коммент.*], поэт сам воспользовался, доводя ее до абсурда при создании» своей повести (Киришбаум: 229).

«Длинные ножницы» позволяют О. М., подобно Франсу, сравнить себя с портным; читатель же вспоминает о портном Мервисе, с которым он встречался в I главке «ЕМ».

Портрет МАРАТА рождается из звуковой ассоциации с глаголом МАРАТЬ, а СТРИЖИ из СТРИГУ (Гервер: 180). Ср. со сходной фонетической игрой в «Послании цензору» Пушкина:

Где должно б умствовать, ты хлопаешь глазами;
Не понимая нас, *мараешь* и дерешь;
Ты черным белое по прихоти зовешь;
Сатиру пасквилом, поэзию развратом,
Глас правды мятежом, Куницына *Маратом*

и в «Серебряном голубе» (1911) Андрея Белого: «Слушай — струй лепет и ток *стрижей* <...> Черные *стрижи* над крестом день, утро, вечер в волне воздушной купаются, юлят, шныряют здесь и там, взвиваются, падают, *режут* небо: и *режут*, жгут они воздух, скребут, сверлят жгучим визгом воздух, навек выжигая душу неутomным желаньем <...> Ишь, как юлят, *стригут* крыльями воздух — облепили крест».

Марата повествователь «рисует» в «чулке» на голове, почти прямо указывая, таким образом, на его известный профильный портрет с обмотанной головой из черновой рукописи Пушкина. Рисовал Пушкин и стрижей. С головой, обернутой полотенцем, Марат изображен и на картине Давида «Смерть Марата».

№ 128. Больше всего у нас в доме боялись «сажи» — то есть копоти от керосиновых ламп. Крик «сажа», «сажа» звучал как «пожар, горим» — вбегали в комнату, где расшалилась лампа. Всплескивая руками, останавливались, нюхали воздух, весь кишевший усами, живыми порхающими чайинками.

Казнили провинившуюся лампу приспусканием фитиля.

Ср., например, в «Записках старого петербуржца» Льва Успенского: «Я отлично знал, какая возня поднималась всякий раз, когда требовалось привести в действие обычную нашу „выборгскую“ керосиновую лампу. На кухне, на высоком ларе, установленном там благотворительным обществом для сбора в его пользу всякого, теперешним словом говоря, „утиля“, всегда обреталась целая нянина керосиновая лаборатория. Стояли коробки с фитилем, другие — с хрупкими ауэровскими колпачками; хранились специальные ламповые ножницы. Там именно няня — и она видела в этом важную свою прерогативу — ежедневно утром „заправляла“ лампы: наливала в резервуары керосин, ровно обрезала нагоревшие фитили, если нужно было — вставляла новые. Потом тщательно обтертые лампы разносились по местам, вмещались в специальные подвесные устройства на крюках с медными и чугунными „блоками“, наполненными дробью (в одной из моих комнат и сегодня висит такой „подлампник“ с синим стеклянным абажуром), в торшеры, в настольные цоколи. Вечером надо было все их зажигать, а если фитиль был неточно отрегулирован, лампа начинала коптить, шарообразное вздутие на стекле замазывалось язычком припеченной сажи, по комнатам летала, мягко садясь на скатерти, жирная керосиновая сажа. Поднимался крик, нам, детям, вытирали и мыли почерневшие ноздри... Хлопот — полон рот!» Ср. также в мемуарной книге Ольги Чеховой «Мои часы идут иначе»: «А у нас в Царском Селе по-прежнему царят спокойствие, романтизм и уют родного дома, по-прежнему зажигаются вечерами керосиновые лампы и топятся печи нашим чудаковатым истопником Гаврилой. Гаврила — муж нашей кухарки. Он чистит керосиновые лампы и заправляет их — мама не признает электрический свет, считает его холодным и безжизненным — и день за днем топит наши печи и каминны березовыми дровами. Гаврила — мастер своего дела. Он умеет так подрезать фитили в лампах, что они горят равномерно и не коптят; благодаря ему наши занавеси не становятся серыми, а наши носы — черными от сажи».

Тема «керосина» начата во фр. № 17. В комментируемом фрагменте делается упор на основной разнице между керосинкой и керосиновой лампой, с одной стороны, и примусом — с другой (ср. комм. № 126): примус в отличие от керосинки не коптит. Также в комментируемом отрывке продолжена ключевая для всей повести тема пожара и вновь употребляется эпитет «усатыми» (ср. фр. № 101, 102, 129, 160, а также цитату из черновика к «ЕМ» в комм. к фр. № 58).

№ 129. Тогда немедленно распахивались маленькие форточки, и в них стрелял шампанским мороз, торопливо прохватывая всю комнату с усатыми бабочками «сажи», оседающими на пикейных одеялах и наволочках, эфиром простуды, сулемой воспаления легких.

— Туда нельзя — там форточка, — шептали мать и бабушка.

Но и в замочную скважину врывался он — запрещенный холод, чудный гость дифтеритных пространств.

Ср. в черновиках к «ЕМ»: «Тогда немедленно открывались маленькие форточки и в них стрелял мороз ртутными струйками, настоящий (?), весомый не воздух, а сам эфир простуды <...> Но и сквозь замочные скважины запретной белой двери к нам [просачивалась молекулами музыка запрещенного холода] просачивался [мороз — <1 нрзб>] дифтеритный гость чудных пространств» (2: 573). Мотивы «мороза» и «воспаления легких» содержат скрытое напоминание о певице Бозио, скончавшейся от пневмонии (см. комм. к фр. № 21). Пикейными называют стеганные одеяла из хлопчатобумажной двойной ткани полотняного переплетения с выпуклым узором. Раствор сулемы использовался как лечебное и дезинфицирующее средство. О дифтерите подробнее ср. комм. № 195.

№ 130. Юдифь Джорджоне улизнала от евнухов Эрмитажа.

Рысак выбрасывает бабки.

Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.

Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!

Ср. начало комментируемого фрагмента со знаменитым местом из «Облака в штанах» Маяковского:

Помните?

Вы говорили:

«Джек Лондон,

деньги,

любовь,

страсть», —

а я одно видел:

вы — Джоконда,

которую надо украсть!
И украли.

Мы вновь имеем дело с фрагментом, ключ к пониманию которого остался спрятанным в черновиках к повести, в которых обнаруживаются следующие логические звенья, в итоговом варианте опущенные автором «ЕМ»: «По Миллионной [про]неслась пролетка, ротмистр Кржижановский с Юдифью Джорджоне, сбежавшей от евнухов Эрмитажа, с той самой девушкой, которая назначила свиданье Парноку. [Копыта <1 нрзб> рассыпались по <1 нрзб> бесстыжей [весенней] мостовой серебряной ложечкой, сбивающей гоголь-моголь] Как истая (?) серебряная ложечка, сбивающая гоголь-<моголь>, так цокали копыта» (2: 573); «По Миллионной едет пролетка. Это ротмистр Кржижановский с Юдифью Джорджоне, [сбежавшей] улизнувшей от евнухов Эрмитажа. Рысак выбрасывает бабки» (2: 573). Имеется в виду картина Джорджоне «Юдифь»,



Джорджоне. Юдифь

с 1902 г. хранящаяся в петербургском Эрмитаже. Эта картина подразумевается также в финале ст-ния О. М. «Футбол» (1913):

Неизъяснимо-лицемерно
Не так ли кончиком ноги
Над теплым трупом Олоферна
Юдифь глумилась...

По свидетельству Владимира Пяста из его мемуарной книги «Встречи», «образ Юдифи» в этом ст-нии «был вызван одной из постоянных посетительниц „Бродячей Собаки“, имевших прозвание „Королевы Собаки“

(таких было несколько)». Можно предположить, что эта же «Королева», похожая на Юдифь Джорджоне, послужила прототипом и для девушки, убегающей от Парнока. О Джорджоне см. комм. № 78. Уподобление женского персонажа портрету из Эрмитажа находим в романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»: «Леночка расплачивалась за других, она кого-то напоминала Грибоедову, чуть ли не *мадонну Мурильо из Эрмитажа?* <...> Леночка же, *мадонна из Эрмитажа*, была непреклонная дама».

Евнухи изображены на нескольких эрмитажных полотнах, например на картинах Жана Леона Жерома «Бассейн в гареме» и Франца Антона Маульперча «Крещение евнуха». См. также в ст-нии Льва Мея «Юдифь»:

И челядь, и плясуньи, и ловцы,
И евнухи, и вся языческая скверна —
Все станом стало вокруг намета Олоферна.

«Бабка, первая фаланга (первый сустав) у непарнокопытных (лошадь)» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). О Миллионной улице см. в комм. к фр. № 2 и 60.

В финальном предложении комментируемого фрагмента содержится прямая отсылка к реплике Григория Отрепьева из «Бориса Годунова» Пушкина:

Все тот же сон! возможно ль? в третий раз!
Проклятый сон!..

См. также в пушкинском ст-нии «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые *стогны града*
Полупрозрачная наляжет ночи тень,
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья...

Переключка отмечена в: Isenberg: 125. Еще ср. в позднейших ст-ниях О. М. «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» (1931):

В Петербурге жить — словно спать в гробу...

и «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931):

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
Он от пожаров еще и морозов *наглее*,
Самолюбивый, *проклятый*, пустой, моложавый.

№ 131. Он сделал слабое умоляющее движение рукой, выронил листочек цедровой пудреной бумаги и присел на тумбу.

Он вспомнил свои бесславные победы, свои позорные рандеву, стояния на улицах, телефонные трубки в пивных, страшные, как рачья клешня... Номера ненужных, отгоревших телефонов...

Роскошное дребезжанье пролетки растаяло в тишине, подозрительной, как кирасирская молитва.

Что делать? Кому жаловаться? Каким серафимам вручить робкую концертную душонку, принадлежащую малиновому раю контрабасов и трутней?

Цедровая бумага — косметическое средство для ухода за кожей лица — представляет собой пудру из цедры, наклеенную на папиросную бумагу. Цедра — лимонная корка. Ср. в черновиках к повести: «У Парнока была книжечка, состоявшая из <...> отрывных листочков лимонно-желтой пудренной бумаги: теперь такой не достать ни за какие деньги. Мужчине пудриться неприлично. Но почему же не приложить к воспаленному лбу или даже носу такой лимонадный листочек [с холодком царскосельских парков, с прохладой Трианона, с паркетным спокойствием Версаля]?» (2: 579—580) О мотиве лимонов см. комм. к фр. № 110; о мотиве лимонада см. комм. к фр. № 68.

Вероятно, Парнок присаживается на одну из тумб возле Александрийского столпа (в настоящее время эти тумбы удалены), где он назначил свидание даме (см. комм. к фр. № 43) и откуда просматривается Миллионная улица. Весь комментируемый отрывок содержит отсылки к мотивам, встречавшимся в «ЕМ» ранее: о любовных неудачах Парнока см. фр. № 44 и 51. См. также в черновиках к «ЕМ»: «Были тут и другие телефоны, когда-то [фосфорические] [горевшие] <1 нрзб> фосфорными цифрами созвездия на группу А, на Б, а теперь [погасшие, как гнилушки] [ликвидированные ненужностью] давно отпыл<авшие>» (2: 568). О девушках-«серафимах» из польской прачечной см. фр. № 75. О Парноке как об усердном посетителе концертов см. фр. № 58.

Возможно, что и «подозрительная» «кирасирская молитва» отсылает к зачину фр. № 27: «А потом кавалергарды слетятся на отпеванье

в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью». «*Кирасиры*, назв<ание> в России 4 гвардейских кавалер<истских> полков (*кавалергардский*, конный и 2 кирасирских), имеющих в парадной форме кирасы. Появились с 1731 (фельдмаршал Миних). Кираса, (*франц.* cuirasse, латы), то же, что латы или броня, защищает грудь и спину, или одну грудь; в настоящее время сохранилась у небольшой части кавалерии (отсюда кирасиры)» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. также с легендарным эпизодом, относящимся к Первой мировой войне. 14 сентября 1914 г. Гатчинский и Царскосельский кирасирский лейб-гвардейский полк двигался к русско-германской границе. За час до полуночи Божия Матерь явилась воинам кирасирского полка, и видение длилось 30—40 минут. «Биржевые ведомости» от 25 сентября 1914 г. цитировали письмо с фронта, написанное 18 сентября, почти накануне битвы под Августовом: «После нашего отступления наш офицер, с целым полуэскадром, видел видение. Они только что расположились на бивуаке. Было 11 часов вечера. Тогда прибегают рядовой с обалделым лицом и говорит: „Ваше Богородие, идите“. Поручик Р. пошел и вдруг видит на небе Божию Матерь с Иисусом Христом на руках, а одной рукой указывает на Запад. *Все нижние чины стоят на коленях и молятся.*».

Сравнение телефонной трубки в пивной с клешней рака спровоцировано неотделимостью в тогдашних пивных пива от раков. Финал комментируемого фрагмента в черновиках к повести варьировался так: «...запутавшуюся в <?>, принадлежащую шелковому раю контрабасов и трутней» (2: 573). По-видимому, подразумевается выложенная красным бархатом внутренность футляра от контрабаса вкупе с его низким звучанием, напоминающим жужжание «трутня». Ср., например, в рассказе Гумилева «Скрипка Страдивариуса» (1907): «Единственным украшением этой комнаты был футляр, обитый *малиновым бархатом* — хранилище его скрипки». См. также в некрасовском цикле «О погоде» о Бозіо:

...Позабыл тебя чуждый народ
В тот же день, как земле тебя сдали,
И давно там другая поет,
Где цветами тебя осыпали.

Там светло, там *гудет контрабас*,
Там по-прежнему громки литавры.

№ 132. Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он — исчадие ее, любимое детище.

В зачине комментируемого фрагмента содержится почти прямая отсылка к ранним произведениям Достоевского, в первую очередь к его «Двойнику» (1846). «В рассказ впутывается гротескная история петербургского „разночинного человека“, с темами из Достоевского, включая само понятие „скандал“, ассоциируемое с его героями» (Морозов: 276). О связи темы скандала с Достоевским см. также в комм. к фр. № 48. См. еще в статье Вячеслава Иванова «О Достоевском»: «...в тот период, когда истинно-катастрофическое еще не созрело и наступать не может, предвосхищение его в карикатурах катастрофы — сценах скандала» (отмечено в: Мец: 664).

Сопоставление «катастрофы» с «обезьяной ее» восходит к следующей реплике главного героя «Бесов», адресованной Петру Верховенскому: «Ставрогин вдруг рассмеялся. — Я на обезьяну мою смеюсь, — пояснил он тотчас же». Напомним также о громком литературном скандале, произошедшем в квартире Федора Сологуба на Разъезжей улице в январе 1911 г. (ср. фр. № 136 и комм. к нему): жена писателя, Анастасия Чеботаревская, обвинила Алексея Михайловича Ремизова в сознательной порче *обезьяньей* шкуры, предварительно взятой ею напрокат для новогоднего маскарада.

Образ человека с вырастающей на плечах собачьей головой, возможно, подразумевает египетского бога Анубиса (ср. с комм. № 1 к заглавию «ЕМ»). Ср. также во фр. № 80: «Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и *собачьи уши*». Ср. в «Словаре Брокгауза и Ефрона»: «Песьи главы — песиглавцы, песиголовцы (*греч.* кинокефалы) — мифический народ, люди



Анубис

с собачьими головами. Рассказы о них встречаются как у древних народов, так и в ср. века. Древние помещали народ кинокефалов то в Индии, то в Африке. Индийские Песьи главы изображаются чем-то средним между человеком и обезьяной: они живут охотой и держат стада, питаются молоком и вяленным мясом; выменивают у индийцев оружие на янтарь и знают выделку пурпура; понимая индийский язык, не умеют говорить, а воют и лают как собаки и объясняются знаками; у них клыки больше собачьих, когти длинные и острые и большие пушистые хвосты. <...> В *египетском* культе кинокефалы играют значительную роль: они посвящены Луне, являясь ее символом; их почитают в Гермополе, где найдены их мумии; они посвящены Гермю-Тоту, который изображался кинокефалом; в изображении посмертного суда над покойником кинокефал управляет весами. В греко-латинскую пору Анубис заменил свою шакалью голову головой собаки, с которой является в изображениях погребения и смертного суда». См. также в ст-нии Маяковского «Вот так я сделался собакой» (1915) и в «Берлинской улице» (1922) Ходасевича:

Нечеловечий дух,
Нечеловечья речь —
И песьи головы
Поверх сутулых плеч.

№ 133. Пропала крупиночка: гомеопатическое драже, крошечная доза холодного белого вещества... В те отдаленные времена, когда применялась дуэль-кукушка, состоявшая в том, что противники в темной комнате бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты, — эта дробиночка именовалась честью.

В зачине комментируемого фрагмента — очередная отсылка к Достоевскому, на этот раз к разговору Ивана с чертом из «Братьев Карамазовых»: «По азарту, с каким ты отвергаешь меня, — засмеялся джентльмен, — я убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь. — Ни мало! на сотую долю не верю! — Но на тысячную веришь. *Гомеопатические-то доли ведь самые может быть сильные*. Признайся, что веришь, ну на десяти тысячную...» В Европе провозвестником гомеопатии стал Самуель Ганеман, чья книга «Органон врачебного искусства» вышла в Германии в 1810 г. В России первое гомеопатическое общество было организовано в 1858 г.

Сочетание эпитетов «холодного белого» в нашем отрывке возвращает читателя к фр. № 6, где речь также шла о прошлом: «Тридцать лет прошли как медленный пожар. Тридцать лет лизало *холодное белое* пламя спинки зеркал с ярлычками судебного пристава». О дуэли-кукушке см. фр. № 4, в котором то ли герою, то ли повествователю снится «американская дуэль-кукушка, состоявшая в том, что противники бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты». См. также комментарий к этому фрагменту. В соответствии с «дуэльной» образностью финала комментируемого фрагмента «крупиночка» гомеопатического драже превращается в «дробиночку». Ср. в тех же «Братьях Карамазовых»: «Красоткин опять слазил в сумку и вынул из нее маленький пузырек, в котором действительно было насыпано несколько настоящего пороха, а в свернутой бумажке оказалось несколько *крупинок дроби*».

№ 134. Однажды бородатые литераторы, в широких, как пневматические колокола, панталонах, поднялись на скворешню к фотографу и снялись на отличном дагерротипе. Пятеро сидели, четверо стояли за спинками ореховых стульев. Перед ними снимался мальчик в черкеске и девочка с локончиками, и под ногами у компании шмыгал котенок. Его убрали. Все лица передавали один тревожно-глубокомысленный вопрос: почему теперь фунт слоновьего мяса?

Ср. в черновиках к «ЕМ»: «Перед ними снимался мальчик в [казакине] <1 нрзб> костюме и девочка с локончиками и под ногами у компании шмыгал котенок, развлекавший непосед[ливых детей], [но] его убрали. [На всех благообразных лицах] [У всех на лицах застыл] Все лица передавали один глубокомысленно-тревожный вопрос: — [Каков [бы бы] вкус [зажаренного] слоновьего мяса?] Почему [, интересно,] фунт слоновьего мяса?» (2: 574) «Казакин м. полукафтан с борами, прямым воротником, без пуговиц, на крючках» («Словарь В. И. Даля»). В этом, предыдущем и нескольких последующих фрагментах «ЕМ» речь идет о той корпоративной бесчеловечности «союза писателей», которая будет разнообразно проклинаться в позднейшей «Четвертой прозе» О. М.

По мнению А. А. Морозова, в комментируемом отрывке «обыгрывается известная фотография 1857 г. старших сотрудников „Современника“ во главе с Тургеневым» (Морозов: 276). На этой фотографии (1856 г.) четверо сидят (Гончаров, Тургенев, Дружинин, Островский),



Сотрудники журнала Современник. 1856 г.

а двое — стоят (Л. Толстой и Григорович); бородатый литератор на фотографии лишь один — Тургенев. Ср. также о литераторах в «Четвертой прозе»: «На таком-то году моей жизни *бородатые* взрослые мужчины в рогатых меховых шапках занесли надо мной кремневый нож с целью меня оскопить. Судя по всему, это были священники своего племени: от них пахло луком, романами и козлятиной. И все было страшно, как в младенческом сне» (З: 176).

Сравнивая в комментируемом отрывке широкие панталоны литераторов с колоколами, автор «ЕМ», вероятно, напоминает читателю об этимологии слова «клёш» (от *франц.* cloche — колокол). О пневматических (воздушных) колоколах см., например, в «Словаре Брокгауза и Ефрона»: «Пневмотерапия, *греч.* лечение сжатым и разреженным воздухом, применяется при болезнях легких и сердца. Больного помещают под *воздушный колокол*, где давление воздуха регулируется нагнетательным насосом». Ср. также во фр. № 106 («К барбизонским зонтам стекались гости в *широких панталонах*») и в гротескных заключительных строках «литературного» ст-ния О. М. «Домби и сын» (1914):

И клетчатые *панталоны*,
Рыдая, обнимает дочь.

Групповая фотография бородатых мужчин в широких панталонах, контрастируя с непоседливыми детьми и котенком, предстает в комментируемом фрагменте символом скучной благопристойности и солидности. Ср., например, в «Дуэли» Чехова: «Он молча садился в гостиной и, взявши со стола альбом, начинал внимательно рассматривать потускневшие *фотографии* каких-то неизвестных мужчин *в широких панталонах* и цилиндрах и дам в кринолинах и в чепцах...»

О стульях ср. фр. № 5 и комм. к нему. См. также в «Четвертой прозе», где иронически сообщается о том, что «все родственники» переводчика Исаия Бенедиктовича Мандельштама «умерли на *ореховых* еврейских кроватях» (3: 168). О «скворешнях» см. фр. № 78 и 115. «Фунт слоновьего мяса» в финале комментируемого отрывка наполнен той же семантической нагрузкой, что и строки более поздних «Стихов о советском паспорте» (1929) Маяковского:

На польский —
выпяливают глаза
в тугой
полицейской *слоновости* —
откуда, мол,
и что это за
географические новости?

Ср. также в сонете Вячеслава Иванова «Sonetto di risposta» («Ответный сонет»), написанного в 1909 г. как ответ на сонет Гумилева «Судный день»:

Оставим, друг, *задумчивость слоновью*.

№ 135. Вечером на даче в Павловске эти господа литераторы отчехвостили бедного юнца — Ипполита. Так и не довелось ему прочесть свою клеенчатую тетрадку. Тоже выискался Руссо!

Ср. в черновике к повести: «Тогда-то стало возможным накидываться вчетвером и впятером на бедного чахоточного юнца, критикуя на со<весть?> исповедь его. Тогда-то <1 нрзб>... Вечером эти господа литераторы доклевали — раскритиковали чахоточного юнца, который прочел (?) им свою предсмертн<ую> <1 нрзб> по клеенч<атой> тетрад<ке> на сотню страниц... Тоже ему захотелось...» (2: 574)



К. Сюннерберг, Ф. Сологуб, А. Блок, Г. Чулков

В фабульной основе комментируемого фрагмента лежат V—VII главы третьей части «Идиота» Достоевского, в которых больной чахоткой юноша Ипполит Терентьев зачитывает собравшимся на даче в Павловске знакомым «несколько листочков почтовой бумаги, мелко исписанных» — свое исповедальное «Необходимое объяснение». Те над ним издеваются. «Если бы ты читала его исповедь, — боже! какая наивность наглости! Это поручик Пирогов, это Ноздрев в трагедии, а главное — мальчишка! О, с каким бы наслаждением я тогда его высек, именно чтоб удивить его. Теперь он всем мстит, за то, что тогда не удалось...» (реплика Гани Иволгина). О «клеенчатой тетрадке» см. автобиографический фрагмент очерка О. М. «Армия поэтов» (1923): «Однажды я застал у себя в комнате мрачного, очень взрослого человека. Он стоял в шляпе с толстым портфелем, решительный, тяжелый и глядел с ненавистью. Ни тени приветливости, ни улыбки, ни даже обыкновенной просьбы не выражало его лицо: лицо враждебное и ненавидящие глаза. С сосредоточенной враждебностью он сообщил, что его многие слушали и одобрили „из вашей компании“, как он выразился с оттенком презрительности, и вдруг уселся, вытащил из портфеля пять *клеенчатых тетрадей*: „У меня есть драмы, трагедии, поэмы и лирические вещи. Что вам прочесть?“ Обязательно прочесть вслух. Обязательно немедленно. Требование и все та же непримиримая ненависть. „Я не знаю, чего вам нужно, на какой вкус вам нужно. Вашей компа-

нии нравилось. Я могу на разный вкус“. Когда его тихонько выпроводили, у меня создалось впечатление, что в комнате побывал сумасшедший» (2: 339—340).

По наблюдению А. Е. Парниса, в комментируемом отрывке содержится автобиографический подтекст: в январе 1913 г. О. М. по телефону попросил Федора Сологуба о свидании (он хотел прочесть автору «Пламенного круга» свои новые стихи). Сологуб от встречи с О. М. решительно уклонился. Узнавший об этом поэт Василиск Гнедов вручил О. М. свою книгу стихов со следующей дарственной надписью: «От чехвощенному Сологубом О. Мандельштаму» (Парнис: 186—187). Если предположить, что под «бородатыми литераторами» в «ЕМ» подразумеваются в том числе и русские символисты, большинство из которых не слишком тепло приняло стихи О. М., может быть, правомерно будет вспомнить об известной групповой фотографии 1908 г., запечатлевшей Г. Чулкова, К. Сюннерберга, А. Блока и Ф. Сологуба. Об отношении символистов к юному О. М. см., например, в его письме к Волошину, отправленном в сентябре 1909 г. и оставленном адресатом без ответа: «Оторванный от стихии русского языка — более чем когда-либо, — я вынужден составить сам о себе ясное суждение. Те, кто отказывают мне во внимании, только помогают мне в этом. Так помог мне Мережковский, который на этих днях, проездом в Гейдельберг(е), не пожелал выслушать ни строчки моих стихов, помог мне милый Вячеслав Иванович <Иванов. — *Коммент.*>, который при искреннем ко мне доброжелательстве не ответил мне на письмо, о котором просил однажды. С Вами я только встретился. Но почему-то я надеюсь, что Ваше участие в моей трудной работе будет немного иным» (4: 16).

№ 136. Они не видели и не понимали прелестного города с его чистыми корабельными линиями.

А бесенок скандала вселился в квартиру на Разъезжей, привинтив медную дощечку на имя присяжного поверенного, — эта квартира неприкосновенна и сейчас — как музей, как пушкинский дом, — дрыхнул на оттоманках, топтался в прихожих — люди, живущие под звездой скандала, никогда не умеют вовремя уходить, — канючил, нудно прощался, тычась в чужие галоши.

В зачине продолжена «геометрическая» тема, начатая во фр. № 47. Словосочетание «корабельными линиями», кроме отчетливого намека на линии Васильевского острова, возможно, содержит в себе память

о раннем ст-нии О. М. «Адмиралтейство» (1913), где *кораблик* адмиралтейства определяется как исходная точка для градостроительных расчетов планировщиков северной столицы:

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.

См. также в ст-нии О. М. «Нашедший подкову» (1923) с сочетанием морской и геометрической темы:

И мореплаватель,
В необузданной жажде пространства,
Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,
Сличит с притяженьем земного лона
Шероховатую поверхность морей.

Ср. также о Феодосии в одноименном очерке О. М.: «Между тем, город над мушиными свадьбами и жаровнями жил большими и *чистыми линиями*» (2: 398). Еще ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Может быть, это точка безумия...» (1937):

Чистых линий пучки благодарные...

По адресу: Разъезжая улица, д. 31 жил обидчик О. М. (см. комм. № 135), автор романа «Мелкий бес» Федор Сологуб. В свое время О. М. посещал по этому адресу литературный салон Сологуба и его жены Анастасии Чеботаревской. Ср., например, в разгневанном письме О. М., отправленном Сологубу 27 апреля 1915 г., после того, как тот в очередной раз «отчихвостил» младшего поэта: «Многоуважаемый Федор Кузьмич! С крайним изумлением прочел я Ваше письмо. В нем Вы говорите о своем намерении держаться подальше от футуристов, акмеистов и к ним примыкающих. Не смея судить о Ваших отношениях к футуристам и „примыкающим“, как акмеист я считаю долгом напомнить Вам следующее: инициатива Вашего отчуждения от акмеистов всецело принадлежала последним. К участию в Цехе поэтов (независимо от Вашего желания) привлечены Вы не были, равно как и к сотрудничеству в журнале „Гиперборей“ и к изданию Ваших книг в издательствах: „Цех поэтов“, „Гиперборей“ и „Акме“. То же относится и к публичным выступлениям ак-

меистов, как таковых. Что же касается до моего к Вам предложения участвовать в вечере, устроенном Тенишевским Училищем в пользу одного из лазаретов, то в данном случае я действовал как бывший ученик этого училища, а не как представитель определенной литературной группы. Действительно, некоторые из акмеистов и я в том числе в ответ на приглашения Ваши и А. Н. Чеботаревской посещали Ваш дом. Но после Вашего письма я имею все основания заключить, что это было с их стороны ошибкой» (4: 22).

Присяжный поверенный — в дореволюционной России официальное наименование адвоката. Ср. с известным и опять же скандальным эпизодом биографии Сологуба, запечатленным в мемуарах Тэффи: «Авторов слишком самонадеянных любил ставить на место. Приехал как-то из Москвы плотный, выхолонный господин, печатавшийся там в каких-то сборниках, на которые давал деньги. Был он, между прочим, присяжным поверенным. И весь вечер Сологуб называл его именно присяжным поверенным. „Ну, а теперь московский присяжный поверенный прочтет нам свои стихи“. Или: „Вот какие стихи пишут московские присяжные поверенные“. Выходило как-то очень обидно, и всем было неловко, что хозяин дома так измывается над гостем...» Присяжным поверенным был Керенский, что обыгрывалось в поэме Маяковского «Хорошо!» (1927):

Царям
дворец
построил Растрелли.
Цари рождались,
жили,
старели.
Дворец
не думал
о вертявном постреле,
не гадал,
что в кровати,
царицам вверенной,
раскинется
какой-то
присяжный поверенный.

О литературных скандалах на Разъезжей улице см. также в комм. к фр. № 132.

Оттоманка — широкий мягкий диван с подушками, не имеющий спинки. Упоминается в очерке О. М. «Сухаревка» (1923), в окружении мотивов, которые станут ключевыми для «ЕМ»: «Тут же — уголок, напоминающий *пожарище*, — *мебель*, как бы выброшенная из *горящего жилия* на мостовую, дубовые, с *шахматным отливом* столы, *ореховые* буфеты, похожие на женщин в чепцах и наколках, ядовито-зеленые турецкие диваны, *оттоманки*, рассчитанные на *верблюда*, мещанские стулья с прямыми *чахоточными* спинками» (2: 311).

№ 137. Господа литераторы! Как балеринам — туфельки-балетки, так вам принадлежат галоши. Примеряйте их, обменивайте: это ваш танец. Он исполняется в темных прихожих при одном непереносимом условии — неуважения к хозяину дома. Двадцать лет такого танца составляют эпоху; сорок — историю... Это — ваше право.

Ср. зачин комментируемого отрывка с фрагментами двух важных для автора «ЕМ» текстов, в которых о «господах литераторах» тоже говорится с откровенным презрением. Первый из них — «Воспоминания» Панаевой, где приводится следующая реплика Николая Добролюбова: «Пусть *господа литераторы* сплетничают, что хотят, неужели можно обращать на это внимание и жертвовать своими убеждениями?! Рано или поздно правда разоблачится, и клевета, распущенная из мелочного самолюбия, заклеит презрением самих же клеветников». Второй текст — «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянова: «— Устал очень за зиму, — огорчился Фаддей. — Дела литературные? — Я делами литературными, ваше превосходительство, прямо скажу, — сказал Фаддей с внезапным отвращением, — занимаюсь более из выгод коммерческих. — Эх, *господа литераторы, господа литераторы*».

«Пассаж о галошах» из «ЕМ», по наблюдению О. Ронена, «восходит, вероятно, к» «Уединенному» Василия Розанова, «Штемпелеванной калоше» Андрея Белого «и к запомнившейся современникам (см., например, „Курсив мой“ Н. Берберовой, ссылающейся на Чулкова и Ходасевича) игре Ремизова с галошами редакционной коллегии журнала „Вопросы философии“» (Ронен 2002: 148), то есть — к литературным и жизненным текстам писателей символистского круга. Нужно вспомнить и о дуэли между Гумилевым и Волошиным 22 ноября 1909 г., во время которой один из секундантов, Евгений Зноско-Боровский, потерял в снегу калошу. Ср. еще в мемуарной книге Владимира Пяста

«Встречи», где воспроизводится рассказ Вячеслава Иванова о Сологубе: «Только что с ним познакомившись и в первый раз к нему придя, Вячеслав Иванов никак не мог от него выйти: на улице моросило, и ему казалось, что это, т. е. дурную погоду, сделал нарочно Федор Сологуб. Но чтобы выйти под дождь, необходимо было надеть калоши. В передней было много калош, в том числе и его, В. И., в которых он пришел. Однако на всех калошных парах Вячеслав Иванов видел одни и те же буквы: Ф. Т. — настоящая фамилия Сологуба была Тетерников...» Приведем и строки из детского стиха Пяста «Лев Петрович» (1926):

Человек он был хороший,
Но всегда *менял калоши*:
Купит пару щегольских,
А гуляет — вот в таких!

О писательских калошах см. и в шуточном стихе О. М. 1925 г. «Скажу ль...» о братьях Гонкурах:

Друг другу подают не в очередь *калоши*.

Ср. также в «Анне Карениной» Толстого: «...только что он увидал в швейцарской *калоши* и шубы членов, сообразивших, что менее труда снимать *калоши* внизу, чем вносить их наверх...» и два микрофрагмента из «Двойника» Достоевского: «*Калоша*, отставшая от сапога с правой ноги господина Голядкина, тут же и осталась в грязи и снегу, на тротуаре Фонтанки, а господин Голядкин и не подумал воротиться за нею и не приметил пропажи ее <...> он споткнулся два раза, чуть не упал, — и при этом обстоятельстве осиротел другой сапог господина Голядкина, тоже покинутый своею *калошею*».

№ 138. Смородинные улыбки балерин,
лопотание тувфелек, натертых тальком,

Сравнение галош литераторов с тувфельками-балетками в предыдущем фрагменте «ЕМ» позволило О. М. вставить в свою повесть обширный пассаж о балете. В этом пассаже Искусство вновь сопоставляется с Большой Историей. Можно еще предположить, что таким образом автор «ЕМ» хотел ненавязчиво напомнить читателю о стихе Некрасова «Балет» с его зачином:



Э. Дега. Балерины

Свирепеет мороз ненавистный,
Нет, на улице трудно дышать.
Муза! Нынче спектакль бенефисный,
Нам в театре пора побывать.

«Смородиновые улыбки», то есть — кислые, неискренние, но и «растительные», органические (см. ниже во фр. № 140). Подразумевается так называемая «улыбка балерины»: профессионализм требует от танцовщицы улыбки на сцене, маскирующей сложности па и большую физическую нагрузку. Ср., например, у Лермонтова, в «Княгине Лиговской»: «Княгиня улыбнулась ему *той ничего не выражающей улыбкою, которая разливается на устах танцовщицы, оканчивающей пируэт*», в «Отце Горио» Бальзака: «Холодное, как первые осенние заморозки, лицо, окруженные морщинками глаза выражают все переходы от *деланной улыбки танцовщицы* до зловещей хмурости ростовщика», а также во фр. № 171 (где улыбка, заметим, не трактуется как «ничего не выражающая»): «Теоретики классического балета обращают громадное внимание на *улыбку танцовщицы* — они считают ее дополнением к движению — истолкованием прыжка, полета». С профессиональными улыбками на лицах часто изображал танцовщиц импрессионист Эдгар Дега, прославившийся своими «балетными» картинами и рисунками. Ср., например,

с высказыванием Поля Гогена о Дега, приводимом в сборнике статей Я. Тугенхольда «Французское искусство и его представители»: «Там, сказал себе Дега, все обманчиво — и свет, и декорации, и прически, и корсажи, и улыбки балерин. Единственно реальное — это впечатление, движение, арабески линий и красок...» (Тугенхольд Я. Французское искусство и его представители. СПб., 1911. С. 59). Еще ср. многочисленные портреты улыбающихся балерин работы Зинаиды Серебряковой, например «Портрет балерины Л. А. Ивановой» (1922), «Портрет балерины Е. Гейденрейх в красном» (1923), «Балетная уборная. Снежинки» (1923), «Балерины в балетной уборной Мариинского театра» (1922—1924) и др. См. также в позднейшей «Поэме без героя» Ахматовой:



3. Серебрякова. Балетная уборная. Снежинки

Но летит, улыбаясь мнимо,
Над Мариинской сценой grima...

В финале комментируемого фрагмента слова сцеплены друг с другом не только лексически, но и фонетически («ЛОпОТАниЕ туФЕЛЕк, наТЕрТых ТАЛькОм»). Ср. также с названием одной из главок «Петербург» Андрея Белого: «Топотали их туфельки». О «бессмысленном *лопота-ньи*» французского мужичка из „Анны Карениной“» ср. фр. № 213.

№ 139. воинственная сложность и дерзкая численность скрипичного оркестра, запрятанного в светящийся ров, где музыканты перепутались, как дриады, ветвями, корнями и смычками,

Во фрагменте подразумевается, в первую очередь, оркестр музыкантов императорского Мариинского театра, которым руководил Э. Ф. На-

правник, превративший его в один из лучших в Европе. В состав оркестра входило около ста человек. Ср., например, у Аверченко в книге «Дюжина ножей в спину революции»: «— А оркестр в „Мариинке“? Помните, как вступят скрипки да застонут виолончели! — Господи, думаешь: где же это я — на земле или на небе? — Ах, Направник, Направник!..»

«Дриады (Dryas), нимфы деревьев в греческой мифологии» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в эссе О. М. «Слово и культура» (1921) о будущем Петербурга и России в целом: «Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет *дриадой* и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе» (1: 211).

Оркестровая яма (ср. «светящийся ров» в комментируемом отрывке) появилась в оперных театрах сравнительно поздно; в Мариинке — в 1876 г.

№ 140. растительное послушание кордебалета,
великолепное пренебрежение к материнству женщины...

С одной стороны, в зачине комментируемого микрофрагмента развиваются «древесные» мотивы, выросшие из сравнения чуть выше оркестрантов с «дриадами». С другой — словосочетание «растительное *послушание*» начинает важную для театральных страниц «ЕМ» тему «крепостного балета». О «растительно-пластических» балетных талантах писал А. Л. Волынский в работе «Героическое искусство» (См.: Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 1—2. С. 281). Еще см. его статью «Теоретические наброски. I. Классическая танцовщица. II. Растительная красота» (Жизнь искусства. 1922. № 10. С. 2—3). О роли работ Волынского для балетных страниц «ЕМ» см.: Толстая: 145—164.

«Кордебалет, совокупность танцовщиц и танцовщиков, не исполняющих соло в балете („балетный хор“»)» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). См. также в «Балете» Некрасова:

Все бинокли приходят в движенье —
Появляется *кордебалет*...

и в его «Притче о Киселе»:

Стройно шествовал *кордебалет*;
В белых платьицах, с крыльями гения
Корифейки младенческих лет.

О жестоких методах, которые балетмейстер К.-Л. Дидло практиковал при работе с петербургским кордебалетом, см. в мемуарах А. Вольфа, цитируемых К. Чуковским в примечаниях к воспоминаниям Панаевой: «На уроки Дидло являлся всегда с толстою палкою, слыхав, вероятно, что с русским человеком без палки ничего не поделаешь. Грозный учитель образовал много первостатейных танцовщиц и танцоров, а также превосходный *кордебалет*». См. и у самой Панаевой: «Когда пронесся слух, что Дидло выходит в отставку по неприятностям с Гедеоновым, то школьные его ученики, ученицы и *кордебалет* с нетерпением ждали того счастливого часа, когда простятся с ним и с его неразлучной палкой».

Тему подневольного служения подхватывает второе предложение комментируемого фрагмента: как известно, балерины жертвовали материнством ради того вида искусства, которое в отличие от литературы, живописи и скульптуры почти никогда не показывало и не воспевало женщину в ее материнской ипостаси.

№ 141. — Этим не танцующим королем и королевой только что играли в шестьдесят шесть.

Этот и два следующих фрагмента «ЕМ» оформлены как зрительские (?) реплики. В зачине подразумеваются пышно одетые балетные король и королева, которые (в отличие от заглавных исполнителей) почти не танцуют на сцене, а дополняют своим обликом декорации. Такие король и королева появляются, например, в «Спящей красавице» Чайковского.

Популярная карточная игра «Шестьдесят шесть» («Шнопс») пришла в Россию из Германии. Подробнее о ней см., например, в рассказе Шолом-Алейхема «Шестьдесят шесть»: «„Шестьдесят шесть“ — это еврейская игра. Не знаю, как вы, но я играю по-старому — с двадцатью и сорока. Девятка меняется. Есть взятка — могу крыть, нет взятки — крыть не могу. Благородно, не правда ли? Так играют все евреи. Так мы играем дома, и так я играю в дороге. Что касается меня, то я могу засесть — в дороге, разумеется, — за „шестьдесят шесть“ и просидеть так день и ночь, играть и играть без устали». Ср. также, например, в «Двенадцати стульях»

Ильфа и Петрова: «Заходили бы, сосед. В шестьдесят шесть поиграем! А?» Король играет в шнопсе особую роль: тот, у кого на руках король и дама одной, но не козырной масти, перед тем, как делать ход, может сказать: «Двадцать!», а потом обязан пойти с короля или дамы. Эти объявленные двадцать очков присчитываются к набранным очкам, находящимся в его взятках, даже если король или дама не взяли взятку, а были покрыты партнером. Имеющий короля и даму козырей может пойти с одной из этих карт, объявив сорок очков, которые прибавляются к прежде взятым.

№ 142. — Моложавая бабушка Жизели разливает молоко — должно быть, миндальное.

Очередной и броский пример сознательного отказа автора «ЕМ» от точного следования фактам: в фантастическом балете Адольфа Адана «Жизель, или Вилисы» никакой «бабушки» нет. Вероятно, в «моложавую бабушку» превратилась в комментируемом фрагменте мать Жизели — Берта, ведь для балетного искусства, согласно О. М., характерно «великолепное пренебрежение к *материнству* женщины». Молоко дочери князя Батильде в восьмой сцене первого действия балета Адана наливает из кувшина не «бабушка» и даже не мать, а сама Жизель.

Миндальное молоко — оршад. «Оршад, оршад *м. франц.* миндальное молоко с водой и сахаром» («Словарь В. И. Даля»). Принц Оршад — действующее лицо балета Чайковского «Щелкунчик», поставленного в Мариинском театре Мариусом Петипа (как и «Жизель» со «Спящей красавицей»).

№ 143. — Всякий балет до известной степени — крепостной. Нет, нет, — тут уж вы со мной не спорьте!

Здесь открыто звучит важная для всей повести тема рабского коллективизма, объединяющая комментируемый отрывок со сценой самосуда в «ЕМ» и с фр. № 109 — о «плотоядных актерах китайского театра». Опущенное ассоциативное звено между фр. № 109 и 143 обнаруживается в позднейшей черновой заметке О. М. «Литературный стиль Дарвина» (1932): «Описанная Палласом азиатская козявка костюмирована *под китайский придворный театр, под крепостной балет*» (3: 393). В 1927 г. на сцене бывшего Мариинского театра был поставлен балет «Крепостная балерина» (композитора К. Корчмарева).

Комментируемая «зрительская реплика», возможно, стилизована под отечественную прозу XIX в. Ср., например, во втором из серии очерков Лескова «Русское общество в Париже»: «— Нет-с, верно. *Уж вы со мной не спорьте*. Я лгать не стану». Но см. также и в фельетоне О. М. «Магазин дешевых кукол» (1929) реплику одного «из сорока тысяч героев Зоценки» (2: 502): «*Нет, не спорьте*, у Москвы есть кое-какие данные, и комсомолочки бывают недурны» (2: 503).

№ 144. Январский календарь с балетными козочками, образцовым молочным хозяйством мириад миров и треском распечатываемой карточной колоды...

Подразумевается еще один балет, поставленный Мариусом Петипа в Мариинском театре (1899 г.), — «Эсмеральда» Чезаре Пуньи по роману Гюго «Собор Парижской Богоматери». Ср. об Эсмеральде в позднейшем ст-нии О. М. «Я молю, как жалости и милости...» (1937):

Наклони свою шею, безбожница
С золотыми глазами *козы*...

Не слишком употребительное слово «мириад», возможно, содержит отсылку к отрывку из «Невского проспекта» Гоголя: «...*мириады* карет валяются с мостов». Ср. еще в статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «...как будто бы лазурный купол неба менее прекрасен, когда он уже не звездный Олимп, жилище богов бессмертных, а ограниченное нашим зрением беспредельное пространство, вмещающее в себе *мириады* миров». Под «мириадами миров» и «образцовым молочным хозяйством», вероятно, подразумевается звездное небо и млечный путь на балетных декорациях, а также зимнее звездное петербургское небо. Ср. в ст-нии О. М. «1 января 1924»:

Зима-красавица, и в звездах небо *козье*
Рассыпалось и *молоком* горит.

Перекличка между «ЕМ» и процитированным фрагментом ст-ния «1 января 1924» отмечена в: Ropen: 304. См. также в «Грифельной оде» (1923) О. М.:

Звезда с звездой — могучий стык
<...>

На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок —
Не ученичество *миров*,
А бред овечьих полусонок
<...>
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой *молочной*
<...>
Крутые *козьи* города...

и в очерке О. М. «Феодосия»: «Он <...> вышел на улицу, уже омытую *козьим молоком* феодосийской луны» (2: 402).

«Треск распечатываемой карточной колоды», с одной стороны, подхватывает карточную тему балетных отрывков «ЕМ» (начатую во фр. № 141), с другой — намекает на идиому «трескучий (январский) мороз». Ср., например, в ст-нии О. М. «Чуть мерцает призрачная сцена» (1920), где переплетаются многие важные для «ЕМ» мотивы:

Черным табором стоят кареты,
На дворе *мороз трещит*,
Все космато — люди и предметы,
И горячий снег хрустит,

а также в его письме к жене из Тамбова от 22 декабря 1935 г.: «*Трескучий мороз*. Сказочно спокойный, с виду губернский город. Меня везут куда-то бесконечно на дровнях (это здесь извозчики) — и привозят в палаццо, напоминающее особняк Кшесинской, увеличенный в 10 раз и охраняемый стариком с ружьем и в тулупе» (4: 163).

№ 145. Подъезжая с тылу к неприлично ватерпруфному зданию Мариинской оперы:

— Сыщики-барышники, барышники-сыщики,
Кому билет в ложу,
Что вы на морозе, миленькие, рыщете?
А кому в рожу.

«Ватерпруфный (*англ.*) — непромокаемый. Мариинский театр стоит непосредственно на берегу Крюкова канала, своим задним фасадом

как бы оседая в воде» (Морозов: 276). Вторая часть комментируемого фрагмента стилизована под частушку, исполняемую на подходах к Мариинскому театру и обыгрывающую соседство на зимней улице у театра спекулянтов (втридорога предлагающих зрителям «билет в ложу») со шпиками (могущими при случае заехать «в рожу»). Ср. в «Шуме времени»: «В Петербурге есть еврейский квартал: он начинается как раз *позади Мариинского театра, там, где мерзнут барышники*» (2: 360—361). Рифму «в рожу» — «в ложу» находим, например, в следующих строках «Сирано де Бержерака» Эдмона Ростана:

Лягушечьи глаза любовно устремив
В какую-нибудь *ложу*,
Влюбленную мерзавец корчит *рожу*
(перевод Т. Щепкиной-Куперник);

рифму «рыщет» — «сыщик» — в ст-нии Анненского «Нервы»:

Не замечала ты: сегодня мимо нас
Какой-то господин проходит третий раз?»
— „Да мало ль ходит их...“
— Но этот ищет, *рыщет*,
И по глазам заметно, что он *сыщик!*..»

№ 146. — Нет, что ни говорите, а в основе классического танца лежит острастка — кусочек «государственного льда».

В этом фрагменте подводится итог рассуждениям автора «ЕМ» о всяком балете как о «крепостном», причем балет вырастает «в метонимический символ» «общественного строя и государственности» (Ронен 2002: 148). Заключение в кавычки словосочетание «государственный лед» восходит к известной формуле Константина Леонтьева (философией которого О. М. был в юности увлечен): «Надо подморозить Россию, чтобы она не „гнила“». Ср. в «Шуме времени»: «Под пленкой вошеной бумаги к сочинениям Леонтьева приложенный портрет: в меховой шапке-митре — колючий зверь, первосвященник мороза и государства. Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. Теория скрипит на морозе полозьями извозчичьих санок. Холодно тебе, Византия?» (2: 387); и далее, там же: «Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры — разбившийся, конченный, неповтори-

мый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спявшей десятилетия в один денек, в одну ночь, в глубокую зиму, где страшная *государственность* — как печь, пышущая льдом» (2: 392). Тема льда начата во фр. № 46.

№ 147. — Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?

В комментируемом фрагменте впервые прямо упоминается героиня романа, скрытые цитаты из которого встречались в повести ранее — во фр. № 125 и 137. У Толстого разговор о главной героине и театре заводится дважды. Сначала в XXXIII главке I части рассказывается о том, как «Анна не поехала в этот раз ни к княгине Бетси Тверской, которая, узнав о ее приезде, звала ее вечером, ни в театр, где нынче была у нее ложа. Она не поехала преимущественно потому, что платье, на которое она рассчитывала, было не готово». Затем, в XXXII—XXXIII главках V части подробно описывается посещение героиней петербургского оперного «абонемена Патти» в Большом Каменном театре. Здесь подробно говорится о том, «где сидела Анна Каренина»: «Подле дамы в тюрбане и плешивого старичка, сердито мигавшего в стекле подвигавшегося бинокля, Вронский вдруг увидел голову Анны, гордую, поразительно красивую и улыбающуюся в рамке кружев. Она была в пятом бенуаре, в двадцати шагах от него. Сидела она спереди и, слегка оборотившись, говорила что-то Яшвину». Анна Каренина в этой сцене выступает в роли изгоя, так что ей, неожиданным образом, может быть уподоблен герой «ЕМ»: «Кто не знал ее и ее круга, не слышал всех выражений соблезнования, негодования и удивления женщин, что она позволила себе показаться в свете и показаться так заметно в своем кружевном уборе и со своей красотой, те любовались спокойствием и красотой этой женщины и не подозревали, что она испытывала чувства человека, выставляемого у позорного столба».

№ 148. — Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — ярусы. И на фресках Страшного суда, и в опере. Единое мироощущение.

«Амфитеатр, *греч.*, 1) у древних здание в виде круга или полукружия с уступами для помещения зрителей; у римлян овальное, сверху открытое здание для боя людей и зверей, с расположенными кругом возвы-

шающимися друг над другом сидениями. Арена помещалась посередине. Самым большим в Риме был А. Флавиев, отстроенный Домицианом (ныне Колизей). — 2) Часть залы, устроенной полукружием, с идущими один над другим рядами скамей» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. с описанием античного (веронского) амфитеатра в позднейшей «Молодости Гете» (1935) О. М. (где ярусы и амфитеатр не противопоставлены друг другу, а совмещены в рамках одной картинке): «— Я обошел цирк по *ярусу* верхних скамеек, и он произвел на меня странное впечатление: на *амфитеатр* надо смотреть не тогда, когда он пуст, а когда он наполнен людьми. (3: 287). Говоря о фресках страшного суда, автор «ЕМ» в первую очередь подразумевал фрески свода Сикстинской капеллы в Ватикане работы Микеланджело. Эти же фрески О. М. имел в виду в строке «А небо, небо — твой Буонарроти» из ст-ния «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (1935). Ср. также в «Шуме времени» — со сближением мотивов церковной живописи — ярусов — и литературной злости (как и в V главке «ЕМ»): «Новгородцы и псковичи — вот так же сердились на своих иконах: *ярусами*, друг у друга на головах, стояли миряне, справа и слева, спорщики и ругатели, удивленно поворачивая к событию умные мужицкие головы на коротких шеях. Мясистые лица и жесткие бороды спорщиков, обращенные к событию с злобным удивлением. В них чудится мне прообраз литературной злости (2: 387).

Появившиеся в XVII—XVIII вв. театральные ярусы решали прагматические задачи — увеличивали вместимость зрительного зала театра и улучшали звуковой резонанс. Они же организовали в театральном пространстве строгую социальную иерархию. Ср., например, в статье К. Чуковского «Тема денег в творчестве Некрасова» (1921): «Но и на „Жизели“ и на гастролях Рубини какой казарменный, казенный порядок: в третьем *ярусе* только купцы, в четвертом — только титулярные советники, а в бельэтаже — только князья и вельможи, так и сидят по чинам, являя собой как бы микрокосм всего государства. Даже щеголи гуляют по Невскому в таком порядке, такими шеренгами, что, по выражению Герцена, их можно принять за отряд полисменов, а их штатские сюртуки — за мундиры. Все заковано раз навсегда в негнущиеся железные формы, изготовленные по казенным образцам».

№ 149. Придымленные улицы с кострами вертелись каруселью.

Эпитет «придымленных» встречается в театральном ст-нии О. М. «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925). Ср. также в его теа-

тральном ст-нии «Летают валькирии, поют смычки...» (1914): «Извозчики пляшут вокруг *костров*». В свою очередь, в этой строке варьируются образы из театрального фрагмента первой главы «Евгения Онегина»:

И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони.

См. также в книге мемуаров Д. А. Засосова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»: «Характерную картину зимнему Петербургу, особенно в большие морозы, давали уличные костры. По распоряжению градоначальника костры для обогрева прохожих разводились на перекрестках улиц. Дрова закладывались в цилиндрические решетки из железных прутьев. Часть дров доставлялась соседними домохозяйствами, часть — проезжавшими мимо возами с дровами, возчики по просьбе обогреваемых или по сигналу городского скидывали около костра несколько поленьев. Городовой был обязательным персонажем при костре. Обычно у костра наблюдалась такая картина: центральная фигура — заиндевший величественный городской, около него два-три съездившихся бродяжки в рваной одежде, с завязанными грязным платком ушами, несколько вездесущих мальчишек и дворовых дрожащих голодных собак с поджатыми хвостами. Недолго останавливались у костра прохожие, чтобы мимоходом погреться. Подходили к кострам и легковые извозчики, которые мерзли, ожидая седоков. В лютые морозы костры горели круглые сутки, все чайные были открыты днем и ночью. По улицам проезжали конные разъезды городских или солдат. Они смотрели, не замерзает ли кто на улице: пьяненький, заснувший извозчик или бедняк, у которого нет даже пятака на ночлежку».

Образ трагической карусели возникает в позднейшем ст-нии О. М. «Фаэтонщик» (1931), где, как и в комментируемом фрагменте, окружающее пространство увидено с точки зрения седока:

Он безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб *вертелась каруселью*
Кисло-сладкая земля...

№ 150. — Извозчик, на «Жизель» — то есть к Мариинскому!

Ср., например, в позднейших мемуарах Александра Бенуа: «Хоть Мариинский театр отстоял от нашего дома (на Малой Мастерской) не более

как в десяти минутах ходьбы, однако, чтобы добраться до него, все же было решено прибегнуть к карете, и это не столько из опасения простуды (стоял ноябрь и уже сыпал снег), сколько именно для придачи всему большей торжественности». Еще см. в романе Вагинова «Козлиная песнь» (1927): «— Куда вы? — спросил Асфоделиев. — В Академический театр оперы и балета, — ответил неизвестный поэт. — Извозчик, к Мариинскому театру! — Поднялась туша в пенсне, снова села, обняла неизвестного поэта. Извозчик направился по улице России».

О Мариинском театре и семье О. М. см. в мемуарах Евгения Мандельштама: «Возила нас мать и в Мариинский театр. Каждое посещение оперных и балетных спектаклей в этом театре было для нас, ребят, праздником, переносившим в мир грез и сказочных образов, в мир музыкальной гармонии. Вспоминаю не только любимые оперы — „Кармен“, „Пиковую даму“, „Сказание о граде Китеже“, вагнеровское „Кольцо Нибелунга“, но и плеяду блестящих исполнителей, создавших славу русскому вокалу, спектакли с участием Шаяпина и Липковской, Ершова и Тартакова, Андреевой-Дельмас, покорившей Блока и вдохновившей его на создание изумительного цикла стихов о Кармен». О «Жизели» в Мариинском театре см. фр. № 142 и в комм. к нему. Этот спектакль был своеобразной эмблемой театра. Ср., например, в мемуарах Ивана Лукаша: кого могла поджидать «старая театральная карета» «в Колонне, может быть, седого актера Александринки, с дурно служащими ногами в теплых гамашах, или легкую корифейку балета, воздушную *Жизель*, обитающую так нечаянно именно здесь, в доме с мезонином, в семье сенатского писца или отставного артиллерийского майора».

№ 151. Петербургский извозчик — это миф, козерог. Его нужно пустить по зодиаку. Там он не пропадет со своими бабьим кошельком, узкими, как правда, полозьями и овсяным голосом.

Козерогами по гороскопу называют людей, родившихся с 22 декабря по 19 января (Козерогом был сам О. М.). В комментируемом фрагменте извозчик уподобляется Фаэтону, в колеснице совершающему путь «по зодиаку». По точному наблюдению Р. Д. Тименчика, извозчик входит в длинный ряд упоминаемых в «ЕМ» «мифогенных фигур из сферы обслуживания» (Тименчик: 538). Ср. далее у него же параллель между парикмахером и извозчиком: с извозчиком «парикмахера, произносящего что-то чрезвычайно глупое или чрезвычайно мудрое из-за спины клиента, сближает непривычность мизансцены общения — ср. типовой

петербургский рассказ об извозчике, вдруг оборачивающемся и говорящем нечто непредсказуемое» (Тименчик: 538). О полозьях санок извозчика см. в театральном ст-нии О. М. «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925):

Но все же скрипели *извозчичьих санок полозья*...

и в его театральной заметке «Гротеск» (1922): «Скрипит снег под легенькими *полозьями извозчичьих санок*» (2: 244).

Об «овсяном голосе» извозчика у О. М. см. у Н. Я. Берковского: «Почему овсяный голос? Так вот: из группы вещей, из тесного сращения вырывается только одна вещь, и на нее переносятся признаки остальных, не взятых в фразу; из коллектива: лошадь — сани — извозчик использован почти только извозчик, лошадь со своим овсом ржет в текст эпитетом „овсяный“, приданным извозчику» (Берковский: 299).

VI

№ 152. Пролетка была с классическим, скорее московским, чем петербургским, шиком; с высоко посаженным кузовом, блестящими лакированными крыльями и на раздутых до невозможности шинах — ни дать ни взять, греческая колесница.

Фрагмент подхватывает тему, заданную последним предложением предыдущей главки. Вместе с тем он писался с прицелом на многозначительный финал всей повести (переезд удачливого ротмистра Кржижановского в будущую большевицкую столицу — Москву и его поселение на Лубянке; ср. фр. № 215—218 и комм. к ним).

Пролетка — четырехколесный рессорный легкий двухместный экипаж с откидным кожаным верхом, предназначенный для езды в городе. Легковые извозчики как в Москве, так и в Петербурге по статусу подразделялись на две основные категории: «ванек» (проезд порядка 30—50 копеек) и «лихачей» (проезд около 3 рублей). В комментируемом фрагменте изображается пролетка «лихача». Ср., например, в «Яме» (1916) Куприна: «Около треппелевского подъезда действительно стоит лихач. Его новенькая *щегольская* пролетка блестит свежим лаком...» Именно у «лихачей» впервые появились пролетки с пневматическими шинами. Ср. у А. Н. Толстого в «Хождении по мукам» («Сестры»): «Иван Ильич взобрался на *очень высокую пролетку* с узким си-

днем; наглый, красивый лихач с ласковой снисходительностью спросил у него адрес и для шику, сидя боком и держа в левой руке свободно брошенные вожжи, запустил рысака, — *дутые шины* запрыгали по булыжнику».

Петербургской снобистской сдержанности в комментируемом отрывке противопоставляется московский плебейский «шик», представление о котором можно получить, например, из следующего фрагмента «Москвы и москвичей» (1926) Гиляровского: «Сытые, в своих нелепых воланах дорогого сукна, подпоясанные шитыми шелковыми поясами, лихачи смотрят гордо на проходящую публику и разговаривают только с выходящими из подъезда ресторана „сиятельными особами“.

— Вась-сиясь!..

— Вась-сиясь!..

Чтобы москвичу получить этот княжеский титул, надо только подойти к лихачу, гордо сесть в *пролетку на дутых шинах* и грозно крикнуть:

— К „Яру“!

И сейчас же москвич обращается в „вань-сиясь“».

Эпитет «классическая», приложенный к «пролетке» в зачине фрагмента, в финале преобразует ее в «греческую колесницу». Ср. с пассажем о московских «ваньках» и «лихачах» из заметки О. М. «Литературная Москва» (1922): «Здесь *извозчики* в трактирах пьют чай, как *греческие философы*...» (2: 256). Ср. также о петербургских автомобилях, но не в ироническом, а в приподнятом тоне в ст-нии О. М. «Императорский виссон...» (1915):

И моторов *колесницы*...

О «греческих» мотивах см. комм. № 45 и др.

№ 153. Ротмистр Кржижановский шептал в преступное розовое ушко:

— О нем не беспокойтесь: честное слово, он пломбирует зуб. Скажу вам больше: сегодня на Фонтанке — не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история!

В комментируемом фрагменте проясняется (до этого загадочный для читателя) фр. № 130 («Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа. Рысак выбрасывает бабки»). Также варьируется (с другой дамой — той, которой назначил свидание Парнок) фр. № 91 («...ротмистр Кржи-

жановский <...> развязно *шептал* своей даме конногвардейские нежности»). Ср. также во фр. № 125 о «*шепчущих*» «небритых похабниках».

Заменяя подробный портрет девушки синекдохой («преступное розовое ушко»), О. М. добивался такого же эффекта обезличивания, как во фр. № 80 («Шли <...> раздражительные затылки и собачьи *уши*»). На картине Джорджоне уши Юдифи скрыты волосами. О «розовом ушке» как выразительной примете прелестной молодой девушки см., например, в «Павле Алексеевиче Игривом» В. И. Даля: «Кто взглянул бы в это время на *розовое ушко* Любаши, которое она, улыбаясь, подставила, а папенька ее держал между пальцев, тот мог бы увидеть на нем небольшой рубчик длиною с ноготок». Ср. также в «Двойнике» Достоевского сцену, в которой Голядкин-младший «ухаживает» за начальником отделения департамента: «Однофамилец господина Голядкина-старшего тоже улыбался, юлил, семенил в почтительном расстоянии от Андрея Филипповича и что-то с восхищенным видом *нашептывал ему на ушко*, на что Андрей Филиппович самым благосклонным образом кивал головою».

Однако ключевым подтекстом для всего комментируемого эпизода послужил следующий отрывок из «Коляски» Гоголя: «Весьма может быть, что он распустил бы и в прочих губерниях выгодную для себя славу, если бы не вышел в отставку по одному случаю, который обыкновенно называется *неприятною историею*: он ли дал кому-то в старые годы *оплеуху* или ему дали ее, об этом наверное не помню, дело только в том, что его попросили выйти в отставку». Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Дикая кошка — армянская речь...» (1930):

Пропадом ты пропади, говорят,
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху ни духу, —
Старый повытчик, *награбив деньжат*,
Бывший гвардеец, *замыв оплеуху*.

Переключка между репликой ротмистра Кржижановского и «Коляской» отмечена в: Сошкин (в печати). Можно предположить, что на подтекст из гоголевской «Коляски» намекает уже подробное описание *пролетки* в предыдущем фр. (№ 152).

Реплику ротмистра Кржижановского можно сопоставить и со следующим отрывком из «Неоконченной повести» Апухтина: « — Граф велел уже назначить на это место чиновника канцелярии, Сергеева...

— Какого это Сергеева? — воскликнула графиня. — Уж не того ли, который в прошлом году был замешан в это *грязное* дело? Он украл какую-то шубу, или что-то в этом роде...

— Вы ошибаетесь, графиня; Сергеев *ничего не украл, а напротив того: у него украли шубу.*

— Ну, это совершенно все равно, *он ли украл или у него украли...*»

№ 154. Белая ночь, шагнув через Колпино и Среднюю рогатку, добрела до Царского села. Дворцы стояли испуганно-белые, как шелковые куколки. Временами белизна их напоминала выстиранный с мылом и щелоком платок оренбургского пуха платок. В темной зелени шуршали велосипеды — металлические шершни парка.

Период белых ночей в Петербурге длится с конца мая до конца июня. Описывая последовательность «шагов» петербургской белой ночи, О. М. вновь искажает реальное пространство: если двигаться от северной столицы в южном направлении, сначала будет Средняя Рогатка, а Колпино — потом.

Колпино (26 км от исторического центра Петербурга) получило статус города в 1912 г., а до этого считалось посадом Царскосельского уезда. Ср. о нем, например, в «Петербург» Андрея Белого: «Многотрубное, многодымное Колпино! От Колпина к Петербургу и вьется столбовая дорога; вьется серою лентой; битый щебень ее окаймляет и линия телеграфных столбов». Средняя Рогатка — сторожевая застава под Петербургом, располагалась на месте нынешней петербургской площади Победы. В Царском Селе по первоначальному замыслу О. М. должна была разворачиваться часть действия повести (см. комм. к фр. № 47). Здесь же летом 1927 г. поэт писал «ЕМ». В комментируемом фрагменте подразумеваются Екатерининский (арх. Растрелли) и Александровский (арх. Кваренги) дворцы, упоминаемые и в раннем ст-нии О. М. «Поедем в Царское Село...» (1912):

Казармы, парки и дворцы...

Куколь — капюшон. Ср. в ст-нии О. М. «Жизнь упала, как зарница...» (1924):

Есть за куколем дворцовым

И за кипенем садовым

Заресничная страна...

Словосочетание «шелковые куколки» содержит в себе фонетический каламбур, намекающий на куколок червя шелкопряда. Ср. о таких червях в позднейшей «Молодости Гете» (1935) О. М.: «Отец увлекается шелко-

водством и развел *шелковичных червей*» (3: 285). Об испуганной бледности белой ночи ср. в первой строфе одного из вариантов ст-ния О. М. «Слух чуткий парус напрягает...» (1910):

*Ночь белая, белее лилий,
Испуганно глядит в окно.*

Ср. также у Пастернака в ст-нии «Фуфайка больного» (1918—1919):

*Снедаемый небом, с зимою в очах,
Распухший кустарник был бел, как испуг...*

Уподобление дворцов предметам одежды далее в комментируемом фрагменте разворачивается в метафору стирки. «Щелок — водяной настой древесной золы, содержащий в растворе как главную составную часть поташ (карбонат калия), или углекалиевую соль <...> вследствие содержания поташа действует при мытье белья так же, как и сода» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в «Четвертой прозе» О. М.: «Я бы взял с собой мужество в желтой соломенной корзине с целым ворохом пахнущего *щелоком* белья...» (3: 172). Обратим также внимание на фонетическое сходство слов «ШЕЛКОВые» и «ЩЕЛОКом».

Оренбургским называют вязаный платок из козьего пуха и основы (х/б, шелка и др.). Пуховязальный промысел зародился в Оренбургском крае в XVIII в. Сравнение: дворцы-куколки с их белизной, напоминающей выстиранный оренбургский платок, можно дополнить строкой из раннего варианта ст-ния О. М. «Люблю под сводами седья тишины...» (1921): «Исакий под *фатой молочной белизны*». Ср. о фате невесты и в заметке О. М. «Холодное лето» (1923): «...свадьба проедет на четырех извозчиках — жених мрачным именинником, невеста — *белым куколом*...» (2: 309).

В финале комментируемого фрагмента привычное уже к тому времени звукоподражание «шуршали шины» неброско подменяется более изысканным — «шуршали шершни». Ср. метафору О. М. со скрытой метафорой «велосипеды-насекомые» в «Островитянах» (1917) Замятина: «*Жужжали велосипеды*, мистер Дьюли морщился от их назойливых звонков». Ср. также в ст-нии О. М. «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916), где насекомым уподобляются автомобили:

*По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные...*

№ 155. Дальше белеть было некуда: казалось — еще минутка, и все наваждение расколется, как молодая простокваша.

Ср. в черновиках к повести, где речь шла о петербургских дворцах: «Он долго бродил по набережной Невы, садился на скамьи, вырубленные в граните, прислушивался к дребезжанию дальних пролетов, удивляясь пустоте воздуха и молчанию *дворцов, белых, как простокваша*» (2: 578).

Во фрагменте обыгрывается идиома «дальше — некуда». «Белеть» «дальше некуда», вероятно, потому, что географическая граница такого астрономического явления, как белая ночь, расположена на 60° северной широты, где и находится Петербург. Под «раскалыванием» молодой простоквашы О. М., по-видимому, подразумевает ее расслоение на творог и сыворотку, происходящее при ее нагревании. Ср. также с первой строфой детского стиха О. М. 1924 г.:

— Мне, сырому, неученому,
Простоквашей стать легко, —
Говорило кипяченому
Сырое молоко.

Также ср. в позднейшем «Путешествии в Армению» О. М.: «*Наступало молочное успокоение. Свертывалась сыворотка тишины. Творожные колокольчики и клюквенные бубенцы различного калибра бормотали и брякали*» (3: 210).

Учитывая многочисленность «кофейных» мотивов повести, отметим, что простокваша часто подавалась в восточных кофейнях. Ср., например, у А. Н. Толстого в «Похождениях Невзорова, или Ибикус» (1924): «Желаете, может быть, чашку турецкого кофе или *простоквашы*, — зайдите в кофейню», а также у самого О. М. в очерке «Возвращение» (1923): «Как иностранцы, мы, конечно, попали впросак: спрашивали у прохожих, где кафе Маццони, между тем как там называется так по-гречески *простокваша*, что и вывешено на каждой кофейне» (2: 314)

В 1944 г. в повести «Сын полка» метафору О. М. взял на вооружение В. Катаев: «То в полосе лунного света показывался непроницаемо черный силуэт громадной ели, похожий на многоэтажный терем; то вдруг в отдалении появлялась белая колоннада берез; то на прогалине, на фоне белого, лунного неба, распавшегося на куски, как *простокваша*, тонко рисовались голые ветки осин, уныло окруженные радужным сиянием».

№ 156. Страшная каменная дама «в ботиках Петра Великого» ходит по улицам и говорит:

— Мусор на площади... Самум... Арабы... «Просеминал Семен в просеминарий»...

Ср. в черновиках к повести: «— Может ли дама носить ботки Петра Велик<ого?> Страшный вздор всегда лезет в голову в решающ<ий> момент?> Мусор на площади. Самум... арабы... „Просеминал Семен в просеминарий“» (2: 86).

Первое предложение комментируемого фрагмента отсылает читателя сразу к нескольким произведениям создателей «петербургского текста» русской литературы: «Пиковой даме» Пушкина, к его же «Каменному гостю» и «Медному всаднику» (Гервер: 181), к «Петербургу» Андрея Белого с его сквозным образом «металлического Всадника» и, возможно, к «Братьям Карамазовым» (в которых встречаем такой отрывок: «Перекрестив себя привычным и спешным крестом и сейчас же чему-то улыбнувшись, он твердо направился к своей *страшной даме*»). Слово сочетание «каменная дама», по-видимому, содержит каламбурную отсылку к имени самодержца *Петра*. Также в первой фразе каламбурно «обыгрываются» два значения слова „бот“ (*уменьшит.* „ботик“) — „небольшое гребное судно“ и „резиновая верхняя обувь“ (в ед. числе). Бот Петра Великого хранился до 1940 г. в музейном павильоне на площади перед Петропавловской крепостью, который назывался „Ботным домиком“» (Мец: 665—666). Ср. еще в ст-нии О. М. «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» (1924): «Ходят боты, ходят серые у Гостиного двора» и в письме поэта к брату Евгению от 11 декабря 1922 г.: «Зимняя шапка, ботики, перчатки, обувь съели массу денег» (4: 29). Также ср. «карикатуру с лицом Петра Великого как солнцем, встающим из-за моря, бороздимого жалким „дедушкой русского флота“ справа и с ботинком под Андреевским флагом слева» (Тименчик 2011: 388).

Сочетание «мусор — самум — арабы» встречается в «Третьей фабрике» Шкловского: «В Москве вывески. <...> Самум пыли и бумажек. Такой большой оазис. И арабы все говорят на понятном языке» (Шкловский: 363; указано в: Шиндин: 361). Название «Самум» носила первая книга стихов Валентина Парнаха, вышедшая в Париже, в 1919 г.; в номере 3 журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 г. было опубликовано ст-ние Парнаха «Араб» (отмечено Р. Д. Тименчиком).

«Самум (у персов Bahd-Samum, у арабов пустыни Sambulī, у турок Sâm-jelī, ядовитый ветер) — ветер, свойственный Западной Азии, осо-

бенно Каменистой Аравии, господствует преимущественно в пустыне между Басрой, Багдадом, Галеем и Меккою, в Каменистой Аравии вдоль побережья Персидского залива и в местностях, расположенных по Тигру. Он дует в июне, июле и августе, всего сильнее в июле, по направлению с З или с ЮЗ и большей частью вечером; на реках и озерах вредное влияние его теряется. С. — ветер весьма жаркий, сухой и крайне неприятный тем, что наносит массы мелкого песка...» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Появление самума в комментируемом фрагменте «подготовлено» во фр. № 55 («Я боялся, что на Песках поднимется *смерч*...»). Ср. также в романе Жюль Верна «Пять недель на воздушном шаре»: «Необъятная равнина волновалась, словно разъяренное в бурю море. Волны песка бушевали, а с юго-востока, вращаясь с неимоверной быстротой, надвигался колоссальный песчаный столб. В эту минуту солнце скрылось за темной тучей, длинная тень от которой доходила до самой „Виктории“. Мельчайшие песчинки неслись с легкостью водяных брызг, и все это бушующее море песка надвигалось на них. Надежда и энергия засветились в глазах Фергюссона.

— Самум! — крикнул он,

— Самум! — повторил Джо, не понимая хорошенько, что это значит.

— Тем лучше, — закричал Кеннеди с бешеным отчаянием. — Тем лучше! Мы погибнем!

— Тем лучше, — повторил Фергюссон, — но потому, что мы будем спасены.

И он быстро начал выбрасывать из корзины песок, служивший балластом». О подтекстах из Жюль Верна в «ЕМ» см. в комм. № 19, № 36 и № 178. Ср. также у Пастернака в «Октябрьской годовщине» (1927):

И тонут копыта и скрипы кибиток

В сыпучем *самуме* бумажной стопы.

Семь месяцев *мусор* и плесень, как шерсть, —

На лестницах министерств.

Завершается комментируемый фрагмент известной студенческой каламбурной эпиграммой на видного историка литературы Семена Афанасьевича Венгерова. Будущий автор «ЕМ» некоторое время посещал руководимый Венгеровым Пушкинский семинарий при петербургском университете. Ср. в «Шуме времени»: «Семен Афанасьич Венгеров, родственник моей матери (семья виленская и гимназические воспоминания), ничего не понимал в русской литературе и по службе занимался

Пушкиным, но „это“ он понимал. У него „это“ называлось: о героическом характере русской литературы. Хорош он был со своим героическим характером, когда плелся по Загородному из квартиры в картотеку, повиснув на локте стареющей жены, ухмыляясь в дремучую, муравьиную бороду!» (2: 358)

№ 157. Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына!

За весь этот сумбур, за жалкую любовь к музыке, за каждую крупинку драже в бумажном мешочке у курсистки на хорах Дворянского собрания ответишь ты, Петербург!

В зачине фрагмента — контаминация двух цитат — из «Петербурга» Андрея Белого («Петербург, Петербург! <...> Ты мучитель жестокосердый» — отмечено в: Гервер: 185) и из «Записок сумасшедшего» Гоголя («Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку!» — ср. фр. № 58). Ср. также с обращением в ст-нии О. М. «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (1930):

Петербург! я еще не хочу умирать...

<...>

Петербург! у меня еще есть адреса,

По которым найду мертвецов голоса.

Более отдаленная параллель — упрек «бедного Евгения» из «Медного всадника», обращенный к статуе Петра:

Добро, строитель чудотворный! —

Шепнул он, злобно задрожав, —

Ужо тебе!..

«Ночной бред Парнока, близок к сумасшествию Евгения из „Медного всадника“. В это время ротмистр Кржижановский увозит его „даму“ в Царское село» (Морозов: 276).

Некоторые составляющие петербургского «сумбура» перечислены в «Шуме времени»: «Из чего составлялся *сумбур* означенной диванной начала текущего века? Скверные открытки — аллегии Штука и Жукова, „открытка-сказка“, словно выскочившая из Надсона, простоволосая, с закрученными руками, увеличенная углем на большом картоне. „Чтецы-декламаторы“, всякие „Русские музы“ с П. Я., Михайловым и Та-

расовым, где мы добросовестно искали поэзии и все-таки иногда смущались. Очень много внимания Марку Твену и Джерому (самое лучшее и здоровое из всего нашего чтенья). Дребедень разных „Анатэм“, „Шиповников“ и сборников „Знания“. Все вечера загрунтованы смутной памятью об усадьбе, в Луге, где гости опять на полукруглых диванчиках в гостиной и орудут сразу шесть бедных теток. Затем еще дневники, автобиографические романы: не достаточно ли сумбура» (2: 381). Слово «сумбур» часто встречается у Достоевского. Приведем лишь несколько примеров: «Ах, черт возьми, — крикнул вдруг Дмитрий Федорович самым полным голосом, — да чего же я шепчу? Ну, вот сам видишь, как может выйти вдруг *сумбур* природы...» («Братья Карамазовы»); «Ивана Ильича передернуло, он чувствовал, что еще одна такая минута, и произойдет невероятный *сумбур*...» («Скверный анекдот»); «...это — коловращенье идей, последний день Помпеи, *сумбур!*» (Там же); «Мечты разлетелись, а *сумбур* не только не выяснился, но стал еще отвратительнее...» («Бесы»); «А впрочем какой иногда тут, во всем этом, хаос, какой *сумбур*, какое безобразие!» («Идиот») и т. п.

О любви Парнока (и самого О. М.) к музыке см. во фр. №58 и др. «Драже — особый вид довольно невкусных, но красивых на вид конфет и потому употребляемых больше для украшений. Масса для этих К. приготавливается из смеси тонкого порошка белого траганта и тонко истолченного сахара, смоченной водой и растираемой в ступке до тех пор, пока не образуется сильно тягучее тесто; к массе прибавляют крахмальную муку, какую-либо краску и пахучую эссенцию и тщательно растирают. Различают два рода драже: 1) драже, приготовленное из одной этой массы в форме ли розеток, цветов и т. п. или мелких зернышек, обычно продавливаемых через отверстия железного решета, и 2) так назыв. фруктовые драже, начиненные различными конфетными составами, ликерами т. п. («Словарь Брокгауза и Ефрона»). О крупинках «драже» см. также фр. № 133 и комм. к нему. Ср. еще с зачином ст-ния О. М. 1931 г.:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья —
И ни *крупицей* души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобию.

Семантический ореол образа курсистки в русской литературе — восторженная бедная студентка. Власть исполнителей «над потрясенной музыкальной чернью, от фрейлины до *курсистки*, от тучного меце-

ната до вихрастого репетитора» описана в «Шуме времени» (2: 366). О бедных курсистках см. также в заметке О. М. «Жак родился и умер» (1926): «Тогда *курсистки* ехали в Москву достать работишку или перевод» (2: 444). Ср. еще, например, в «Черном человеке» (1925) Есенина:

Ах, люблю я поэтов!
Забавный народ.
В них всегда нахожу я
Историю, сердцу знакомую, —
Как прыщавой *курсистке*
Длинноволосый урод
Говорит о мирах,
Половой истекая истомою...

и в «Дешевой распродаже» (1916) Маяковского:

Каждая *курсистка*,
прежде чем лечь,
она
не забудет над стихами моими замлеть.

О концертном зале петербургского Дворянского собрания см. комм. к фр. № 58. См. также в позднейшем мемуарном очерке Замятина «Москва — Петербург» (1933): «Великолепный, с двумя рядами колонн, зал „Дворянского Собрания“, заполненный петербургской интеллигенцией; сверху, с хор, свешиваются через барьер головы студентов и курсисток; на эстраде — с своей волшебной палочкой Кусевитский, за роялем — Скрябин... Кто из бывавших перед войной и во время войны в Петербурге не помнит этих блестящих музыкальных празднеств».

№ 158. Память — это больная девушка-еврейка, убегаящая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал: не увезет ли кто?

Ср. о памяти в «Шуме времени»: «Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое <...> Повторяю — память моя не любовна, а враждебна. И работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого» (2: 384). «ЕМ» как раз и представляет собой опыт «отстраненья прошлого» и личных воспоминаний, сведения счетов с ними. Ср. и фр. № 85

(«Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустаница, *молодая еврейка*, прильнувшая к окну часовщика, — лучше бы ты не глядела!»). Также ср. в черновиках к «ЕМ»: «[Не вспоминайте лишнего. Остановите „мемуары“.] Память, изнасилованная воспоминаньем — как та больная девушка с влажными красными губами, убегающая ночью на чадный (?) петербургский вокзал: не увезет ли кто» (2: 574). Ситуация — строптивая еврейская девушка, убегающая от родителей (иногда — с русским соблазнителем) — часто описывалась в прозе и поэзии конца XIX — начала XX вв. Ср., например, первую главу («Упорхнула пташка») «Блуждающих звезд» (1910—1911) Шолом-Алейхема, а также тридцать девятую главу этого же романа: «Разве у него года три тому назад не сбежала старшая дочка со становым писарем?» Отдаленные параллели к комментируемому фрагменту содержит повесть Тургенева «После смерти. Клара Милич», которой посвятил специальную статью («Умиравший Тургенев») Анненский (ср. комм. к фр. № 122). В повести рассказано о девушке с лицом «не то *еврейского*, не то цыганского типа», убежавшей «из *родительского дома*» с актрисой.

Николаевский (с 1924 г. — Московский) был вокзал сооружен в 1844—1851 гг. по проекту К. А. Тона. «Окрестность Николаевского вокзала, которая была как бы „передней“ Невского, где приезжие приобщались к петербургской жизни <...> была образована совокупностью гостиниц, меблированных комнат и учебных заведений (около 100), т. е. учреждений, необходимых прежде всего молодым провинциалам, которые приезжали в Петербург и, выучившись какому-нибудь делу, имели шанс стать жителями столицы либо были вынуждены уехать, чтобы попытаться завоевать ее в другой раз» (*Засосов Д. А., Пызин В. И.* «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»). Глагол «увезет» в финале комментируемого фрагмента содержит намек на понятие «увоз» (похищение). Ср., например, в «Братьях Карамазовых» Достоевского: «Федор Павлович предложил свою руку, о нем справились и его прогнали, и вот тут-то он опять, как и в первом браке, предложил сиротке *увоз*» и в его же повести «Село Степанчиково и его обитатели»: «Меня отсюда тотчас бы выгнали, да и она сама не пойдет; а если предложить ей *увоз*, побег, то она тотчас пойдет».

№ 159. «Страховой старичок» Гешка Рабинович, как только родился, потребовал бланки для полисов и мыло Ралле. Жил он на Невском в крошечной девической квартирке. Его незаконная связь с какой-то Лизочкой умиляла всех. «Генрих Яковлевич спит», —

говаривала Лизочка, приложив палец к губам, и вся вспыхивала. Она, конечно, надеялась — сумасшедшей надеждой, — что Генрих Яковлевич еще подрастет и проживет с ней долгие годы, что их розовый бездетный брак, освященный архиереями из кофейни Филиппова, — только начало...

А Генрих Яковлевич с легкостью болонки бегал по лестницам и страховал на дожитие.

Опять достаточно обширный фрагмент повести изображает «маленького человека», не принимающего никакого участия в развитии основной фабулы. По-видимому, о Гешке Рабиновиче неожиданно для себя самого вспоминает Парнок, бродящий по Петрограду белой ночью после того, как его девушка не пришла на свидание. Ср. в уже цитированной (во фр. № 156) черновой записи к «ЕМ»: «Страшный вздор всегда лезет в голову в решающ<ий> момент». Ср., впрочем, в соседней черновой записи отчетливое указание на то, что «страховой старичок» был личным знакомым автора: «[Но все-таки еще не много: только „страхо<вой> старичок“>...] Вот — „страховой старичок“ — Гешка Рабинович. Гешка Рабинович был молодоженом и младенцем. Самый молоденький и умытый, *какого я знал*. Он и голову свою пудрил (?) от Ралле и <1 нрзб>» (2: 575).

По догадке П. М. Нерлера, подразумевается «приятель Мандельштама, сын известного врача» — Григорий Рабинович (Нерлер: 411). См. о нем в мемуарах Евгения Мандельштама: «Владелец пансионата был давним и хорошим знакомым матери. Его *сын, довольно неупутевый юноша*, дружил с моим братом Александром. Оба они ухаживали за одной и той же девушкой». В ВП-17 владельцем пансионата «Санитас» (Финляндская железная дорога, ст. «Мустамяки») числится практикующий врач Семен Григорьевич Рабинович (С. 568). На этой же странице справочника находим имя Григория Семеновича Рабиновича, проживавшего по адресу: *Невский пр., д. 112*. Вероятно, он-то и послужил прототипом для Григория Яковлевича Рабиновича из «ЕМ». Словосочетание «страховой старичок», как кажется, взято в повести в кавычки потому, что оно являлось шутовым прозвищем Рабиновича, который, судя по всему, был ровесником младшего брата О. М. Ср. с домашним прозвищем молодого мандельштамовского друга Александра Моргулиса (1898—1938) — «старик Моргулис». Прозвище «СТРАХовой СТАРиЧок» построено на фонетической игре. Ср. с отчасти сходным примером из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова: «Негодую, Варфоломеич возобновил *страхование* на второй год <...> Варфоломеич

со страхом убедился, что, истратив сто двадцать рублей на бабушку, он не получил ни копейки процентов на капитал». Ср. также в очерке О. М. «Киев» (1926): «Старые „молодчарни“ <...> помнят Гришеньку Рабиновича, бильярдного мазчика из петербургского кафе „Рейтер“, которому довелось на мгновение стать начальником уголовного розыска и милиции» (2: 434). Ср. комм. к фр. № 26.

Страховой полис — документ установленного образца, выдаваемый страховщиком страхователю в подтверждение наличия договора страхования и содержащий его условия. Ср., например, у И. Ильфа и Е. Петрова в позднейшем «Золотом теленке»: «— Полное спокойствие может дать человеку только *страховой полис*, — ответил Остап, не замедляя хода».

Мыло Ралле — один из видов продукции одноименной парфюмерной фабрики, основанной в России в 1843 г. Альфонсом Ралле. Ср., например, в рассказе Фета «Вне моды»: «Лишь только чемодан был раскрыт и в комнате слышался запах фиалки от *мыла Ралле*, слуга внес два белых кувшина с водою и поставил на стул грязный медный таз», в рассказе Тэффи «За стеной» (1910): «— Я лучше схожу к *Ралле*, куплю цветочный одеколон» и в «Повести о старом Петербурге» (1975) Б. Рубинштейна: «Басовитый напев доносится и из киоска с парфюмерией. „Купец“ в черном котелке рекламирует свой соблазнительный товар на французско-нижегородском языке: Парле, Франсе, Альфонс *Ралле*, Шарман Брокар, Фиксатуар!» Единственный в Петрограде розничный магазин товаров фирмы Ралле располагался в Петрограде по адресу: Невский проспект, д. 18.

Имя «Лизочка» («Лиза»), начиная, по крайней мере, с «Бедной Лизы» Карамзина, было овеяно в русской литературе устойчивыми смысловыми ассоциациями. Носительницы этого имени в произведениях



Реклама мыла Ралле

отечественных писателей, как правило, наделялись сентиментальностью, хрупкостью, нежностью, ранимостью. Ср., например, в «Пиковой даме» Пушкина, «Дворянском гнезде» Тургенева, «Страдальцах» Чехова... Ср. также портрет Лизочки Рундуковой из рассказа Зощенко «О чем пел соловей» (1925): «Она тихо вскрикнула, увидев его, и бросилась в сторону, стыдясь своего неприбранного утреннего туалета. А Былинкин, стоя в дверях, разглядывал барышню с некоторым изумлением и восторгом. И верно: в то утро она была очень хороша. Эта юная свежесть слегка заспанного лица. Этот небрежный поток белокурых волос. Слегка приподнятый кверху носик. И светлые глаза. И небольшая по высоте, но полненькая фигура. Все это было в ней необыкновенно привлекательно». Подробнее о семантике имени «Лиза» см.: *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.

О Филиппове и его кондитерских заведениях см. в комм. № 16. Ср. также в мемуарной книге Д. А. Засосова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»: «*Невский* с его банками, конторами, Гостиным двором, Пассажем, ресторанами и кафе, магазином Елисеева и *булочными Филиппова* был деловым и торговым центром столицы <...> В 1914 г. на Невском пр. было три булочных „Д. И. Филиппов“: в домах 45, 114 и 140»; еще см. в «Дневнике моих встреч» Ю. Анненкова: «Я помню комнатку Алексея Михайловича» Ремизова «в их квартирке на Троицкой улице, недалеко от ее впадения в *Невский проспект*, где на одном углу помещалась булочная и *кофейная Филиппова*, а на противоположном — ресторан-бар Квисисана».

«Начало страхованию жизни в России положено учреждением в 1835 г. Российского общества застрахования капиталов и доходов, которому было даровано исключительное право в продолжение 20 лет заниматься в империи страхованием жизни без платежа каких бы то ни было налогов, кроме пошлины в пользу казны по 25 к. в год с каждой тысячи руб. одновременно платимых обществом капиталов и ½ % с производимых им ежегодно пожизненных доходов <...> В настоящее время страхованием жизни занимаются шесть русских обществ — Российское, С-Петербургское, Коммерческое, „Якорь“, „Россия“, „Заботливость“, — два американских — „Нью-Йорк“ и „Эквитебль“ и одно французское — „Урбэн“. Все операции по названному страхованию, совершаемые обществами, могут быть разделены на три главные категории: а) страхование на случай смерти, при котором общество обязуется заплатить в случае смерти застрахованного лица или одновременно капитал, или, в течение определенного числа лет, обусловленный доход лицу, имеющему на то право; б) *страхование на дожитие*,

по которому общество уплачивает, если застрахованное лицо доживет до установленного срока, или одновременно определенный капитал, или ежегодную ренту, и в) страхование смешанное, представляющее соединение страхований двух первых категорий» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

№ 160. В еврейских квартирах стоит печальная усатая тишина.

Она слагается из разговоров маятника с крошками булки на клеенчатой скатерти и серебряными подстаканниками.

Ср. в черновиках к повести: «Она [разливается] слагается из разговоров маятника и крошек белого хлеба на клеенчатой скатерти с фамильным серебром в буфете» (2: 575). Ср. о «*фамильных холстах*» во фр. № 4. О содержимом буфета еврейской семьи рассказывается у Шолом-Алейхема в повести «С ярмарки». Там изображается «застекленный буфет, из которого выглядывали цветные пасхальные тарелки, *серебряная ханукальная лампада* и старый *серебряный* кубок в форме яблока на большой ветке с листьями. Всех остальных *серебряных* и позолоченных кубков, бокалов и бокальчиков, а также ножей, вилок, ложек — *всею столового серебра* — уже не было. Куда оно девалось? Только много позже дети узнали, что родители заложили его вместе с маминым жемчугом и драгоценностями у одного переяславского богача и больше уже никогда не смогли выкупить». Серебряные маленькие стаканчики использовались в еврейских семьях для вина во время освящения Субботы и праздников.

Возможно, рассуждения о «печальной тишине» еврейских квартир — это смягченный вариант преображенного временем восприятия автором «ЕМ» своего собственного дома в детстве. Та гнетущая атмосфера, когда было «душно и страшно», описанная О. М. в «Шуме времени» сгущенными красками, здесь дана более сдержанно. Ср. также в беллетризованных «Петербургских зимах» Г. Иванова о семье О. М.: «Мрачная петербургская квартира зимой, унылая дача летом. И зимой и летом — обеды в грозном молчании, разговоры вполголоса, страх звонка, страх телефона. Тень судебного пристава, вежливая и неумолимая, дымящийся бурый сургуч <...> Тяжелая тишина». Также см. в очерке О. М. «Феодосия» (1924): «...физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы, — тридцатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями, собачьим лаем и *страшной тишиной в домах маленьких людей*» (2: 398).

В «усатую» тишина в комментируемом фрагменте, вероятно, преобразилась от соединения в одну метафору «стрелок часов» и «стрелок усов». Ср. в детском ст-нии О. М. «Два трамвая Клик и Трам» (1925):

На вокзальной башне светят
Круглолицые часы,
Ходят стрелки по тарелке
Словно черные усы.

Ср. также у Саши Черного о тараканах в ст-нии «Кухня» (1922):

Тихо тикают часы
На картонном циферблате.
Вязь из розочек в томате
И зеленые усы.

Возле раковины щель
Вся набита прусаками...

Об эпитете «усатая» см. комм. № 128.

Выразительную картину еврейской трапезы советской поры находим в очерке О. М. «Киев» (1926): «...внимательный прохожий, заглянув под вечер в любое окно, увидит скудную вечерю еврейской семьи — *булку-халу*, селедку и чай на столе» (2: 436). Ср. также в позднейшем ст-нии О. М. «Мы с тобой на кухне посидим...» (1931):

Острый нож да хлеба каравай...

«Маятник» с его качанием и стуком в ранних стихах О. М. символизировал неизбежность судьбы, рок. См., например, в зачине его ст-ния 1910 г.:

Когда удар с ударами встречается,
И надо мною роковой,
Неутомимый маятник качается
И хочет быть моей судьбой...

и в ст-нии «Сегодня дурной день...» (1911):

О, маятник душ строг,
Качается глух, прям,

И страстно стучит рок
В запретную дверь к нам...

Но маятник, часы — это еще и воплощенное время, материализованная вечность. Ср. в ст-нии О. М. «Пешеход» (1912):

И вечность бьет на каменных часах.

Также ср. в детском ст-нии О. М. «Кухня» (1926):

Крупно ходит маятник —
Раз-два-три-четыре.
И к часам подвешены
Золотые гири.

№ 161. Тетя Вера приходила обедать и приводила с собой отца — старика Пергамент. За плечами тети Веры стоял миф о разорении Пергамент. У него была квартира в сорок комнат на Крещатике в Киеве. «Дом — полная чаша». На улице под сорока комнатами били копытами лошади Пергамент. Сам Пергамент «стриг купоны».

Ср. в черновиках «ЕМ»: «По этим сорока комнатам передвигалась чаша, огромная, хрустальная сороконожка, та самая, о которой говорилось: „Дом — полная чаша“. На улице под сорока комнатами били копытами лошади Пергамент. Сам Пергамент смотрелся в хрустальную чашу и стриг купоны» (2: 575). В ВП-17 об адресе Веры Сергеевны Пергамент содержатся такие сведения: Васильевский остров, Большой проспект, д. 11, Зоологический музей Императорской Академии наук (с. 524). Также о Вере Пергамент см. в ком. к фр. № 120.

Киевская главная улица Крещатик (*укр.* Хрещатик) начинается от Европейской площади, заканчивается — Бессарабской; сформировалась она в начале XIX в. О Крещатике в связи с линией Бозио см. комм. № 26. Ср. также в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова: «Им великомерно известно, что Крещатик — наилучшая улица на земле». «Квартира в сорок комнат» — не обязательно гипербола. Ср., например, в мемуарной книге бывшего военного министра Российской империи А. Редигера «История моей жизни» (1918): «Квартира получилась роскошная (*более сорока комнат*), мебель была отличная, стены гостиных обтяну-

ты дорогой шелковой материей». Сорок для О. М. — число изобилия, избытка. Ср. в его ст-нии «Айя-София» (1912): «И сорок окон — света торжество», а также в заметке О. М. «„Генеральская“» (1923): «Выправили билеты, третьи места. Сорок минут ждать» (2: 305). Ср. также упоминание «сороконожки» в черновике к комментируемому фрагменту.

Выражения «дом — полная чаша» и «стриг купоны» входят в ряд оптимистических идиом, подобных тем, какие О. М. перечисляет в очерке «Киев» (1926): «...сколько милых выражений, произносимых нареспев, как формулы жизнелюбия: „Она цветет, как роза“, „Он здоров, как бык“ — и на все лады спрягаемый глагол — „поправляться“» (2: 438). Ср. также с рассказом о мироощущении Владимира Гиппиуса в «Шуме времени»: «Литература века была родовита. Дом ее был *полная чаша*» (2: 391).

«Стриг купоны», т. е. ничего не делал, вел праздный образ жизни, получал проценты с ценных бумаг. «Купон — (от *франц.* *couper* — отрезать) — так называют всякого рода отрывные квитанции, но в особенности квитанции, которые прилагаются к ценным бумагам, взамен которых учреждение, выпустившее бумагу, производит в установленные сроки платеж процентов или дивиденда» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

Судя по очерку О. М. «Киев», квартирный вопрос всегда остро стоял в этом городе: «нигде так не романтична борьба за площадь» (2: 435). Ср. и в еще одном очерке О. М. с названием «Киев» (1926): «Мученики частного капитала чтут память знаменитого подрядчика Гинзбурга, баснословного домовладельца, который умер нищим (киевляне любят сильные выражения) в советской больнице» (2: 437).

№ 162. Тетя Вера — лютеранка, подпевала прихожанам в красной кирке на Мойке. В ней был холодок компаньонки, лектрисы и сестры милосердия — этой странной породы людей, враждебно привязанных к чужой жизни. Ее тонкие лютеранские губы осуждали наш домопорядок, а стародевичьи букли склонялись над тарелкой куриного супа с легкой брезгливостью.

Перед Первой мировой войной в Петербурге проживало около 4000 лютеран. Об отношении поэта к ним в эту пору см. в его ст-нии «Лютеранин» (1912):

Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили.



Кирха на Большой Морской. Открытка нач. XX в.

Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.

См. также первые строки ст-ния:

Я на прогулке похороны встретил
Близ *протестантской кирки*, в воскресенье...

Кирками или кирхами называют лютеранские храмы. Ср., например, в «Былом и думах» Герцена (ч. 1. «Детская и университет»): «Мать моя была *лютеранка* и, стало быть, степенью религиознее; она всякий месяц раз или два ездила в воскресенье в свою церковь, или, как Бакай упорно называл, „в свою *кирху*“». О здании немецкой реформатской церкви (арх. Г. Э. Боссе, перестр. К. К. Рахау), располагавшейся по адресу: Большая Морская улица, д. 58, ср. в «Шуме времени»: «Мы ходили гулять по Большой Морской в пустынной ее части, где красная лютеранская кирка и торцовая набережная Мойки» (2: 350). Адрес семьи О. М. в 1899—1900 гг. был: Офицерская ул., д. 17, совсем неподалеку от здания немецкой реформатской кирки. Этим, возможно, и объясняется частота появления тети Веры Пергамент в доме родственников.

Зачин второго предложения комментируемого фрагмента в черновиках к повести варьировался так: «В ней было что-то от вечной бонны...» (2: 575). «Бонна — (*франц.* *bonne*), воспитательница детей,

среднее между гувернанткой и простой нянькой, образованная нянька» (Чудинов А. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910). Перечисленные роды занятий выстраиваются в синонимический ряд, имеющий общим знаменателем едкое замечание о «враждебной привязанности к чужой жизни». «Компаньонка — женщина, проживающая в доме для беседы или выездов с хозяйкой дома» (Чудинов А. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910). Ср., например, в «Воспоминаниях» А. Панаевой: «У Щепкина жила тоже и его старушка-мать; она уже превратилась в ребенка от старости лет и целыми днями играла в дурачки, для чего при ней находилась бедная старушка-компаньонка, которая должна была всегда оставаться в дураках, иначе ей доставалось от капризной благодетельницы, выгонявшей ее вон из комнаты и попрекавшей куском хлеба». «Лектриса — ж. устар. женщина, в обязанности которой входило чтение вслух кому-либо; чтница» («Современный толковый словарь русского языка Ефремовой»). Ср., например, у Толстого в «Воскресении»: «Обедали шестеро: граф и графиня, их сын, угрюмый гвардейский офицер, клавший локти на стол, Нехлюдов, лектриса-француженка и приехавший из деревни главноуправляющий графа». Обязанности компаньонки и лектрисы взаимодополняли друг друга. Ср., например, у Грина в «Блестящем мире» (1924): «Между тем на ее объявление в „Лисской Газете“ последовало письмо Торпа, предлагающее место компаньонки и чтницы», а также в «Петербургской субретке» (1912) Н. Гейнце: «...вы поступите к ней не в камеристки, а в компаньонки или лектрисы». Ср. также в мемуарной книге Д. А. Засосова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»: «В Петербурге, конечно, гораздо меньше, чем в провинции, но все же немало было всякого рода приживалок, прихлебателей и прочих тунеядцев в богатых семьях, как купеческих, так и дворянских. Выработывался особый тип приживалки — лицемерной, страшной сплетницы, угодливой до приторности, с ласковым голоском и злыми, завистливыми глазами».

Сестры милосердия появились в России в середине XIX в. Ср. в «Четвертой прозе» О. М.: «Секретарша, испуганная и жалостливая, как сестра милосердия, не служит, а живет в преддверии к кабинету, в телефонном предбанничке» (3: 174).

Осуждение тетей Верой «домопорядка» в семье О. М. (ср. о «домоправительстве» во фр. № 16) и ее враждебная привязанность к «чужой жизни» проистекали, по-видимому, из ее религиозности, а также из ее комплекса «старой девы». Ср., например, в «Замшевых людях» Григоровича: «Старая дева строптивого характера, застывшая в вели-

чии, как кол во льду; деспотическая, пристрастная, склонная к лести»; в «Офелии» Аполлона Григорьева: «Принужден был говорить с этой несносной *старой девой* Анной Максимовной, с отвратительной гарпией, которая вешается на меня и на Вольдемара вместе и которая живет у них вроде *компаньонки*, родственницы, гувернантки или, точнее, приживалки»; и в «Василии Теркине» Боборыкина: «Под конец, однако, и эта злобная *старая дева* показалась ему жалка, — чем-то вроде психопатки».

Завивать букли в эпоху 1910-х гг. считалось старомодным. Ср., например, в «Воспоминаниях» А. Достоевской: «Все чаще я вижу во сне нашу бывшую начальницу гимназии, величественную даму, со старомодными *буклями* на висках, и всегда она меня за что-нибудь распекает», в «Княжне Джавахе» (1903) Л. Чарской: «Между тем бабушка торопливо приводила в порядок свои седые *букли*» и в «Благотворительной комедии» Станюковича (1880): «...после чего седые ее *букли*, висящие по бокам круглого и пухлого лица, еще шевелятся несколько мгновений». Ср. также в «Анне Карениной» Толстого: «Старая графиня, мать Вронского, со своими стальными *букольками*, была в ложе брата».

№ 163. Появляясь в доме, тетя Вера начинала машинально сострадать и предлагать свои краснокрестные услуги, словно разворачивая катушку марли и разбрасывая серпантинном незримый бинт.

Ключ ко всей «вставной новелле» о тете Vere находим в черновиках к «ЕМ»: «Появляясь в доме, *где все было сравнительно благополучно...*» (2: 575) — то есть тетя Вера предлагала услуги тем, кто в них не нуждался, и делала это более по привычке, чем по убеждению, — «машинально». Уподобление «тети» «сестре милосердия» в этом и предыдущем фр. можно сопоставить с «обратным» сравнением в заметке О. М. «Кровавая мистерия 9-го января» (1922): «Огромная желтая Обуховская больница со своими палисадничками, двориками и покойничками одна не растерялась — она знала, что ей делать. Как старуха *тетка*, появляющаяся в семье в дни смертей и рождений, эта старая желтая повитуха приняла тысячи случайно убитых...» (2: 242).

Словосочетание «краснокрестные услуги» в комментируемом фрагменте возникает в развитие сравнения тети Веры с сестрой милосердия в предыдущем. Красный крест на белом фоне — геральдический знак швейцарского флага с обратным расположением цветов — был

утвержден на Международной конференции 1863 г. в качестве отличительного знака обществ по оказанию помощи раненым воинам. На службе Российского Красного Креста на 1 января 1917 г. состояло 2500 врачей, 20 000 сестер милосердия, свыше 50 000 санитаров. Ср., например, в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова: «Промелькнул краснокрестный автомобиль». Впрочем, эпитет «краснокрестные» обыгрывает не только медицинские, но и религиозные обертоны образа тети Веры.

Под серпантинном в данном случае подразумеваются длинные ленты из разноцветной бумаги, которыми играют во время карнавала.

№ 164. Ехали таратайки по твердой шоссейной дороге, и топорщились, как кровельное железо, воскресные пиджаки мужчин. Ехали таратайки от «ярви» до «ярви», чтоб километры сыпались горохом, пахли спиртом и творогом. Ехали таратайки, двадцать одна и еще четыре, — со старухами в черных косынках и в суконных юбках, твердых, как жечь. Нужно петь псалмы в петушиной кирке, пить черный кофий, разбавленный чистым спиртом, и той же дорогой вернуться домой.

Ср. с фр. № 198. В повествование неожиданно для читателя вплетается финская тема, зна́ком чего становится употребление слова «ярви» (*эст., финск.*) — озеро. В качестве второй части слова (через дефис) «ярви» входит и в названия многих населенных пунктов в Финляндии (Лоунас-ярви, Пур-ярви и т. п.). По мнению А. А. Морозова, «в цепь детских воспоминаний героя Мандельштам включает» здесь «отрывок из своей прозы о Выборге, задуманной, вероятно, одновременно с „Шумом времени“» (Морозов: 277). Будущий автор «ЕМ» часто бывал в Финляндии в детстве и юности.

Упоминание в комментируемом фрагменте о горохе, возможно, намекает на название горы в северо-восточной части Выборга — Папула (от рари (*финск.*) — горох). Финские молочные продукты славились не только в Петербурге, но и по всей России своим высоким качеством, что было обусловлено исторически сложившейся специализацией финского сельского хозяйства, начиная по крайней мере с первой половины XIX века. «Таратайка — легкий открытый безрессорный двухколесный конский экипаж для одиночной лошади, а также низкая повозка на 4-х колесах, род брички на длинных дрогах» (*Чудинов А.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка.

1910; ср. во фр. № 152 о пролетке). Таратайка как транспортное средство была хорошо знакома тем петербуржцам, которые любили проводить лето на дачах, расположенных вдоль финской железной дороги: «С проведением железной дороги местности, лежащие близ станций финляндской железной дороги, значительно оживились и с течением времени все больше и больше привлекают к себе на лето жителей столицы, желающих в летние месяцы отрешиться от шумной и тесной городской жизни... Дачник <...> выходит на станцию, где уже ждут его *таратайки*, готовые за 20—30 коп. доставить на любую дачу» (*Симанский В.* Куда ехать на дачу? Петербургские дачные местности в отношении их здоровья. 1892). Ср. также в книге мемуаров Е. Брио «Охта, любовь моя...»: «В конце рынка стояли *финские таратайки* с молоком и *молочными продуктами*. Особенно много наезжало финнов в субботу и воскресенье» и в ст-нии Игоря Северянина «Дачный кофе» (1913):

Вот финский рикша: в *таратайке*
Бесконкурентный хлебопек
Везет «француженок» и сайки —
С дорогою за пятачок...

Возможно, «кирка» в финале комментируемого фрагмента названа «петушиной» из-за красноты петушиного гребня (ср. выше о «красной кирке»), но, скорее всего, из-за того, что на шпильях протестантских киров вместо крестов часто устанавливали фигуры символических петухов.

№ 165. Молодая ворона напыжилась:

— Милости просим к нам на похороны.

— Так не приглашают, — чирикнул воробушек в парке Мон-Репо.

Тогда вмешались сухопарые вороны, с голубыми от старости, жесткими перьями:

— Карл и Амалия Бломквист извещают родных и знакомых о кончине любезной их дочери Эльзы.

— Вот это другое дело, — чирикнул воробушек в парке Мон-Репо.

Важная для всей повести тема похорон (ср., например, комм. к фр. № 2 и 86) скрещивается здесь с финской темой («воробышек в парке

Мон-Репо»), начатой в предыдущем фрагменте. Монрепо (*франц.* — мой отдых), пейзажный парк на острове под Выборгом, разбитый в 1760 г. В XIX в. владельцем Монрепо был Людвиг-Генрих Никола́и, бывший президент петербургской Академии наук. К Финляндии парк отошел в декабре 1917 г. Ср. с обширным фрагментом из черновиков к «ЕМ», где возникновение темы смерти и похорон именно при описании парка Монрепо мотивировано следующим образом: «[Владелец парка Мон-Репо] Должно быть, барон Николаи знал и ценил художника Беклина, потому что [воздвигнул для своих домочадцев] соорудил у себя <в> парке [самый настоящий] „Остров мертвых“. Для сообщения с фамильным склепом он выстроил паром, вполне исправный<й>, как бы дежурящий в ожидании свинцового гроба, но вот уже лет двадцать отдыхает эта древнегреческая переправа — видно, барон не слишком торопится в <1 нрзб> беклинскую нирвану. Красавица, чтоб зрочки у нее потемнели, выпускает в глаза атропин, а барон Николаи, насылая на выборгский парк свою итальянскую красоту, рассадил по строжайшему плану темные лиственницы, густые пихты, и северная хвоя притворилась кипарисом. Больше всего на свете барон Николаи ненавидит брань и богохульство, оттого в Неаполе, говорят, он боялся выходить на улицу. Его дед в мундирном фраке с высоким воротником стоял в толпе шведских дворян, изображенных на <1 нрзб> картине — „Александр дарует Финляндии конституцию“» (2: 575—576). Ср. в финале ст-ния О. М. «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920) о переправе Харона:

И в нежной сутолке, не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачных дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной *переправы*.

В приведенном отрывке из черновика к «ЕМ» подразумеваются владелец Монрепо, барон Пауль Эрнст Георг фон Николаи, и его (уже упоминавшийся нами) прадед Людвиг-Генрих. Швейцарский живописец Арнольд Бёклин на рубеже XIX—XX вв. был одним из самых известных в России европейских художников, а его картина «Остров мертвых» (1880, Базельский художественный музей) пользовалась особой популярностью. Ср. и позже, например у Маяковского в поэме «Проза это» (1923):

Обои,
стены



В. Экман. Открытие Александром I Боргского сейма

блёлки...

блёлки...

Тонули в серых тонах офортовых.

Со стенки

на город разросшийся

Бёклин

Москвой расставил *«Остров мертвых»*.

Атропин — алкалоид, содержащийся в растениях семейства пасленовых. По легенде, экстракты атропина из египетской белены для расширения зрачков использовала еще Клеопатра. В 1809 г. на сейме в Борго Александр I подтвердил обещание сохранения финляндской конституции. В финале процитированного фрагмента описывается картина Роберта Вильгельма Экмана «Открытие Александром Первым Боргского сейма» (1858).

В черновиках к «ЕМ» парку барона Николаи посвящен еще один развернутый фрагмент: «Вход в Мон-Репо стоит пятьдесят пенни. Напротив кассы — лимонадная будка, целый органчик сиропов: вишневый, малиновый, апельсиновый, клубничный, лимонный... Финны, как известно, большие любители лимонада и обладают даже свойством пьянеть [от лимонада, от чего заводят брань и богохульство. Бывает, что самый

смирный финн от зельтерской с лимоном] от зельтерской, подкрашенной сиропом» (2: 575). «Зельтерской» минеральную воду называли по имени источника — Нидерзельтерс. О лимонаде в «ЕМ» см. комм. № 68.

Многочисленные разговоры ворон с воробьями можно найти в сказках и рассказах современников и предшественников О. М., например в «Сказочке про воронушку» Мамина-Сибиряка: «— Братцы, держите ее... ой, держите! — пищали воробьи. — Что такое? Куда? — крикнула Ворона, бросаясь за воробьями...» и в «Весенних мелодиях» (1901) Горького: «— Чик-чирик! — говорит старый воробей, обращаясь к товарищам. — Вот и снова мы дождалась весны... не правда ли? Чирик-чирик! — Фа-акт, фа-акт! — важно вытягивая шею, отзывается ворона». Воробьи изображаются в детском ст-нии самого О. М. «Кухня» (1926). Во фр. «ЕМ» № 103 упоминаются «эрмитажные воробьи».

По-видимому, комментируемый отрывок не опирается на реальные факты, а употребленные в нем имена (Карл, Амалия, Эльза) и шведская фамилия (Blomqvist) выбраны как типичные, часто встречающиеся. Ср., например, в позднейшем «Докторе Живаго» Пастернака имя и отчество матери Лары Гишар — *Амалия Карловна*, а также отчество и фамилию советского писателя Георгия *Карловича Бломквиста* (1898—1925). Сохранились биографические сведения о двух Бломквистах, проживавших в Выборге, — городском архитекторе Юхане Брюнольфе Бломквисте (1855—1920) и учительнице Элизабет Бломквист (1827—?). При этом по крайней мере одно имя (Карл), вложенное в уста «сухопарых ворон», может считаться звукоподражанием, имитирующим крик «Карр!» (ср. в ст-нии О. М. «Сегодня дурной день...» (1911): «И вещей *ворон крик*»). Ср. с отчасти сходным приемом, например, в «Предках птичницы Греты» Андерсена: «„Гроб! Гроб!“ — кричали вороны. И птичницу Грету положили в гроб и схоронили, но где — никто не знает, кроме старой вороны, если только и та не околела».

№ 166. Мальчиков снаряжали на улицу, как рыцарей на турнир: гамаша, ватные шаровары, башлыки, наушники.

От наушников шумело в голове и накатывала глухота. Чтобы ответить кому-нибудь, надо было развязать режущие тесемочки у подбородка.

Он вертелся в тяжелых зимних доспехах, как маленький глухой рыцарь, не слыша своего голоса.

Первое разобшение с людьми и с собой и, кто знает, быть может, сладкий предсклеротический шум в крови, пока еще расти-

раемой мохнатым полотенцем седьмого года жизни, — воплощаются в наушниках; и шестилетнего ватного Бетховена в гамашах, вооруженного глухотой, выталкивали на лестницу.

Ему хотелось обернуться и крикнуть: «кухарка тоже глухарь».

Ср. в черновиках к повести: «Все тепличное воспитанье — с кутаньем детей — от рыцарского облика с мистическим ужасом перед простудой до <2 нрзб> на другой день после ванны — вращалось вокруг идеи домашнего бессмертья» (2: 576). О «неудавшемся домашнем бессмертии» см. фр. № 5.

Мучения детей, которых перед прогулкой одевают в неудобные зимние вещи, описаны у многих современников О. М. Ср., например:

Слепая, бедная старушка, как ребенок,
Покорна. Все теперь готово. С Богом — в путь!
Но Даша сердится и хочет верх коляски
Поднять: „Что если дождь? не думает никто
О детях!..“ В шарфы, плэд, потом *башлык*, пальто
Она их кутает. Им душно: только глазки
Блестят...

(Мережковский, «Семейная идиллия», 1890).

«...чуть ветер немного посильнее или мороз больше шести градусов, Даню не выпускают гулять. А если и поведут на улицу, то полчаса перед этим укутывают: *гамаши*, меховые ботики, теплый оренбургский платок на грудь, *шапка с наушниками*, *башлычок*, пальто на гагачьем пуху, белычи перчатки, муфта <...> опротивеет и гулянье...» (Куприн, «Бедный принц», 1909); «За чаем матушка сказала, что ночью был большой мороз, в сенях замерзла вода в кадке, и когда пойдут гулять, то Никите нужно одеть *башлык*.

— Мама, честное слово, страшная жара, — сказал Никита.

— Прошу тебя надеть *башлык*.

— Щеки колет и душит, я, мама, хуже простужусь в *башлыке*» (А. Н. Толстой, «Детство Никиты»); «...если бы не все эти, маленьким ненавистные, капоры, *башлыки*, *гамаши*, калоши, варежки, *теплые штаны*, застежки, пряжки, крючки, пуговицы, пуговицы без конца!» (А. Эфрон, «Страницы воспоминаний»); «Начиналось наряживание в длинные черные *рейтузы*, валенки, башлыки, я одевалась по-мальчишьи. Шубки у меня были мужского покроя, а на голове — серая каракулевая *шапочка с наушниками*, как тогда носили мальчишки, поверх которой надевал-

ся *башлык*» (Н. Гершензон-Чегодаева, «Воспоминания дочери»); «Я не любил, когда меня заставляли надеть *башлык*. Это меня выводило в ту колею, где я начинал чувствовать себя более маленьким, чем я был, более слабым, болезненным. Ворс *башлыка* я до сих пор чувствую на щеках и на губах. От него, от этого грубого ворса, приходилось почти отплевываться, во всяком случае, отдувать его от щек в этот морозный ветреный день» (Олеша, «Книга прощания»).

И гамаши, и башлык изначально использовались в качестве предметов одежды военных. «Гамаши — кожаные или замшевые (иногда суконные) наконники или наголенники, носившиеся еще римлянами для защиты нижней части ног. Иногда гамаши надевались лишь на правую ногу (у гладиаторов), так как левая была защищена бронзовой поножкой. Еще в начале этого столетия гамаши были во всеобщем употреблении в Европе в драгунских, кирасирских, гренадерских и мушкетерских полках» («Словарь Брокгауза и Ефрона»); «Башлык (по-татарски — изголовье) — шерстяной капюшон, надеваемый на голову кавказскими горцами и другими восточными народами в предохранение от холода, дождя и солнечного зноя. В русских войсках он введен был в 1862 г. и во время войны 1877—1878 гг. оказался настолько целесообразным, что стал испытываться и в западноевропейских. Так, в 1881 г. весь отряд французских войск, посланный в Тунис, был снабжен башлыками» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). В комментируемом фрагменте гамаши — это вязаные или сшитые из плотного толстого материала чулки без ступней, доходящие до колена, которые надевались поверх обуви; башлык — это суконный остроконечный капюшон, надевавшийся в непогоду поверх шапки. О наушниках, особенно подробно описанных у О. М., см., например, в «Рассказе о семи повешенных» (1908) Л. Андреева: «Развязанные *наушники* его облезлой меховой шапки бессильно свисали вниз, как уши у легавой собаки», в «Чертухинском балакире» (1926) Клычкова: «Глядит Петр Кирилыч: на пеньке пушная мохнатая шапка, *наушники* с шапки сбоку висят, завязаны они, как в стужу у мужиков» и в «Экономической основе» (1928) П. Романова: «Его фигура в стареньком осеннем пальто, несмотря на сильный мороз, всунутые в рукава руки, покрасневшие от холода, и на ушах суконные *наушники* — поразили ее. В особенности эти наушники». Одежда взрослого Парнока уподобляется «рыцарским латам» во фр. № 12.

Смысл комментируемого фрагмента сводится к изображению разобщения, разлада человека с миром, метафорически воплощенному в «глухоте». Ср. в черновиках к повести: «[Так] Тогда он впервые познал сладость разобщенья с собой и расстояние от себя до чужих глу-

харинных миров» (2: 576). «Глухарь» здесь — «глухой человек». Ср., например, у Тургенева в «Муму»: «Одна беда <...> ведь этот *глухарь*-то, Гараська, он ведь за тобой ухаживает» и у Саши Черного в «Солдатских сказках» (1932): «Только он *глухарь* полный, потому в детстве пуговицу в ухо сунул, так по сию пору там и сидит, — должно предвидел, чтобы на войну не брали». Метафора «глухоты» провоцирует О. М. вспомнить о том немецком композиторе, о глухоте которого он писал еще в своей «Оде Бетховену» (1914) («И в темной комнате *глухого* / Бетховена горит огонь») и которому целиком посвящен фр. «ЕМ» № 116. Ср. в бетховенских письмах мотивы, сходные с теми, что возникают в комментируемом отрывке: «Мои *уши шумят* и гудят день и ночь. Я могу сказать, что жизнь моя самая жалкая. Уже два года, как я избегаю всякого общества — ведь нельзя же мне сказать людям: я *глух!*» (из письма к Ф.-Г. Вегеллеру от 22 июня 1801 г.); «Ты не поверишь, как печально, как *одиноко проводил я жизнь* последние два года; как привидение, стояла передо мною всюду моя *глухота*; я *бежал от людей*, должен был, против своей природы, сделаться мизантропом...» (из письма к нему же от 16 ноября 1801 г.); «Твой Бетховен живет очень несчастливо, в *разладе с природой и Творцом*; уже много раз я роптал на него за то, что он подвергает свои творения случайностям, через что нередко уничтожаются и разрушаются лучшие намерения. Знай, что мое благороднейшее качество, мой слух, очень ослаб» (из письма к К. Аменде).

О склерозе ср. в статье О. М. «Буря и натиск» (1923): «Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным как таковой. Синтаксис, то есть *система кровеносных сосудов* стиха, поражается *склерозом*» (2: 298), в его же «Шуме времени»: «Тютчев *ранним склерозом, известковым слоем* ложился в жилах» (2: 388) и в «Разговоре о Данте»: «Одиссеева песнь написана «о составе человеческой *крови*, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе *кровеносных сосудов*. *Кровь* планетарна, солярна, солоня... Всеми извилинами своего мозга дантовский Одиссей презирает *склероз*...» (3: 238). Ср. также в стихах О. М. «Холодок щекочет темя...» (1922):

А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь...

и «1 января 1924»:

Кто веку поднимал болезненные веки —
Два сонных яблока больших, —
Он *слышит* вечно шум — когда взрвели реки
Вреён обманных и глухих
<...>
Какая боль — искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с *известью в крови* для племени чужого
Ночные травы собирать
<...>
Век. *Известковый слой в крови* больного сына
Твердеет...

Подробнейший комментарий к этим строкам см. в: Ронеп. О «кроличьей крови» взрослого Парнока, согревающейся «под мохнатым полотенцем» см. во фр. № 59.

Фонетически выразительное мысленное восклицание в финале комментируемого фрагмента («КУХАРКА тоже ГЛУХАРЬ»), возможно, восходит к звукописи второй строфы ст-ния Пастернака «Предчувствие» (1915):

Шаркало. Оттепель, харкая,
Ощипывала фонарь,
Как куропатку *кухарка*,
И город был гол, как *глухарь*.

№ 167. Они с важностью шли по Офицерской и выбирали в магазине грушу-дюшес.

Однажды зашли в ламповый магазин Аболинга на Вознесенском, где парадные лампы толпились, как идиотки жирафы, в красных шляпах с фестонами и оборками. Здесь ими впервые овладело впечатление грандиозности и «леса вещей».

В цветочный магазин Эйлерса не заходили никогда.

О. М. вновь вставляет в жизнеописание своего героя эпизоды собственной биографии: в 1900—1907 гг. на Офицерской улице (расположенной между Вознесенским проспектом и набережной реки Пряжки), в д. 17, жила семья будущего автора «ЕМ». Ср. в мемуарах Евгения Мандельштама: «После рождения второго сына, Александра, семья пере-

хала в Петербург, где и прожила всю жизнь. Там, на *Офицерской улице* (теперь улица Декабристов), над *цветочным магазином Эйлерса*, в старом петербургском доме, в 1898 году появился на свет и я — третий, Евгений». Ср. также в «Шуме времени»: «Красненький шкаф с зеленой занавеской и кресло — „Тише едешь — дальше будешь“ — часто переезжали с квартиры на квартиру. Стояли они в Максимилиановском переулке, где в конце стреловидного Вознесенского виднелся скачущий Николай, и на *Офицерской*, поблизости от „Жизни за царя“, над *цветочным магазином Эйлерса*» (2: 358). Соотнесение комментируемого эпизода с биографией О. М. позволяет нам восстановить очередное «опущенное звено» «ЕМ»: хотя семья и жила на Офицерской улице прямо над магазином Эйлерса, в этот магазин члены семьи «не заходили никогда». Сеть цветочных магазинов купца второй гильдии Генриха Фридриха Эйлерса была рассредоточена по всему центру Петербурга. Ср. о них, например, в ст-нии Маяковского «Два не совсем обычных случая» (1921):

От слухов и голода двигаясь еле,
раз
сам я,
с голодной тоской,
остановился у *витрины Эйлерса* —
цветочный магазин на углу Морской,

а также в ностальгическом ст-нии Н. Агнивцева «Букет от „Эйлерса“» (1923):

Букет от «Эйлерса» давно уже засох!..
И для меня теперь в рыдающем изгнании
В засушенном цветке дрожит последний вздох
Санкт-петербургских дней, растаявших в тумане!

Еще см. в беллетризованных мемуарах Лили Брик о свидании с Маяковским: «Три фунта пьяных вишен и шоколадная соломка взяты у Крафта. У *Эйлерса* выбраны цветы».

Груша дюшес в памяти многих современников О. М. связывалась с чем-то приятным, доставляющим удовольствие, с детством как таковым. Ср., например, у Л. Андреева в «Жертве» (1916): «*Груши дюшес* исчезли так бесследно, как будто только во сне виделись они, и наступила томительная, позорная, бесконечная бедность — почти нище-

та <...> И не о смерти она думала, не о ее существовании, пугающем людей, а о том, что самоубийцам не платят, если они страхуются, и надо сделать какую-то случайность, представить некоторый театр — тот самый театр, в котором когда-то она так любила кушать конфеты и *груши дюшес*. Ср. также в мемуарной книге А. Мариенгофа «Мой век, мои друзья и подруги»: «Мама уговаривает меня, убеждает, пытается подкупить шоколадной конфетой, *грушей дюшес* и еще чем-то „самым любимым на свете“».

Ламповый магазин Аболинга (точная фамилия владельца — Аболин) располагался по адресу: Вознесенский проспект, д. 23. О Вознесенском проспекте см. комм. № 91. Фестон — «у дамских портных, беловшеек и обойщиков мебели фестоном называется вырезание или подборка кверху материи так, чтобы она образовывала ряд дугообразных лопастей» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср., например, у Гончарова в «Обломове»: «Старые, полинялые занавески исчезли, а окна и двери гостиной и кабинета осенялись синими и зелеными драпри и кисейными занавесками с красными *фестонами*...» и в «Петербурге» Андрея Белого: «...под корсажем юбка-панье, словно вставшая над дыханием томным зефиром, колыхалась, играла оборками и блистала гирляндой серебряных трав в виде легких *фестонов*...». Еще см. диалог дамы, приятной во всех отношениях с просто приятной дамой из «Мертвых душ» Гоголя: «Здесь просто приятная дама объяснила, что это отнюдь не пестро, и вскрикнула... — Да, поздравляю вас: *оборок* более не носят. — Как не носят? — На место их *фестончики*. — Ах, это нехорошо, *фестончики*! — *Фестончики, все фестончики*: пелеринка из *фестончиков*, на рукавах *фестончики*, эполетцы из *фестончиков*, внизу *фестончики*, везде *фестончики*. — Нехорошо, Софья Ивановна, если все *фестончики*».

Закавыченная формула «лес вещей» отсылает не только к «Египту вещей» из фр. № 7, но и к знаменитому «лесу символов» из «Соответствий» Бодлера (в пер. Б. Лившица):

Природа — темный храм, где строй столпов живых
Роняет иногда невнятные реченья;
В ней *лесом символов*, исполненных значенья,
Мы бродим, на себе не видя взоров их...

(у Бодлера *des forêts de symboles* — во мн. ч.). Ср. также в программной статье О. М. «Утро акмеизма»: «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в „лесу символов“, потому что у нас есть более девственный,

более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма <...> Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (1: 179, 180).

№ 168. Где-то практиковала женщина-врач Страшунер.

Вероятно, подразумевается зубной врач Регина Акакиевна Страшунская-Хволес, проживавшая по адресу: Вознесенский пр., д. 13, неподалеку от лампового магазина Аболина (см.: ВП-17: 658; на этой же странице справочника указан адрес Елены Давидовны Страшунер). Ср. также в позднейшем «Золотом теленке» Ильфа и Петрова упоминание об акушерке по фамилии Медуза-Гаргонер. Формула «женщина-врач» начиная с 1870-х гг. и долгие годы была в России официальным званием. «В 1872 году в Петербурге возникли женские „Врачебно-акушерские курсы“ при „Военно-Медицинской Академии“. В 1876—1877 гг. курсы были преобразованы в самостоятельное учреждение „Женские врачебные курсы“. Срок обучения вместо четырех лет был установлен пятилетний. Выпускницам выдавался нагрудный знак „Ж. В.“ (женщина-врач), дававший право самостоятельной врачебной практики» (Систематический сборник очерков по отечествоведению. СПб., 1898).

Финальное предложение VI главки — крохотный осколок от обширного фрагмента, оставшегося в черновиках к «ЕМ» и посвященного все той же теме «домашнего бессмертия»: «Этой же идее служили паломничества к дантисту Кольбе — на Малую Морскую — тихую старшую сестру [-бесприданницу] молоденькой лютеранско-флотско-торцовой Большой Морской.

Женщина-врач Страшунер лечила по детским болезням. У [Кольбе — их было несколько братьев —] братьев Кольбе открывал охотничий слуга-австриец в серо-суконном тирольском костюме с светлыми пуговицами. Он принимал запись и задабривал. А в гостиной дело убеждения довершал полоумный скворец, без усталости [называвший себя ласкательным именем «скворчик»] [рекомендовавший] [величавший себя] [<2 нрзб> как] «скворчик».

Если лечить молочные зубы — не случится ничего худого.

[А кому-то в дикой провинции привязали зуб за ниточку к кровати и поднесли к лицу горящую головню — так гласила о ком-то легенда.] А то еще привяжут [больной] зуб за ниточку к кровати и поднесут к лицу горящую головню.

[Доктора стерегли домашнее бессмертие, <2 нрзб>.] Вокруг Парнока [при полном безветрии и душевной неразберихе всех домашних и окружающих создавалась своеобразная медицинская церковь:] — не от мнительности домочадцев, а от безмерного их жизнелюбия вырастала чудесная церковь: чудотворцы-профессора охраняли от всех напастей. Единой <1 нрзб> они отводили беду... Успокаивали одним бытием своим. В семье гордились как-то лейб-медиком Шерешевским, как в <1 нрзб> [каноническое] время [канонизированным] родственником[-святым], [попавшим] проскочившим в святые.

Простые доктора с черными стетоскопами и бобровыми воротниками бодрствовали за всех живущих [и (?) составляли только первый этаж единой иерархии] [Над ними] были: глазной чудотворец — Беллерминов на Васильевском, ушной и горловой святитель на Загородном и детский заступник — доктор [Руссов] Раухфус на Литейном.

Когда профессор или доктор прижимал свое холодное, <1 нрзб>, похожее на холодного зверька, ухо к его груди, Парнок не дышал.

[Этот холодный хрящик докторского уха был одним из самых дорогих воспоминаний Парнока.] Кому не знаком холодный хрящик докторского уха?» (2: 576—577). Адреса большинства перечисляемых в этом фрагменте медиков приведены в комм. к фр. № 31. О дантистах в «ЕМ» см. в комм. к фр. № 70 и 71.

VII

№ 169. Когда портной относит готовую работу, вы никогда не скажете, что на руках у него обнова. Чем-то он напоминает члена похоронного братства, спешащего в дом, отмеченный Азраилом, с принадлежностями ритуала. Так и портной Мервис. Визитка Парнока погрелась у него на вешалке недолго — часа два, — подышала родным тминным воздухом. Жена Мервиса поздравила его с удачей.

Во фрагменте обыгрывается идиома «с похоронным видом». О мотиве похорон в «ЕМ» см. фр. № 86 и др.

Главным подтекстом для комментируемого фрагмента (отчасти контрастным) послужил следующий микроэпизод «Шинели» Гоголя: «Петрович явился с шинелью, как следует хорошему портному. В лице его показалось выражение такое значительное, какого Акакий Акакиевич никогда еще не видал. Казалось, он чувствовал в полной мере, что сде-

лал немалое дело и что вдруг показал в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново». Ср. также во втором томе «Мертвых душ»: «В довершенье хорошего, портной в это время принес платье <...> На замечанье Чичикова, <то> под правой мышкой немного жало, портной только улыбался: [от] этого еще лучше прихватывало по талии. „Будьте покойны, будьте покойны насчет работы“, повторял он с нескрытым торжеством. „Кроме Петербурга, нигде так не сошьют“. Портной был сам из Петербурга и на вывеске выставил: Иностранец из Лондона и Парижа. Шутить он не любил и двумя городами разом хотел заткнуть глотку всем другим портным так, чтобы впредь никто не появился с такими городами, а пусть себе пишет из какого-нибудь Карлсру или Копенгара».

Азраил — ангел смерти в исламе. Упоминается в эпическом сказе «Гоготур и Апшина» В. Пшавела, переведенном О. М.:

На врагов он наводит страх,
Словно *ангел смерти Азраил*,

а также в его собственном ст-нии «Ветер нам утешенье принес...» (1922):

И, с трудом пробиваясь вперед,
В чешуе искалеченных крыл
Под высокую руку берет
Побежденную твердь *Азраил*.

Семена черного тмина используют как средство от моли. Также и с древности тмином обильно приправляют блюда еврейской кухни. О запахе тмина, разлитом в воздухе, см. в ст-нии О. М. «Я не знаю, с каких пор...» (1922):

Раскидать бы за стогом стог,
Шапку воздуха, что томит;
Распороть, разорвать мешок,
В котором *тмин* зашит.

К. Ф. Тарановский (Тарановский: 52) сопоставляет упоминания о тмине в ст-нии «Я не знаю, с каких пор...» и в комментируемом фрагменте «ЕМ» со следующим местом из «Шума времени»: «Как крошка мускуса

наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах! Разве я мог не заметить, что в настоящих еврейских домах пахнет иначе, чем в арийских? И это пахнет не только кухня, но люди, вещи и одежда» (2: 354).

№ 170. — Это еще что, — ответил польщенный мастер, — вот дедушка мой говорил, что настоящий портной — это тот, кто снимает сюртук с неплательщика среди бела дня на Невском проспекте.

Потом он снял визитку с плечика, подул на нее, как на горячий чай, завернул в чистую полотняную простыню и понес к ротмистру Кржижановскому в белом саване и в черном коленкоре.

Идиома «среди бела дня», использованная в рассказе Мервиса и воспроизводящая реплику его дедушки-портного, вновь наделяет представителя этой мирной обслуживающей профессии чертами вора или разбойника. Ср., например, в «Открытом письме советским писателям» (начало 1930 г.) О. М.: «Разбойное нападение *среди бела дня* на страницах „Литгазеты“ — обвинительный акт» (4: 126). Ср. о портных как грабителях во фр. № 14 и в комм. к нему.

Мотив насильственного стягивания одежды пародийно сближает комментируемый фрагмент с финалом «Шинели» Гоголя; эту ассоциацию закрепляет заглавие еще одной гоголевской петербургской повести, вычленяемое из реплики Мервиса. О Невском проспекте как о публичном, многолюдном месте, где, тем не менее, творятся всяческие, никем не останавливаемые безобразия, см., например, в «Петербурге» Андрея Белого и в шуточном рассказе раннего Чехова «Вынужденное заявление»: «Действие происходит *среди бела дня на Невском проспекте*». Ср. также в «Шинели»: «Петрович не упустил при сем случае сказать, что он так только, потому, что живет без вывески на небольшой улице, и притом давно знает Акакия Акакиевича, потому взял так дешево; а на *Невском проспекте* с него бы взяли за одну только работу семьдесят пять рублей». Еще см. в очерке О. М. «Киев» (1926) о центральной улице этого города: «*Среди бела дня* на Крещатике действует рюлетка-буль. Тишина *похоронного* бюро» (2: 436).

О визитке Парнока как о его «сестре» и «подруге» см. фр. № 11 и 13. Упоминание в комментируемом отрывке о «саване» сближает визитку Парнока с певицей Бозио, чья смерть будет описана в финале VII главы. Тема смерти в сходном цветовом контрастном оформлении (белое/черное) возникает в зачине трагического стиха О. М. 1917 г.:

Кто знает, может быть, не хватит мне свечи
И среди *бела дня* останусь я в *ночи...*,

а также в его ст-ниях «В смиренномудрых высотах...» (1909):

Но выпал снег — и нагота
Деревьев *траурною* стала;
Напрасно вечером зияла
Небес златая пустота;
И *белый, черный, золотой* —
Печальнейшее из созвучий —
Отозвалось неминучей
И окончательной зимой

и «Как этих покрывал и этого убора...» (1916):

— *Черным* пламенем Федра горит
Среди белого дня
Погребальный факел чадит
Среди белого дня.
Бойся матери, ты, Ипполит:
Федра — *ночь* — тебя сторожит
Среди белого дня.

Коленкор — род дешевой, бумажной материи, рвущейся с громким треском (см. во фр. № 57: «...шварк раздираемого полотна может означать честность...»; ср., например, в «Хождении по мукам» («Сестрах») А. Н. Толстого: «Вдруг точно *рванули коленкор* вдоль улицы»). Коленкор использовался в качестве оберточной ткани (ср., например, в «Белой гвардии» (1924) Булгакова: «...под мышкой у него была гитара, завернутая в *черный коленкор*»). В черный коленкор оборачивали зеркала на время траурных дней. Из коленкора была сделана подкладка новой шинели Акакия Акакиевича: «На подкладку выбрали *коленкору*, но такого добротного и плотного, который, по словам Петровича, был еще лучше шелку и даже на вид казистей и глянцевитей».

№ 171. Я, признаться, люблю Мервиса, люблю его слепое лицо, изборожденное зрячими морщинами. Теоретики классического балета обращают громадное внимание на улыбку танцовщи-

цы, — они считают ее дополнением к движению — истолкованием прыжка, полета. Но иногда опущенное веко видит больше, чем глаз, и ярусы морщин на человеческом лице глядят, как скопище слепцов.

Тогда изящнейший фарфоровый портной мечется, как каторжанин, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный вор, готовый крикнуть последнее неотразимо убедительное слово.

Монтажный принцип построения повести позволил О. М. вставить в «ЕМ» обширный отрывок из черновика к своей заметке «Михоэльс» (1926). Вот этот отрывок, изображающий Соломона Михоэлса в роли портного Шимеле Сорокера — героя пьесы Шолом-Алейхема «Крупный выигрыш»: «[...маска еврипидова актера] — слепое лицо, изображенное зрячими морщинами. Теоретики классического балета обращают громадное внимание на улыбку танцовщицы — они считают ее дополнением к движению, истолкованием прыжка, полета. [Но это пляска мыслящего тела, которой учит нас Михоэльс.] Но иногда опущенное веко видит больше, чем глаз, и ярусы морщин на человеческом лице глядят, как скопище слепцов. Когда изящнейший фарфоровый актер мечется, как каторжанин, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный вор, готовый крикнуть свое последнее неотразимо убедительное слово [перед самосудом] — тогда стираются границы национального и начинается хаос трагического искусства. [Так в смятении <нрзб> еврейскому <нрзб> из Москвы мелькает тень Еврипида. Тогда начинается та мешанина...]» (2: 559). О виноватой улыбке мужа владелицы швейной мастерской — Николая Давыдовича Шапиро — ср. фр. № 53.

Об улыбке танцовщицы ср. фр. № 138 и комм. к нему. Также см. в монографии А. Я. Левинсона «Мастера балета»: Теофиль «Готье при всем своем восхищении обликом артистки все же имеет беспристрастие закончить свою статью несколькими советами: „Улыбка г-жи Эльсслер расцветает недостаточно часто; она иногда принужденная и резкая; она слишком обнажает десны. В некоторых наклонных положениях линии лица располагаются неблагоприятно, брови утончаются, углы рта поднимаются, нос обостряется; все это придает лицу выражение хитрого лукавства, мало приятное. Г-жа Эльсслер должна была бы также пышнее причесываться сзади; ее волосы, спущенные ниже, нарушили бы слишком прямую линию плечей и затылка <...>“» (Левинсон А. Мастера балета. СПб., 1915. С. 107). Ср. там же суждение о балерине Лю-

силь Гран: «...велика ростом, стройна, с правильно развитой фигурой и тонкими связками и была бы много красивее, если бы не улыбалась с подобным упорством; улыбка должна порхать вокруг уст танцовщицы, как птица вокруг розы, но не должна сидеть на них, точно на насесте, нарушая красоту их формы. — Улыбка, которая никогда не наблюдается на мраморных устах древних богинь (?) нарушает сжатием мышц гармонию линий... Красивая женщина должна сохранять свою „маску“ почти в неподвижности» (там же. С. 116). См. также, например, в небольшой книге Ю. И. Слонимского, посвященной различным сценическим интерпретациям балета «Жизель»: «Разнообразие хореографических средств К. Гризи было настолько велико, что ей без труда удавалось строить свои вариации на „прыжковых“ па. Таковы „Pas de Carlotta“ в 1 акте „Пахиты“, танец в „Пери“, entree в „Жизели“ и т. п. Но никогда *воздушный элемент движения не становился самоцелью; техническое совершенство темпов элевации бралось на строгий учет, скрашивалось обязательной улыбкой, жестом, вереницей интимных манер*» (Слонимский Ю. И. Жизель. Л., 1926. С. 28). Еще см. о балерине М. Семеновой в заметке М. Насилова «Баядерка»: «Невыразительное лицо с застывшей *трафаретной улыбкой* и механические, заученные жесты лишают его всякой сценической выразительности» (Жизнь искусства. 1926. № 51. 21 декабря. С. 14).

Значение эпитета «фарфоровый» из комментируемого фрагмента проясняется при сопоставлении с основным текстом заметки О. М. «<Михозель>»: «Эка, подумаешь, невидаль: долгополый еврей на деревенской улице. Однако я крепко запомнил фигуру бегущего реббе потому, что без него весь этот скромный ландшафт лишился оправдания. Случай, толкнувший в эту минуту на улицу этого сумасшедшего, очаровательно нелепого, бесконечно изящного, *фарфорового* пешехода, помог мне осмыслить впечатление от Гос<ударственного> еврейского театра, который я видел незадолго в первый раз <...> Еврейский театр исповедует и оправдывает уверенность, что еврею никогда и нигде не перестать быть ломким *фарфором*, не сбросить с себя тончайшего и одухотвореннейшего лапсердака. Этот парадоксальный театр, по мнению некоторых добролюбовски глубокомысленных критиков объявивший войну еврейскому мещанству и только и существующий для искоренения предрассудков и суеверий, теряет голову, пьянеет, как женщина, при виде любого еврея и сейчас же тянет его к себе в мастерскую, на *фарфоровый* завод, обжигает и закаляет в чудесный бисквит, раскрашенную статуэтку зеленого шатхена-кузнечика, коричневых музыкантов еврейской свадьбы Радичева, банкиров с бритыми накладными

затылками, танцующих, как целомудренные девушки, взявшись за руки, в кружок» (2: 447). Шатхен (*идиш*) — сват на еврейской свадьбе.

О работе петербургских банщиков см. в мемуарах современников О. М.: «В дорогих классах для парения и мытья нанимали банщиков, которые были специалистами в своем деле: в их руках веник играл, сначала вежливо и нежно касаясь всех частей тела посетителя, постепенно сила удара крепчала до тех пор, пока слышались поощрительные междометия. Здесь со стороны банщика должно быть тонкое чутье, чтобы вовремя остановиться и не обидеть лежащего. Затем банщик переходил к доморощенному массажу: ребрами ладоней как бы рубил тело посетителя, затем растирал с похлопыванием и, наконец, неожиданно сильным и ловким движением приводил посетителя в сидячее положение» (*Засосов Д. А., Пызин В. И.* Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.). Впрочем, О. М. почти наверняка подразумевает в комментируемом фрагменте следующий отрывок из «Записок из Мертвого дома» Достоевского: «Обритые головы и распаренные докрасна тела арестантов казались еще уродливее. На распаренной спине обыкновенно ярко выступают рубцы от полученных когда-то ударов плетей и палок, так что теперь все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже, смотря на них. Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; все загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги; а в довершение Исай Фомич гогочет во все горло на самом высоком полке. Он парится до беспамьяства, но, кажется, никакой жар не может насытить его; за копейку он нанимает парильщика, но тот наконец не выдерживает, бросает веник и бежит отливаться холодной водой».

О воре, укравшем часы и подвергшемся самосуду толпы, см. фр. № 79—99. О посещении этим вором бани см. фр. № 87. О каторжанине на нарах см. финальную строфу позднейшего стихотворения О. М. «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (1931):

С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,
Дико и сонно еще озираясь вокруг,
Так вот *бушлатник* шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает.

№ 172. В моем восприятии Мервिसа просвечивают образы: греческого сатира, несчастного певца-кифареда, временами маска ев-

рипидовского актера, временами голая грудь и покрытое испариной тело растерзанного каторжанина, русского ночлежника или эпилептика.

В этом автометаописательном фрагменте О. М. ясно говорит о своих принципах работы с литературными и реальными прототипами персонажей «ЕМ»: сквозь облик большинства героев повести «просвечивают» «образы» сразу нескольких прототипов. Ср., например, в статье О. М. «Армия поэтов» (1923): «Сквозь поэта очень часто *просвечивает* государственный человек, философ, инженер» (2: 337), а также в финале его ст-ния «О, этот воздух, смутой пьяный...» (1916):

Архангельский и Воскресенья
Просвечивают, как ладонь, —
Повсюду скрытое горенье,
В кувшинах спрятанный огонь...

«Греческий сатир», вероятно, возник в комментируемом отрывке как след воспоминания О. М. об актерской манере Михоэlsa. Ср. в его заметке «Михоэльс»: «Михоэльс подходит к рампе и, крадучись с осторожными движениями *фавна*, прислушивается к минорной музыке» (2: 448). Сатир — в Древней Греции один из духов лесов и гор, отождествляемый в римской мифологии с богом Фавном.

Упоминание в комментируемом фрагменте о «певце-кифареде», по-видимому, содержит намек на трагедию Анненского «Фамира-кифаред» (в 1913 г. будущий автор «ЕМ» написал рецензию на эту пьесу).

Сравнение лица Мервиса с «маской еврипидовского актера» проясняется при сопоставлении с тем отрывком из черновика к заметке О. М. «Михоэльс», который цитируется в комментарии к предыдущему фрагменту: «[...маска еврипидова актера] — слепое лицо, изборожденное зрячими морщинами <...> стираются границы национального и начинается хаос трагического искусства. [Так в смятении <нрзб> еврейскому <нрзб> из Москвы мелькает тень Еврипида. Тогда начинается та мешанина...]». Ср. также в самой заметке: «Во время пляски лицо Михоэльса принимает выражение мудрой усталости и грустного восторга, как бы *маска* еврейского народа, *приближающаяся к античности, почти неотличимая от нее*» (2: 448).

«Растерзанный каторжанин» и «эпилептик», соседствующие с отчетливой реминисценцией из «Записок из Мертвого дома» (ср. комментарий к предыдущему фрагменту), провоцируют читателя вспом-

нить о Достоевском и персонажах его произведений. А «ночлежник» в сочетании с «актером», как кажется, призван напомнить о пьесе Горького «На дне».

№ 173. Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово, как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту.

В зачине комментируемого фрагмента О. М. впервые — прямо и неожиданно — сообщает о главной цели своей повести: «сказать настоящую правду», по-видимому, о забываемом времени, об исчезающих людях и реалиях эпохи. О «торопливости» поэта, создававшего в 1935—1937 гг. воронежские стихи, ср. в «Воспоминаниях» Н. Я. Мандельштам: «Все предвещало близкий конец, и О. М. старался использовать последние дни. Им владело одно чувство: надо торопиться, не то оборвут и не дадут чего-то досказать. Иногда я умоляла его отдохнуть, выйти погулять, поспать, но он только отмахивался: нельзя, времени в обрез, надо торопиться...» О стремлении О. М. «сказать настоящую правду» см. в его ст-ниях «Еще далёко мне до патриарха...» (1931):

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду...

и «Полюбил я лес прекрасный...» (1932):

И когда захочешь щелкнуть,
Правды нет на языке.

См. также в его ст-ниях «Декабрист» (1917):

И вычурный чубук у ядовитых губ,
Сказавших правду в скорбном мире...

и «Умывался ночью во дворе...» (1921):

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее.
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

В заметке «О переводах» (1929) автор «ЕМ» сопроводил слово «правда» важным для его понимания эпитетом — «историческая» (2: 517). «Никто не знает *настоящей правды*» — слова фон Корена из «Дуэли» Чехова, трижды повторяющиеся в финале чеховской повести.

Для того чтобы «сказать правду», необходимо найти точное, не заемное слово — отсюда в комментируемом фрагменте метафора (неточного, фальшивого) слова как порции порошка аспирина. Ср. в черновиках к повести: «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Все слова, как порошки в облатках, похожи друг на друга. Как найти настоящее? Госпожа Бовари» (2: 577). О поисках точного слова Гюставом Флобером см. в статье О. М. «Девятнадцатый век» (1922): «Вся „Мадам Бовари“ написана по системе танок. Потому Флобер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала» (2: 269). Известно, что О. М. собирался переводить «Мадам Бовари» (ср. свидетельство А. Киппена, приводимое в комм. к фр. № 71). Протицируем также шутку О. М., сохранившуюся в дневнике Э. Голлербаха: «Как меня понял Флобер, ведь мадам Бовари — это я!» (переиначиваются знаменитые слова Флобера: «Мадам Бовари — это я»).

Аспирин производится в Европе с 1893 г. Часто принимался в виде порошка. Ср., например, в «Красноармейском дневнике» (1920) Бабеля: «Еду в Бережцы, там канцелярия, разоренный дом, пью вишневый чай, ложусь в хозяйкину постель, потею, *порошок аспирина...*» и в «Записках добровольца» Сергея Эфрона: «Купил пять порошков *аспирина* у прыщеватого аптекаря». О «привкусе меди во рту» ср. в «Петербурге» Андрея Белого: «Александр Иванович тут над бездной стоял, прислоняясь к перилам, прищелкивая совершенно сухим деревянистым языком и вздрагивая от озноба. Какое-то *ощущение вкуса, какое-то ощущение меди: и во рту, и на кончике языка*». Но, скорее всего, упоминание о неприятном и постороннем «привкусе» «во рту» из комментируемого фрагмента восходит к соответствующему отрывку из «Мадам Бовари», где описывается «противный чернильный вкус» мышьяка во рту Эммы (цитируем перевод Ал. Чеботаревской). Ср. фр. № 176 и комм. к нему.

№ 174. Рыбий жир — смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга.

О рыбьем жире ср. в ст-нии О. М. «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (1930), насыщенном многочисленными переключками с «ЕМ»:

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,

Узнавай же скорее *декабрьский* денек,
Где к зловещему дегтю подмешан *желток*.

Учитывая, что скоро в «ЕМ» будет упомянута Анна Каренина, приведем микроцитату из романа Толстого о Кити: «Домашний доктор давал ей *рыбий жир*». О желтом цвете рыбьего жира ср., например, в «Фазане» Инны Грековой: «...тогда он был обязателен в каждой семье. Янтарно-желтый, вонючий, противный. О ежедневный кошмар — эта ложка рыбьего жира! Нос затыкали двумя пальцами, ложку вливали, ужас! Даже касторка с ее бесцветным вкусом была приятнее...»

О ключевом для «ЕМ» мотиве пожара ср. фр. № 6 и др. Ср. также в «Господине Прохарчине» Достоевского в сочетании с мотивом восторга (и упоминанием о Фонтанке и толпе; ср. фр. № 96): «Так же как и тогда наяву, кругом них гремела и гудела необозримая *толпа народа*, запрудив меж двумя мостами всю *набережную Фонтанки*, все окрестные улицы и переулки; так же как и тогда, вынесло Семена Ивановича вместе с пьянчужкой за какой-то забор, где притиснули их, как в клещах, на огромном дровяном дворе, полном зрителями, собравшимися с улиц, с Толкучего рынка и из всех окрестных домов, трактиров и кабаков. Семен Иванович видел все так же и по-тогдашнему чувствовал; в вихре горячки и бреда начали мелькать перед ним разные странные лица. Он припомнил из них кой-кого. Один <...> помещавшийся *во время пожара* за спиной Семена Ивановича и задававший сзади ему поощрения, когда наш герой, с своей стороны, почувствовав нечто вроде *восторга*, затопал ножонками, как будто желая таким образом аплодировать молодецкой пожарной работе, которую совершенно видел с своего возвышения».

Ворвань — жидкий жир, добываемый из сала морских млекопитающих (китов, тюленей) и рыб. Запах ворвани перечисляется в ряду «детских» в ст-нии О. М. «— Нет, не мигрень, но подай карандаш ментоловый...» (1931): «Пахнет немного смолоу да, кажется, тухлою *ворванью*...» О живодерских мотивах в «ЕМ» ср. фр. № 81 и далее. Об «отвращении, доведенном до восторга», много писал Достоевский, например в «Записках из подполья»: «...горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и наконец — в решительное, серьезное наслаждение!»

Обратим также внимание на фонетические уподобления в комментируемом фрагменте: ЖиР — поЖаРов; ВоРВАНь — ВыРВАНных (Гервер: 183).

№ 175. Птичье око, налитое кровью, тоже видит по-своему мир.

Ср. с издевательским пассажем из заметки О. М. «Выпад» (1924): «Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал все это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз академика Овсяннико-Куликовского или среднего русского интеллигента, как они видят, например, своего Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы» (2: 411). Однако в 1929 г., в заявке на повесть «Фагот», автор «ЕМ» так описал поэтику комментируемого нами произведения: «До известной степени повторяется прием „Египетской марки“: показ эпохи сквозь „птичий глаз“» (2: 603). Ср. также в ст-ниях О. М. «Канцона» (1931) в соседстве с «египетским» мотивом:

Там зрачок профессорский орлиный
Египтологи и нумизматы —
Это птицы сумрачно-хохлатые...

и «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...» (1931):

Не разбирайся, щелкай, милый кодак,
Покуда глаз — хрусталик кравчей птицы,
А не стекляшка!,

а еще в набросках к его заметке «<Литературный стиль Дарвина>» (1932): «Глаз натуралиста обладает, как у хищной птицы, способностью к аккомодации. То он превращается в дальнобойный военный бинокль, то в чечевичную лупу ювелира» (3: 395). Также ср. в ст-нии О. М. 1936 г.:

Мой щегол, я голову закину —
Поглядим на мир вдвоем:
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?
<...>
В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
Не посмотрит — улетел!

№ 176. Книги тают, как ледяшки, принесенные в комнату. Все уменьшается. Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны.

Во фрагменте раскрывается ключевая для всей повести тема хрупкости и непрочности реалий окружающего мира и самой жизни. Ср. в нашем предисловии к предлежащему комментарию. Также ср. в ст-ниях О. М. «Дождик ласковый, мелкий и тонкий...» (1911):

Жизни тающей сладостный плач!

«На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918):

Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья *тает*,

«Умывался ночью на дворе...» (1921):

Тает в бочке, словно соль, звезда...

и особенно в двух начальных строфах его ст-ния 1922 г.:

Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг, —
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.

Жизнь себя перемогает,
Понемногу *тает* звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.

Мотив льда впервые в повести возникает во фр. №46 (см. комм. к нему). Ср. также в заметке О. М. «К юбилею Ф. К. Сологуба» (1924), где говорится про метафорическое «*таяние* вечного льда» (2: 408). Еще см. в ст-нии Анненского «То и это» из «Трилистника кошмарного»:

Ночь *не тает*. Ночь как камень.
Плача *тает только лед*,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но *лопочут даром, тая*,
Ледышки на голове:
Не запомнить им, считая,
Что подушек только две.

Из следующего фр. «ЕМ» (№ 177) станет ясно, что «ледяшки, принесенные в комнату» — это сосульки.

О мотиве подмены ср. в черновой записи к «ЕМ», цитируемой в комм. к фр. № 3: «Портные отбирали визитки, а прачки *подменивали* белье». Также ср. в открытом письме О. М. советским писателям 1930 г.: «Федерация прибегает к бесчестнейшему трюку, *подменивая* уголовные обвинения литературной критикой по Горнфельду» (4: 127).

Из черновиков к «ЕМ» (как обычно, более прозрачных и ясных, чем итоговый вариант повести) становится понятно, что в финале комментируемого фрагмента подразумевается Эмма Бовари: «Где различие между литературой и жизнью? Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал вкус мышьяка, хрустевшего на зубах у черноволосой Бовари, сестры нашей гордой Анны» (2: 577). О том, почему в черновиках «ЕМ» появляется героиня Флобера, см. в комм. к фр. № 173. Там же см. о «вкусе мышьяка» во рту Эммы Бовари. О ее черных волосах у Флобера говорится так: «Эмма похудела, ее щеки побледнели, лицо вытянулось. С гладкими бандо *черных волос*, с огромными глазами, с прямым носом, с птичьей походкой, постоянно молчаливая за последнее время, она, казалось, проходила по жизни, едва ее касаясь, словно отмеченная печатью какого-то высокого предназначения». Ср. также в финале романа: Шарль попросил прядь волос покойницы. «Гомэ подошел сам с ножницами в руке. Он так дрожал, что в нескольких местах на виске проколол кожу. Наконец, подавляя волнение, резнул два-три раза наугад и оставил белые просветы в этих прекрасных густых *черных волосах*» (цит. по переводу Ал. Чеботаревской).

Об Анне Карениной речь идет во фр. № 147 («— Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?»). Как и мадам Бовари, толстовская героиня была черноволоса. См., например, следующий отрывок из романа Толстого: «Она сняла платок, шляпу и, зацепив ею за прядь своих *черных*, везде вьющихся *волос*, мотая головой, отцепляла волоса». Уподо-

бление «Анны Карениной» (1876) роману «Мадам Бовари» (1856) см. в статье О. М. «О природе слова» (1922): «Где у Толстого, усвоившего в „Анне Карениной“ психологическую мощь и конструктивность флорберовского романа звериное чутье и физиологическая интуиция „Войны и мира“?» (1: 219) См. также в «Письме тов. Кочину» (1929) автора «ЕМ»: «...я напомним тебе сейчас две книги из мировой литературы, два знаменитых романа: „Анну Каренину“ Толстого и „Госпожу Бовари“ французского писателя Флобера. Сколько труда потратили писатели, чтобы их героини встали перед нами во весь рост. Кажется, будто сам Толстой мысленно превратился в ту женщину, с которой писал портрет. То же самое сделал Флобер. В чем же тут, спрашивается, дело? Неужели петербургская барыня и скучающая жена французского лекаря удостоились чести такого полного и хорошего изображения только потому, что они из мелкобуржуазной или дворянской породы? Да, этих женщин изображали могучие классовые художники, и они не поскупились на медленный, огромный и кропотливый труд, чтобы из мелочей, подбирая черточку к черточке, создать незабываемый тип» (2: 528—529).

Не совсем понятно, почему О. М. пишет о героине более раннего произведения Флобера как о «*младшей* сестре нашей гордой Анны» Карениной. Возможно, подразумевается большая писательская зрелость Толстого в сравнении с Флобером.

№ 177. Все уменьшается. Все тает. И Гете тает. Небольшой нам отпущен срок. Холодит ладонь ускользающий эфес бескровной ломкой шпаги, отбитой в гололедицу у водосточной трубы.

Возможно, подразумевается конкретная книга Гете — том из библиотеки отца О. М. Ср. в «Шуме времени»: «Над иудейскими развалинами начинался книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер — и Шекспир по-немецки — старые лейпцигско-тюбингенские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость, с мягкими гравюрами, немного на античный лад <...> Это отец пробивался самоучкой в германский мир из талмудических дебрей» (2: 356). Ср., однако, в черновиках к «ЕМ»: «И [Гете уменьшает<ся> (?)] Римские ночи. Небольшой [нам] там отпущен срок» (2: 577). Ср. с позднейшим четверостишием О. М. 1935 г.:

Римских ночей полновесные слитки,
Юношу *Гете* манившее лоно —

Пусть я в ответе, но не в убытке:
Есть многодонная жизнь вне закона...

(по-видимому, имеются в виду «Римские элегии» Гете).

Во фр. № 16 О. М. судил о длине человеческой жизни прямо противоположным образом, чем в комментируемом фр.: «*Сроки жизни необъятны*». Ср., однако, в его ст-ниях «Я ненавижу свет...» (1912):

Или, свой путь и срок,
Я, исчерпав, вернусь:
Там — я любить не мог,
Здесь — я любить боюсь...

«1 января 1924»:

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного — оборвут
Простую песенку и глиняных обидях
И губы оловом зальют...

а также начальные строки перевода О. М. 1934 г. сонета Петрарки:

Промчались дни мои — как бы оленей
Косящий бег. *Срок счастья был короче,*
Чем взмах ресницы. Из последней мочи
Я в горсть зажал лишь память наслаждений.

Уподобление «мальчишков», «снаряжаемых на улицу», «рыцарям» см. во фр. № 166. В финале комментируемого фрагмента подразумевается популярная детская забава — фехтование на сосульках. Ср. также, например, в «Счастливом принце» О. Уайльда: «...сосульки, как хрустальные кинжалы, повисли на крышах домов».

№ 178. Но мысль, как палаческая сталь коньков «Нурмис», скользивших когда-то по голубому с пупырышками льду, не притупилась.

Обыгрывается идиома — «острая мысль». «Нурмис» — финские стальные беговые лезвия-коньки, считавшиеся в 1900-х гг. очень хорошими. Эта их репутация сохранилась и в 1920-е гг.; отсюда у О. М. в чер-

новиках к «ЕМ»: «И палаческая сталь коньков „Нурмис“, скользившая когда-то по голубому с пупырышками льду, *перешла к теперешним школьникам*» (2: 577). «Нурмисы» прикручивались веревками к валенкам и другой зимней обуви. Имели надписи на лезвиях: «Нурмис». Ср., например, в книге воспоминаний Вадима Андреева «Детство» (1966) о зиме 1913—1914 гг.: «...Гимназисты в серых шинелях с блестящими пуговицами, предпочитавшие марку „Снегурочка“; уличные мальчишки на самодельных, подвязанных веревкою железных пластинках; специалисты фигурной езды, выписывавшие тройки, восьмерки, легко взлетающие на воздух и, перевернувшись, падавшие на *остроносый, изогнутый „Нурмис“*, — все это несло, летело, падало под звуки вальса „На сопках Манчжурии“, под медный грохот оркестра, широкими звуками проплывавший в сером петербургском воздухе». Еще ср. в материалах к поэме «Дуггур» (1951) Даниила Андреева:

Поздно. Каток, по-ребячьи, оркестрами
Дует в смешную дуду.
Резвые „нурмисы“ гранями острыми
С шорохом мчатся по льду.

Подробнее см. в специальной статье: Nilsson N.-A. Mandelstam and the Nurmis Skates // Scando-Slavica. 1972. Vol. 18. Iss. 1. Ср. также в «Шуме времени» О. М.: «Крепкий румяный русский год катился по календарю, с крашеными яйцами, елками, *стальными финляндскими коньками*, декабрем, вейками и дачей» (2: 354), в его стихах «Вы, с квадратными окошками...» (1925):

И торчат, как шуки, ребрами
Незамерзшие катки,
И еще в прихожих слепеньких
Валяются *коньки...*

и «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (1934) об Андрее Белом:

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Часто пишется *казнь*, а читается правильно — *песнь...*

<...>

Меж тобой и страной *ледяная* рождается связь...

В комментируемом фрагменте О. М. совместил сразу несколько важных для «ЕМ» мотивов: петербургского детства, льда, Финляндии и казни (ср. пассаж о «*палаческой* стали» коньков «Нурмис»).

№ 179. Так коньки, привинченные к бесформенным детским ботинкам, к американским копыткам-шнуровкам, срачиваются с ними — ланцеты свежести и молодости, — и оснащенная обувь, потянувшая радостный вес, превращается в великолепные драконьи ошметки, которым нет названия и цены.

Ср. в книге-наставлении М. Хвостова «Фигурное катание на коньках» (1926): «Обувь для фигурных коньков должна быть легкая и прочная, плотно обтягивающая ногу. Повсеместно приняты высокие (не ниже 30 см) ботинки на *шнуровке*, из мягкой, но не растягивающейся кожи, лучше всего из *американского* опойка. Подошва должна быть из твердой кожи, толщиной не менее 4 мм, чтобы шурупы не проходили насквозь. Каблук широкий и прочный должен иметь высоту не менее 1,5 см и не более 3 см. Ботинки должны достаточно плотно сидеть на ноге, чтобы не было ни малейшего вихляния ноги; носок же должен быть настолько широк, чтобы можно было шевелить пальцами. При тесном носке кровообращение сильно затрудняется, и пальцы легко мерзнут. Привинчивать коньки следует так, чтобы лезвие проходило под серединой пятки и под промежутком между большим и вторым пальцем. При *шнуровании ботинка* следует до перегиба подъема затягивать шнурки туго, затем обвести шнурки вокруг ноги и, связав их простым узлом, шнуровать далее значительно свободнее». Опоек — шкура, снятая с телят, не перешедшего на растительную пищу. В «Наполеонидах» (1924) Садовского описываются «желтые *американские ботинки* с толстой подошвой и шишками на носках», у Горького в «Деле Артамоновых» (1926) говорится о «широких каблуках *американских ботинок*», а в «Романе без вранья» (1927) Мариенгофа упоминается «шнурованный *американский ботинок*» Есенина. Мотив ботинок-копыт впервые в «ЕМ» встречается во фр. № 44.

О «молодости» и «свежести» ср. в стихотворении в прозе Тургенева 1878 г. («„О моя *молодость!* о моя *свежесть!*“ — восклицал и я когда-то. Но когда я произносил это восклицание, я сам еще был *молод* и *свеж*») с неточной ссылкой на Гоголя (у Гоголя в «Мертвых душах» на самом деле: «О моя юность! О моя свежесть!»). Также ср. в «Анне Карениной» Толстого о Вареньке: «Она имела всю прелесть и *свежесть* *моло-*

дости, но не была ребенком, и если любила его, то любила сознательно, как должна любить женщина: это было одно». Метафору ножей-ланцетов и тоже в соседстве с «американским» мотивом находим в позднейшем «Путешествии в Армению» О. М., где изображается «быстрая, как телеграмма, *американская яхта, ланцетом* взрезавшая воду» (3: 183). Ср. также в «Фелице» Державина в связи с темой казни и пыток:

Стыдишься слыть ты тем великой,
Чтоб страшной, нелюбимой быть;
Медведице прилично дикой
Животных рвать и кровь их пить.
Без крайнего в горячке бедства
Тому *ланцетов* нужны ль средства,
Без них кто обойтись мог?
И славно ль быть тому тираном,
Великим в зверстве Тамерланом,
Кто благостью велик, как бог?

Обратим внимание на звукопись в финале фрагмента: КОНЬКИ — дра-
КОНЬи ошметКИ.

№ 180. Все трудней перелистывать страницы мерзлой книги, переплетенной в топоры при свете газовых фонарей.

В одном образе комментируемого фрагмента объединены ключевые мотивы трех предыдущих абзацев: книги — лед — топоры (острие — казнь). Некоторые из этих мотивов соседствуют в позднейшем ст-нии О. М. «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931):

Лишь бы только любили меня эти *мерзлые* плахи —
Как, прицелясь на смерть, городки зашибают в саду, —
И за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для *казни* петровской в лесах *топорище* найду.

Ср. также в ст-нии Анненского «То и это», цитировавшемся в комм. к фр. № 176:

Если тошен *луч фонарный*
На *скользоте топора*.

О петербургских газовых фонарях ср. в мемуарной книге «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.» Д. А. Засосова и В. И. Пызина: «Авторы застали даже на главных улицах газовые фонари. Их зажигали фонарщики, которые с лестницами перебежали от столба к столбу, накидывали крючки лестниц на поперечины столбов, быстро поднимались до фонаря и зажигали его». Именно о таких фонарях идет речь во фр. № 113 и 116.

№ 181. Вы, дровяные склады — черные библиотеки города, — мы еще почитаем, поглядим.

Ср. в черновиках к «ЕМ» о дровяных складах: «Деревянные городища, внезапно встающие среди каменных улиц» (2: 577).

Большое количество дровяных складов группировалось в северной столице в Апраксином дворе близ Щербакова и Чернышева переулка, а также на Выборгской стороне и на Загородном проспекте. Дровяные склады горели во время знаменитого петербургского пожара 26 мая 1862 г., описанного, в частности, в «Воспоминаниях» Авдотьи Панаевой: «В Апраксином рынке было столько горючего материала, как в любой пиротехнической лаборатории, да и в горевших переулках его было немало, особенно в Чернышевом. Сильный ветер, разнося крупные искры, от которых то тут, то там загорались деревянные постройки и *дровяные склады*, делал борьбу с пожаром почти бесплодной». Ср. фр. № 80 и комм. к нему. «*Куча дров* на дворе Олсуфья Ивановича» становится местом действия нескольких важных сцен «Двойника» Достоевского. Ср. комм. № 17. «Огромный *склад дров*, длинный склад, точно на дровяном дворе» хочет поджечь герой «Подростка».

В финале комментируемого фрагмента обыгрывается идиома «поживем — увидим», а также (каламбурно) — «читать по *складам*» (ср. «дровяные *склады*») в зачине отрывка).

№ 182. Где-то на Подъяческой помещалась эта славная библиотека, откуда пачками вывозились на дачу коричневые томики иностранных и российских авторов, с зачитанными в шелк заразными страницами. Некрасивые барышни выбирали с полок книги. Кому — Бурже, кому — Жорж Онэ, кому еще что-нибудь из библиотечного шурум-бурума.

Напротив была пожарная часть с закрытыми наглухо воротами и колоколом под шляпкой гриба.

В д. № 24 на Большой Подъяческой улице располагалась частная «общедоступная» библиотека Николая Александровича Рубакина, насчитывавшая в своем фонде около 115 тысяч книг. Ср. в мемуарной книге «Лоцман книжного моря» сына Рубакина, соученика О. М. по Тенишевскому училищу, Александра Рубакина: «Это была тихая петербургская улочка, вымощенная булыжником, с тротуарами из гранитных плит, как всюду в Петербурге. Высокий пятиэтажный дом, покрытый розовой штукатуркой, принадлежал знаменитому петербургскому пивовару Дурдину. На доме была вывеска „Библиотека Л. Т. Рубакиной“. Дверь в библиотеку никогда не запиралась с площадки. Посетители входили в большую комнату, разгороженную надвое деревянными перилами, за которыми стояла конторка и сидел библиотекарь, вернее, библиотекарша <...> По ночам улица погружалась во тьму, в ней горели только редкие газовые фонари, причем без магниевого колпачка, так что свет от них был немногим ярче света обыкновенной свечи. А между тем библиотека была открыта для посетителей также и вечером: именно вечером в нее могли ходить студенты и работающие интеллигенты. Ходили в нее и рабочие». О разнотипных страницах библиотечных книг см. в комм. к фр. № 183.

Некрасивых барышень часто воспевал в своих стихах, например, в ст-нии «Дурнушка», Надсон:

Бедный ребенок, — она некрасива!
То-то и в школе и дома она
Так несмела, так всегда молчалива,
Так не по-детски тиха и грустна!
Зло над тобою судьба подшутила:
Острою мыслью и чуткой душой
Щедро дурнушку она наделила, —
Не наделила одним — красотой...
Ах, красота — это страшная сила!..

Ср. комм. № 183. Ср. также в черновиках к «ЕМ»: «Некрасивые барышни, карабкаясь на невысокие приставные лесенки, разносили и подавали книги» (2: 577). Поль Бурже и Жорж Онэ — французские писатели, выбранные О. М. для упоминания в комментируемом фрагменте в первую очередь из-за звучания их имен и фамилий. «кОму — БУРЖЕ, кОму — ЖОРЖ ОнЭ». Дважды повторяющееся здесь «кому» имитирует выкрик старьевщика, как и встречающийся чуть ниже «шурум-бурум» — «„выключка“, произносимая татаринoм-старьевщиком, а также



Большая Подъяческая, д. 24. Фото И. Золоторевской

само это старье, хлам» (Мец: 667). Ср., например, в «Томских трущобах» (1906) Валентина Курицына: «Скрип половиц заставил его приподнять голову. — Старых вещей, душа мой, не продашь ли! *Шурум-бурум* нет ли! Калоши старые, пиджаки берем! Перед ним стоял типичный татарин-старьевщик в тубетейке с мешком за плечами». «Романы Жоржа Онэ в 1917 г. пережили новую волну популярности: Е. Ф. Бауэр снял по ним фильмы „Жизнь за жизнь“ (1916) и „Король Парижа“ (1917)» (Мазур: 199).

О пожарной части возле библиотеки Рубакина ср. в «Лощмане книжного мира»: «Напротив дома помещалась Спасская пожарная часть с высокой каланчой, с которой в дотелефонную эпоху дозорный высматривал пожары. Завидев дым в обозреваемом им квартале, он давал тревогу вниз, дежурный бил в блестящий медный колокол, моментально раскрывались ворота, и из них вылетал сперва верхом на лошади „скачок“ — пожарный в блестящем медном шлеме, с трубою в руке. Он мчался по направлению к горевшему дому, непрерывно трубя, чтобы предупредить толпу и едущих по улице о том, что сейчас промчится пожарная команда. И несколько минут спустя за ним мчались сверкающие медью и красной краской пожарные машины, лестницы, насосы, запряженные тройками сытых красивых лошадей, мчались во весь опор, к великой радости мальчишек, бегущих со всех сторон поглядеть на это эффектное зрелище. А на каланче поднимались на мачту черные шары — сигнал пожара, а также указание на квартал, в котором он

произошел. Ясно, что при такой системе наблюдения за пожарами его было видно только тогда, когда он уже принимал серьезные размеры. Помню, отец, и бабушка, и все служащие библиотеки жили в постоянном страхе возможности пожара, и их утешало только то, что пожарная часть находилась напротив дома». О «бабушке» Парнока, державшей, как и бабушка Александра Рубакина, частную библиотеку, ср. в черновиках «ЕМ», цитируемых в комм. № 91. Ср. также в черновиках к «ЕМ»: «Напротив библиотеки была пожарная часть — кусок дореформенного крепостного Петербурга с всегда закрытыми наглухо крепкими тесовыми воротами и колоколом под шляпкой» (2: 577). О шарах на пожарной каланче ср. фр. № 118 и комм. к нему. О «наглухо закрытых воротах» ср., например, в «Фабрике» (1903) Блока:

И глухо заперты ворота.

№ 183. Некоторые страницы сквозили, как луковичная шелуха.

В них жила корь, скарлатина и ветряная оспа.

В корешках этих дачных книг, то и дело забываемых на пляже, застревала золотая перхоть морского песку, — как ее ни вытряхивать — она появлялась снова.

Ср., например, с заметкой «Книги и зараза», напечатанной в номере 12 журнала «Жизнь и здоровье» за 1909 г.: «Распространение заразных болезней через книги не подлежит никакому сомнению. В особенности опасны в этом отношении книги библиотек, раздающих свои книги для пользования подписчикам. Такие книги легко могут попадать в дома, где находятся заразные больные и, быть может, прямо в руки этих больных, от которых заразное начало может через книгу быть перенесено в другой дом, в другую семью <...> Нечего, конечно, распространяться о возможном разносе через книги таких прилипчивых болезней, как *скарлатина*, *корь*, дифтерит и др.». «Корь, скарлатина и ветряная оспа» в комментируемом фрагменте объединяются с книгами и через мотив шелушения («Некоторые страницы сквозили, как луковичная *шелуха*»). О шелушении при скарлатине см. комм. к фр. № 100.

Впрочем, у О. М. используется и метафорический потенциал слова «зараза». «Ср. мотивы „трупного яда <...> рядовой французской книги“ и „прилипчивых болезней“ книг» в статье О. М. «Жак родился и умер!» (1926) (2: 445—446) (Мазур: 199). Ср. в этой же статье будущего автора «ЕМ»: через плохие иностранные книги *«просвечивает»* какая-то мерз-

кая чичиковская рожа» (2: 446) — ср. в нашем отрывке: «...страницы сквозили как луковичная шелуха»; и: «В одной жанровой книжке семидесятых годов автор <...> передает подслушанный разговор: какая-то бедная Настенька, обманутая *апраксинцами*, на которых она шила рубашки, рассказывает, что пришлось ей зайти в „магазин“, где „дали“ перевод по пять рублей с листа да два рубля авансу» (2: 445). Ср. фр. № 80 и комм. к нему об «апраксинских пиджаках».

О чтении на дачах стихов Надсона ср. в «Шуме времени»: «А не хотите ли ключ эпохи, книгу, раскалившуюся от прикосновений <...> книгу, листы которой преждевременно пожелтели, от чтения ли, от солнца ли *дачных скамеек*...» (2: 357).

№ 184. Иногда выпадала готическая елочка папоротника, приплюснутая и слежавшаяся, иногда — превращенный в мумию безымянный северный цветок.

Пожары и книги — это хорошо.

Мы еще поглядим — почитаем.

Уподобление природы готической архитектуре, намеченное в зачине комментируемого фрагмента, находим и в позднейшем «Путешествии в Армению»: «Больше грибов мне нравились *готические* хвойные *шишки* и лицемерные желуди в монашеских шапочках. Я гладил шишки. Они топорщились. Они убеждали меня. В их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры, демон которой сопровождал меня всю жизнь» (3: 190—191). Сравнение «северного цветка» с «мумией» привносит во фрагмент египетский колорит. Само словосочетание «северный цветок» провоцирует читателя вспомнить об альманахе Дельвига «Северные цветы» и, возможно, о его символистской вариации с таким же названием. Ср. в «Шуме времени» о Владимире Гиппиусе: «Он спал на жесткой кабинетной тахте, сжимая старую книжку „Весов“ или „*Северные цветы*“ „Скорпиона“, отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым и во сне помнящий дикие стихи Случевского „Казнь в Женеве“, товарищ Кожевникова и Добролюбова — воинственных молодых монахов раннего символизма» (2: 388). Ср. также начальные строки стиха Пушкина «Цветок»:

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я...

и ст-ние Гумилева «В библиотеке»:

Мне нынче труден мой урок.
Куда от странной грезы деться?
Я отыскал сейчас цветок
В процессе древнем Жиль де Реца.
<...>
Так много тайн хранит любовь,
Так мучат *старые гробницы!*
Мне ясно кажется, что кровь
Пятнает многие страницы.

№ 185. «За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджиолину Бозио — уроженку Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта — *basso comico*, — предоставили на мгновение самой себе.

По предположению А. А. Морозова, кавычки в начале этого вставного эпизода (и в его конце; ср. фр. № 188) «говорят об автоцитации — очевидно, из задуманной повести о Бозио» (Морозов: 278). Наши сомнения в верности этой гипотезы изложены в комм. № 21. Там же, в таблице (пункт d) см. о Бозио как об уроженке Пьемонта. Там же приведены сведения о смерти певицы в 1859 г. (пункт e).

Весь эпизод исподволь подготавливался в черновиках к фр. № 182, где говорилось о *пожарной части* — куске «дореформенного крепостного Петербурга»; ср. о *пожарном обозе* в комментируемом фрагменте и о «*крепостном балете*» во фр. № 143. В доступных нам материалах не сообщается о случившемся в день смерти певицы городском пожаре. По-видимому, появление пожарного обоза было нужно автору «ЕМ» для фокусировки и связывания двух ключевых мотивов повести: пожара (о нем см., например, комм. к фр. № 6, 17, 38, 118, 119, 128, 174, 182) и болезни (см. комм. к фр. № 38, 58, 100, 129). Отметим также возможную игру слов «поЖАР» (огонь) — «ЖАР» (болезненный; Гервер: 186) и «ОБОЗ» — «БОЗиО». По-видимому, источником контаминации двух ключевых мотивов «ЕМ» послужил цикл Некрасова «О погоде», во второй части которого строфы, посвященные Бозио (I. «Крещенские морозы»), соседствуют с фрагментом о пожарах (II. «Кому холодно, кому жарко!») (Ropen: 274). Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «Тут

Софья Петровна очнулась: обгоняя пролетку, пролетел вестовой, держа факел в туман. Проблистала на миг его тяжелая медная каска; а за ним, громыхая, пылая, разлетелась в туман и пожарная часть».

Детализированное изображение пожарного обоза см. в мемуарной книге Д. А. Засосова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910 гг.», из которой здесь приведем два обширных фрагмента: «*Пожарный обоз* представлял собой красивую картину: экипажи ярко-красного цвета, сбруя с начищенными медными приборами, пожарные в *сияющих касках*. Все это поражало обывателя, тянуло его за обозом на место пожара, посмотреть, как будут побеждать огонь эти скромные герои. Спустя две-три минуты после получения сигнала о пожаре команда уже выезжала. Все было приспособлено к скорейшему выезду: хомуты висели на цепях у дышел, приученные кони сами вдвали головы в хомуты, достаточно было небольшого усилия лошади, и хомут сам снимался с пружинного крючка. Мгновенно закладывались постромки, и обоз был готов к выезду. Пожарные вскакивали в повозки, на строго определенное место, на ходу надевая толстые серые куртки и порты. Обоз мчался в таком порядке: впереди ехал на верховой пожарный — „скачок“, который *трубил*, чтобы давали дорогу обозу. На место пожара он являлся первым, за несколько десятков секунд до обоза, уточнял очаг пожара и давал сигнал, куда заезжать остальным. За „скачком“ неслась квадрига — четверка горячих могучих лошадей с развевающимися гривами, *запряженная в линейку*. Это была длинная повозка с продольными скамьями, на которых спина к спине сидели пожарные. Над скамьями, на особом стеллаже, лежали багры, *лестницы*, другие приспособления. Впереди, на козлах, сидел кучер-пожарный, рядом с ним стоял *трубач*, который *непрестанно трубил*, звонил в колокол. Рядом с ним богатырского роста брандмейстер в зеленом офицерском сюртуке. Зимой он надевал сюртук на меховой жилет. На голове брандмейстера *посеребренная каска*. Около козел возвышалось древко с развевающимся пожарным знаменем красного цвета с золотой бахромой, кистями и эмблемой части. *Бочки с водой* в наше время пожарные команды уже не возили, в городе почти везде были водопровод и пожарные гидранты. На окраинах, где водопровода не было, пожарные пользовались специальными водоемами, речками. Вслед за *линейкой* неслась пароконная повозка с пожарным инвентарем: катушками со шлангами, ломami, *штурмовыми лестницами* <...> Если пожар принимал угрожающие размеры, объявлялся сбор всех частей, приезжал брандмайор Петербурга и сам распоряжался тушением. Его приказания беспрекословно выполняли бранд-

мейстеры каждой части. На пожаре двое пожарных с *факелами* стояли возле брандмейстера или брандмайора, чтобы он всегда был на виду». Ср. также в «Повести о старом Петербурге» Б. Рубинштейна: «Пожарные! Интересное зрелище для нас, да и для взрослых. Вот он, знакомый пронзительный *рожок*. И толпы мальчишек, девчонок с криками вылетают на проспект. Уже показался верховой пожарный с *трубой*, возглавлявший *пожарный обоз* (мы его называли „скачок“). *Труба или рожок* заменяли современную сирену. С шумом, грохотом несутся *пожарный обоз* — с машинами, с *лестницами*. В повозки впряжены тройки, четверки могучих лошадей, великолепных першеронов, громко цокающих копытами по мостовой. Обгоняя их, мчится парная коляска с человеком в офицерской шинели и в *серебряной пожарной каске*. Брандмайор — начальник пожарных команд Петербурга. Их в Петербурге было столько же, сколько полицейских частей. Над зданием каждой пожарной части торчала каланча. Круглые сутки на ней расхаживали дежурные».

О «квадратных окнах» см. в зачине ст-ния О. М. 1924 г.:

Вы, с *квадратными окошками*, невысокие дома,
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима...

Об отце Бозио см. в статье о певице, помещенной в «Санкт-Петербургских ведомостях» 30 апреля 1859 г.: «Анджиолина была дочь бедного певца, занимавшего роли basso comico в странствующих труппах» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 30 апреля. № 91. С. 402). «Бас (*ит. Basso*), 1) самый низкий из мужск. голосов» (*Энгель Ю. Д.* Краткий музыкальный словарь. М., 1907. С. 12).

№ 186. Воинственные фиоритуры петушиных пожарных рожков, как неслыханное брио безоговорочного побеждающего несчастья, ворвались в плохо проветренную спальню демидовского дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознании умирающей певицы этот ворох горячечного казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта охалка арестованных и увозимых под конвоем звуков обернулась призывом оркестровой увертюры. В ее маленьких некрасивых ушах явственно прозвучали последние такты увертюры к «Duo Foscarì» ее дебютной лондонской оперы...

«Фиоритуры (*ит.*), украшения» (*Энгель Ю. Д.* Краткий музыкальный словарь. М., 1907. С. 186). «Brio (*ит.*) жар; con b., briosо- с жаром» (там же. С. 22). Возможно, О. М. воспользовался этим термином, ради возможности вновь поиграть словами: жар (оживление, экспрессия исполнения) и жар (болезненный).

Весь комментируемый фрагмент восходит к следующему отрывку из цикла Некрасова «О погоде»:

Где ж пожар? Пешеходы глядят.
Чу! Неистовый топот раздался
И на бочке верхом полицейский солдат,
Медной шапкой блестя, показался.
Вот другой — не поспеешь считать!
Мчатся вихрем красивые тройки.
Осторожней, пожарная рать!
Кони сытые слишком уж бойки.

Вся команда на борзых конях
Через *Невский проспект* прокатилась
И на *окнах* аптек, в разноцветных шарах
Вверх ногами на миг отразилась....

Озадаченный люд толковал,
Где пожар и причина какая?
Вдруг еще появился сигнал,
И промчалась команда другая.
Постепенно во многих местах
Небо вспыхнуло заревом красным,
Топот, *грохот!* Народ впопыхах
Разбежался по улицам разным,
Каждый в свой торопился квартал,
„Не у нас ли горит? — помышляя, —
Бог помилуй!“ Огонь не дремал,
Лавки, церкви, дома пожирая...

Семь пожаров случилось в ту ночь,
Но смотреть их нам было невмочь.
В сильный жар да в морозы трескучие
В Петербурге пожарные случаи

Беспрестанно — на днях как-нибудь
И пожары успеем взглянуть...

Ср. также с цитатой из «Петербурга» Андрея Белого, приводимой в комментарии к предыдущему фрагменту «ЕМ». Как у Некрасова и Белого, «пожарные обозы» у О. М. связаны с потенциальной угрозой, опасностью. В журнальном варианте «ЕМ» этот мотив звучал еще отчетливее: «...бешеная скачка <...> увозимых под конвоем звуков, *угрожающих* и *тревожных* обернулась призывом оркестровой увертюры» (Звезда. 1928. № 5. С. 71). По мнению О. Ронена, эпитет «*некрасивые*» в комментируемом отрывке содержит в себе намек на фамилию «*Некрасов*» (Ronen: 274; о «*маленьких ушах*» певицы см. также фр. № 26). Из черновика к повести становится понятно, что согласно первоначальному замыслу О. М. похороны Некрасова должны были описываться в «ЕМ» наряду с похоронами других людей искусства: «[Некрасова хоронили]» (2: 574).

Еще один важный подтекст комментируемого фрагмента — это любимые О. М. «Шаги командора» (1912) Блока, где возникают мотивы «смертного часа», «окна», «пышной спальни», «пенья петуха» и «рожка», «зеркал», а также быстро проносащегося за окном транспортного средства. О рожке ср. также в заметке О. М. «Кровавая мистерия 9-го января» (1922): «Характерно, что никто не слышал сигнальных рожков перед стрельбой. Все отчеты говорят, что их прослышали, что стреляли как бы без предупреждения. Никто не слышал, как прозвучал в морозном январском воздухе последний рожок императорской России — рожок ее агонии, ее предсмертный стон» (2: 241).

О «горячечных образах романов Бальзака» ср. фр. № 28. О «пожарных лестницах» — фр. № 119. В микрофрагменте «*полымя* факелов *лизнуло зеркала*» варьируется фр. № 6: «Тридцать лет *лизало* холодное белое *пламя* спинки *зеркал*». Микрофрагмент «охапка арестованных и увозимых под конвоем звуков» представляет собой метафору немоты и восходит к команде конвоя арестованным: «Разговоры запрещены!» Ср., например, с репликой офицера, обращенной к заключенной женщине из пьесы Э. Толлера «Человек-масса» (в переводе О. М.): «*Всякие разговоры запрещены*».

О дебюте Бозио в 1846 г., в миланском (*не лондонском*) театре, в опере «*I due Foscari*» («Двое Фоскари») Джузеппе Верди по драме Байрона см. комм. к фр. № 21 (таблица; пункт f). Ср. и в еще одной статье о певице: «*Анджиолина дебютировала в Милане на маленьком театре „Ре“ (частный театр, принадлежащий фамилии Ре), в опере Вер-*

ди „Два Фоскари“. Успех певицы превзошел все ожидания: ничего подобного не запомнят поседлые дилетанты. Потом, руководимая своим корнаком, Бозио пела в Вероне, Копенгагене, в Америке и в Мадриде. В последнем городе вышла она за греческого уроженца Ксендавелониса, прибывшего из Константинополя в свите бывшего там испанского посланника» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 91. (30 апреля). С. 402). Ср. в черновике к «ЕМ», где говорится о том, что певица путешествовала по миру с «*мужем-греком*, заменившим ей импресарио» (2: 562). О греческой теме в «ЕМ» см. фр. № 45 и далее. В лондонском Ковент-Гардене в 1852 г. Бозио участвовала в опере «Любовный напиток» Доницетти (Мец: 667). Возможный источник ошибки О. М. — неточно запомненная информация из заметки М. Р. «Вести отовсюду»: «Известие о кончине г-жи Бозио произвело в Лондоне очень сильное впечатление; ее там очень любили, хотя *первый дебют ее в Лондоне* был неудачен. Возвращаясь из Америки, в 1852 году, она была ангажирована г. Геом за весьма незначительное жалованье. В то время на Ковентгарденской сцене блистали: Гризи, Альбони и Каstellлан. Бозио дебютировала в „Любовном напитке“ без всяких предварительных извещений и реклам, и по этой ли причине, или потому, что вследствие страха, была не в голосе, она сделала *fiasco*, но такое *fiasco*, что оперу не повторили, а о певице дирекция перестала даже думать» (Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 19. 17 мая. С. 197).

№ 187. Она приподнялась и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим, гибким голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка, с неправильной неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео...

В этом фрагменте (по-видимому, не опирающемся на реальные факты) варьируется топос «последняя, предсмертная песнь». Ср., например, с «Последней песнью Оссиана» Гнедича, «Последней песнью поэта» Майкова, «Последней песнью Сафо» Леопарди и проч. Ср. о «*последнем* рожке императорской России» в заметке О. М. «Кровавая мистерия 9-го января», соответствующая цитата из которой приводится в комм. фр. № 186.

О «сладостном гибком металлическом голосе» Бозио см. комм. к фр. № 21 (таблица; пункт а). О семантическом ореоле возраста пятнадцати-

летней девушки см. в переводе О. М. пьесы Жюль Ромэна «Кродмейр-Старый»: «Кто из вас полуребенок, *пятнадцатилетнее дитя?*» Ср. также, например, в «Королевских размышлениях» (1914) Анастасии Цветаевой: «Я помню себя *пятнадцатилетней девочкой*, смеющейся над всяким делом, проповедующей „только слова“, в «Гимназистах» Гарина-Михайловского: «Стройная *пятнадцатилетняя* Наташа, вся разгоревшись, смотрела своими глубокими большими глазами так, как смотрят в пятнадцать лет на такое крупное событие, как первое знакомство с таким большим обществом» и в «Аптекарьше» Владимира Соллогуба: «...а за ними выглядывало розовое личико *пятнадцатилетней девочки*, с большими темно-синими глазами, с длинными шелковистыми ресницами, с детской задумчивой головкой».

О пении юной девушки (Наташи Ростовской) необработанным голосом ср. в «Войне и мире» Толстого: «...она пела еще не хорошо, как говорили все знатоки-судьи, которые ее слушали. „*Не обработан, но прекрасный голос, надо обработать*“, — говорили все. Но говорили это обыкновенно уже гораздо после того, как замолкал ее голос. В то же время, когда звучал этот *необработанный голос с неправильными придыханиями и с усилиями переходов*, даже знатоки-судьи ничего не говорили и только наслаждались этим *необработанным голосом*, и только желали еще раз услышать его».

Профессор Каттанео обучал Бозио пению в Милане с десятилетнего возраста. О нем ср. комм. к фр. № 21 (таблица; пункт g). Ср. также в некрологе «Санкт-Петербургских ведомостей» от 30 апреля 1859 г.: «...профессор ее, известный Каттанео, заставил ее пропеть в церкви большой духовный гимн. Бозио было тогда всего пятнадцать лет; голос ее и искусство поразили слушателей» (Санкт-Петербургские ведомости. 30 апреля. № 91. С. 402).

№ 188. Прощай, Травиата, Розина, Церлина...».

О кавычках в финале фрагмента см. комм. к фр. № 185. «Травиата» — опера Верди, Бозио пела в ней партию Виолетты. Ср. в письме И. Тургенева к И. Гончарову от 7 апреля 1859 г.: «Сегодня узнал о смерти Бозио и очень пожалел о ней. Я видел ее в день ее последнего представления: она играла „Травиату“; не думала она тогда, разыгрывая умирающую, что ей вскоре придется исполнить эту роль не в шутку. Прах, и тлен, и ложь — все земное». Розина — героиня оперы Россини «Севильский цирюльник». Церлина — женский персонаж оперы «Дон-

Жуан» Моцарта. Ср. с фр. № 186, подтекстом для которого послужило ст-ние Блока о Дон-Жуане «Шаги командора» (см. комм. к этому фр.). Ср. также комм. № 21 (таблица; пункт h).

VIII

№ 189. В тот вечер Парнок не вернулся домой обедать и не пил чаю с сухариками, которые он любил, как канарейка. Он слушал жужжание паяльных свеч, приближающих к рельсам трамвая ослепительно белую мохнатую розу. Он получил обратно все улицы и площади Петербурга — в виде сырых корректурных гранок, верстал проспекты, брошюровал сады.

Для возвращения к сюжетной линии Парнока автор «ЕМ» использует зачин, который он впервые опробовал в ст-нии о Петрограде 1918 г.: «*В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...*» Общая ситуация фрагмента восходит к «Двойнику» Достоевского: «Наконец господин Голядкин решился совсем, вдруг бросил трубку, накинул на себя шинель, сказал, что *дома обедать не будет*, и выбежал из квартиры». И далее: «*Дóма бы чаю теперь выпить чашечку...* Оно бы и приятно этак было *выпить бы чашечку* <...> Не пойти ли *домой?*» Ср. также в «Шинели» Гоголя: «...все чиновники рассеиваются по маленьким квартиркам своих приятелей поиграть в штурмовой вист, *прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями*». Ср. там же мотив, дополнительно сближающий Акакия Акакиевича с Парноком в нашем фрагменте: «Акакий Акакиевич думал, думал и решил, что нужно будет уменьшить обыкновенные издержки, хотя по крайней мере в продолжение одного года: *изгнать употребление чаю по вечерам...*»

«Как канарейка» в комментируемом фрагменте подразумевает, в первую очередь, нетребовательность, неприхотливость в еде. Ср., например, в мемуарах Аполлона Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества»: «Совокупляется он — браком, разумеется — с столь же добродетельною, прекрасною и еще более бедною, чем он сам, девицею; живут они как и следует, т. е. как *кенар и канарейка*, пересыпаясь непрерывно поцелуями и *питаясь весьма скудною пищею*». А также «Братьях Карамазовых» Достоевского: «Ведь ты денег, что *канарейка*, тратишь, по *два зернышка в недельку...*» Еще ср. в главке «Старухина птица» из автобиографического очерка О. М. «Феодосия» (1924): «Старушка жильца держала, как *птицу*, считая, что ему нужно

переменить воду, почистить клетку, насыпать зерна. В то время лучше было быть птицей, чем человеком, и соблазн стать старухиной птицей был велик» (2: 397). Еще более важным в сравнении Парнока с канарейкой оказывается то, что эта птица в русской литературе часто описывалась как живая примета благоустроенного дома, налаженного быта и уюта. Ср., например, у В. Крестовского в романе «Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных»: «В окнах, за кисейными занавесками, увидите вы горшки с геранием, кактусом и китайскою розою, какую-нибудь *канарейку* или чижа в клетке, — словом, куда ни обернешься, на что ни взгляни — все напоминает царство жизни мирной, тихой, скромной, семейственной и патриархальной». Но также важно указать, что «канарейка» у русских писателей часто представляла символом легкомыслия и душевной пустоты. Ср., например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского, где «канареечными» названы годы легкомысленной и безответственной молодости: «Долгой опекой довели до того мабишь, что она не ропщет и не мечтает, как в иных варварских и смешных землях, учиться, например, в университетах и заседать в клубах и депутатах. Она лучше хочет оставаться в теперешнем воздушном и, так сказать, *канареечном* состоянии. <...> Когда проходят *канареечные* годы, то есть дойдет до того, что уж никаким образом нельзя более себя обманывать и считать *канарейкой*; когда возможность нового Гюстава становится уже решительною нелепостью, даже при самом пылком и самолюбивом воображении, тогда мабишь вдруг быстро и скверно перерождается». Мабишь — замужня женщина. Ср. также с микрофрагментом из черновиков к «ЕМ», цитируемым в комм. к фр. № 103 («На завтрак был подан шпинат с гренками, старинное детское блюдо, символ невинности и *канареечной* радости»).

Во втором предложении комментируемого фрагмента речь идет о проведении или ремонте трамвайных путей, производившихся в начале XX века с помощью сварки (о ремонте трамвайных столбов ср. комм. к фр. № 86). В отличие от стыкующего способа соединения железнодорожных рельсов, сварка трамвайных рельсов помогает избежать шума. Электросварка, широко применявшаяся позднее, в 1910-х гг. не была широко распространена. Газовая сварка, уже достаточно популярная в то время, не давала возможности соединять крупные детали с большой площадью сечения торцов. Вероятно, у О. М. говорится о термитной сварке, при которой зазор между торцами рельсов заполнялся расплавленным металлом, полученным в результате окисления между оксидами железа и алюминием (магнием). «Паяние имеет целью соединять металлические поверхности легкоплавким сплавом. При П.

необходимо, чтобы спаиваемые поверхности были нагреты выше температуры плавления припоя и хорошо очищены» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. в ст-нии О. М. «Пароходик с петухами...» (1937):

И, паяльных звуков море
В перебои взяв,
Москва слышит, Москва смотрит,
Зорко смотрит в явь.

Как такового термина «паяльные свечи» не существует. Под «паяльной свечой», видимо, подразумевается переносная газовая горелка (в других случаях, при более низких температурах плавления, использовалась более опасная паяльная лампа), необходимая, чтобы довести металл до расплавленного состояния. В конце XIX — начале XX в. для нагрева и расплавления металлов при сварке использовали ацетилено-кислородное пламя. Ослепительно белый цвет имеет ядро ацетиленового пламени, такой же цвет приобретает пламя магния, используемого при термитной сварке, при нагревании более 600 °С.

В финале комментируемого фрагмента продолжено сравнение всего на свете с книгами. «Корректируемые гранки — отпечатанный в одном экземпляре текст книги, даваемый автору для внесения поправок; верстать — привести текст в соответствие с размером страницы издающейся книги; брошюровать — скрепить определенное количество страниц книги» (Мец: 668). Вероятный источник комментируемого сравнения О. М. — пассаж из книги пятой главы второй «Собора Парижской Богоматери» Гюго, который здесь цитируем с сокращениями: «С сотворения мира и вплоть до XV столетия христианской эры *зодчество было великой книгой человечества*, основной формулой, выражавшей человека на всех стадиях его развития — как существа физического, так и существа духовного. <...> Таким образом, в течение первых шести тысячелетий, начиная с самой древней пагоды Индостана и до Кельнского собора, *зодчество было величайшей книгой рода человеческого*. Неоспоримость этого подтверждается тем, что не только все религиозные символы, но и вообще всякая мысль человеческая имеет в этой необъятной *книге* свою *страницу* и свой *памятник*». Пример сходного переплетения книжных и городских мотивов находим в ст-нии Пастернака «Бальзак» (1927):

Он, как *над книгами, поник*
Над переулками глухими.

Ср. также у Маяковского в «Приказе по армии искусств» (1918):

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.

Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты!

В микрофрагменте «верстал проспекты», по-видимому, обыгрывается звуковое сходство слов «вёрстка» и «верста» (ср.: «мерил версты»).

Приведем также первоначальный вариант зачина VIII главки повести из черновиков к «ЕМ»: «Когда Парнок вернулся домой, растерзанный, безманикюрный, с мышьяковой ватой в канале большого нерва, с приплюснутыми носками, без воротничка „альберт“ — 36, но со свежим окуном, купленным в живорыбном садке для умиловивленья суровой Эммы, он был поражен следующим обстоятельством: в квартире находилось постороннее лицо, человек...» (2: 578). Этот фрагмент был впоследствии подвергнут правке: «Это вам не Парнок с мышьяковой ватой в канале большого зуба, отдавленной в самосуде лакированной тувфлей, без воротничка „альберт“ — 36, со свежим окуном, купленным по случаю в живорыбном садке» (2: 578). На этом же листе записана и зачеркнута отдельная фраза: «Он купил по случаю окуня в живорыбном садке, чтобы умиловить суровую Эмму» (2: 578). О «латышке Эмме», чье имя знаменательно совпадает с именем героини романа Флобера «Мадам Бовари», ср. комм. к фр. № 14 и 98. «Принц Альберт» — способ завязывания галстука, хорошо подходящий к рубашке с длинным воротником.

№ 190. Он подходил к разведенным мостам, напоминающим о том, что все должно оборваться, что пустота и зияние — великолепный товар, что будет, будет разлука, что обманные рычаги управляют громадами и годами.

В метафоре «разведенных мостов» воплощается мысль о неизбежности разъединения, разлуки и разрушения устойчивых связей, в том чис-

ле — исторических и биологических. Ср., например, в позднейшем «Ламарке» (1932) О. М.:

И от нас природа отступила —
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И *подъемный мост* она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

Ср. также в ст-нии Георгия Иванова «Снастей и мачт узор железный...» (1915):

Снастей и мачт узор железный,
Волнуешь сердце сладко ты,
Когда *над сумрачную бездну*,
Скрипя, *разводятся мосты*.

В начале XX в. в Петербурге насчитывалось 174 моста. Первый постоянный разводной мост через реку Неву был сооружен в 1842—1850 гг.

Страх пустоты и преодоление пустоты, победа над пустотой — одна из ключевых тем русского модернизма в целом («Пустота всего страшней!» — из ст-ния Вячеслава Иванова «Hogor vacui» 1891 г.) и творчества автора «ЕМ», в частности. Уже поэтический мир его дебютной книги «Камень» (1913) отличает «противопоставленность двух лирических рядов — бытие „я“ в пустом мире и заполнение пустоты словесным строительством — аналогом архитектурных и других историко-культурных ценностей» (Тоддес: 79). «Мост» и «пропасть» (символ «пустоты») связаны общим контекстом в ст-нии О. М. «Пешеход» (1912):

И, кажется, старинный пешеход,
Над *пропастью*, на гнущихся *мостках*...

а также в его ст-нии «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920):

...В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной *пустоты*,

Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица,
На *мосту* патруль стоит...

Ср. также в комментируемом фрагменте и в финале «Невского проспекта» Гоголя: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с *мостов*, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Ср. комм. к фр. № 144. Еще ср. в «Двойнике» Достоевского о Голядкине: «Положение его в это мгновение походило на положение человека, стоящего над страшной *стремниной*, когда земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз колышется, падает, увлекает его в *бездну*, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскочить назад, отвести свои глаза от зияющей *пропасти*; *бездна* тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же гибели». Мотив страшной «пустоты» — один из ключевых в романе «Петербург» еще одного видного вкладчика «петербургского текста» — Андрея Белого.

Оксюморон «пустота и зияние — великолепный товар», возможно, отсылает к ситуации «Мертвых душ» Гоголя. Но ср. и в «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: *воздух*, проколы, прогулы» (3: 178). Ср. также в ст-нии О. М. «1 января 1924»:

Кто веку поднимал болезненные веки —
Два сонных яблока больших, —
Он слышит вечно шум — когда взревели *реки*
Времен обманных и глухих.

<...>

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

<...>

Каким железным скобяным *товаром*
Ночь зимняя гремит по улицам Москвы,

То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром
Из чайных розовых — как серебром плотвы.

О «товаре» в этом ст-нии О. М. см.: Ropen: 289.

Разводными механизмами петербургских мостов служили *рычаги* (так называемые «журавли») и зубчатые колеса. О «мясистых *рычагах* паровозов» ср. фр. № 214. Ср. также в статье О. М. «О природе слова» (1922): «Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжести, ее грузу, необычайно велика, и *рычагом* этой деятельной любви и был именно новый вкус (1: 230). О рычагах, движущих литературный текст, писал Гоголь в «Мертвых душах»: «Как произвелись первые покупки, читатель уже видел; как пойдет дело далее, какие будут удачи и неудачи герою, как придется разрешить и преодолеть ему более трудные препятствия, как предстанут колоссальные образы, как двинутся сокровенные *рычаги* широкой повести, раздастся далече ее горизонт и вся она примет величавое лирическое течение, то увидит потом». Для совершения глобальных перемен рычаг требует себе и Петр Верховенский в «Бесах» Достоевского: «А главное — новая сила идет. А ее-то и надо, по ней-то и плачут. Ну, что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес. А тут сила, да еще какая, неслыханная! Нам ведь только на раз *рычаг*, чтобы землю поднять. Все подыметя!» Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «Трижды мой незнакомец проглотил терпкий бесцветно блистающий яд, которого действие напоминает действие улицы: пищевод и желудок лижут сухим языком его мстительные огни, а сознание, отделяясь от тела, будто ручка машинного *рычага*, начинает вертеться вокруг всего организма, просветляясь невероятно... на один только миг».

В финале комментируемом фрагмента «годы» как бы поглощаются «громадами»: ГрОмаДАМИ — ГОДАМИ. Ср. в «Медном всаднике» Пушкина:

И ясны спящие *громады*
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла.

Ср. также с заглавием романа Федина «ГОрОДа и ГОДы» (1924).

№ 191. Он ждал, покуда накапливались таборы извозчиков и пешеходов на той и другой стороне, как два враждебных племени

или поколенья, поспорившие о торцовой книге в каменном переплете с вырванной серединой.

Описанная О. М. ситуация восходит к типовой исторической картинке: враждебные друг другу племена (или войска) расположились лагерьями по две стороны реки. Ср. также с эпизодом встречи Александра I и Наполеона 25 июня 1807 г. на специально сооруженном плоту посреди Немана, о котором О. М. вспомнил в ст-нии «Какая вещая Кассандра...» (1915):

Рукопожатье роковое
На шатком неманском плоту.

Та же образность, что в комментируемом фрагменте, использована в рассуждении О. М. из «Шума времени» о себе и своем поколении: «...память моя не любовна, а *враждебна*, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого <...> Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак *зияния*, и между мной и веком *провал, ров*, наполненный шумящим временем» (2: 384). Образ «торцовой пустоты», вероятно, был взят О. М. из «Петербурга» Андрея Белого: «Запрудив тротуар, остановились прохожие; широчайший проспект был пуст от пролетов; не было слышно ни суетливого кляканья шин, ни цоканья конских копыт: пролетели пролетки, образуя там, издали, — черную, неподвижную кучу, образуя здесь — голую *торцовую пустоту*, о которую опять свистопляска кидала каскадами рои растрещавшихся капелек». О торцах ср. фр. № 79 и комм. к нему.

О «цыганской» теме в «ЕМ» (в нашем фрагменте: «*таборы* извозчиков и пешеходов») ср. фр. № 3 и комм. к нему. Еще ср. в «Шуме времени»: «Проскальзывали на блестящий круг и строились во внушительный черный *табор* рессорные кареты с тусклыми фонарями» (2: 365), а также в ст-ниях О. М. «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920):

Черным *табором* стоят кареты...

и «Я буду метаться по *табору* улицы темной...» (1925):

Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете...

О «пешеходах» ср. в ст-нии О. М. «Императорский виссон...» (1915):

В темной арке, как пловцы,
Исчезают *пешеходы*,
И на площади, как воды,
Глухо плещутся *торцы*.

Финал комментируемого фрагмента можно сопоставить со строками из более позднего ст-ния Пастернака «Анне Ахматовой» (1929):

...Я слышу мокрых кровель говорок,
Торцовых плит заглохшие *эклоги*.
Какой-то *город*, *явный с первых строк*,
Растет и отдается в каждом слоге.

О городе-книге ср. фр. № 189.

№ 192. Он думал, что Петербург — его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться — и наваждение рассыплется: он выздоровеет, станет как все люди; пожалуй, женится даже... Тогда никто уже не посмеет называть его «молодым человеком». И ручки дамам он тогда бросит целовать. Хватит с них! Тоже, проклятые, завели Трианон... Иная лахудра, бабище, облезлая кошка, сует к губам лапу, а он, по старой памяти, — чмок! Довольно. Собачьей молодости надо положить конец. Ведь обещал же Артур Яковлевич Гофман устроить его драгоманом хотя бы в Грецию. А там видно будет. Он сошьет себе новую визитку, он объяснится с ротмистром Кржижановским, он ему покажет.

Весь фрагмент пронизан отсылками к «петербургскому тексту» русской литературы.

Душевные переживания героя повести О. М. сродни переживаниям господина Голядкина из «Двойника». В повести Достоевского герой тоже пытается стряхнуть с себя «болезнь», которую сам называет «странным чувством»: «Таким образом говоря, и словами себя облегчая, господин Голядкин *отряхнулся* немного, *стряхнул* с себя снежные хлопья, навалившиеся густою корою ему на шляпу, на воротник, на шинель, на галстук, на сапоги и на все, — но *странного чувства, странной темной тоски своей все еще не мог оттолкнуть от себя*,

сбросить с себя). С героем «Двойника» Парнока сближает и желание быть как все: «Господин Голядкин, все еще улыбаясь, поспешил заметить, что ему кажется, что *он, как и все*, что он у себя, что развлеченная у него, *как и у всех*... что он, конечно, может ездить в театр, ибо тоже, *как и все*, средства имеет, что днем он в должности, а вечером у себя, что он совсем ничего; даже заметил тут же мимоходом, что он, сколько ему кажется, не хуже других... <...> Он решился лучше смолчать, не заговаривать, показать, что он так себе, что он тоже так, *как и все*, и что положение его, сколько ему кажется по крайней мере, тоже приличное».

Чтобы стать «как все», Парнок беспредметно мечтает о женитьбе, и это также объединяет его со многими инфантильными, не умеющими воплотить своих желаний в жизнь, героями творцов «петербургского текста». Только в мечтах составляет matrimониальные планы Евгений из «Медного всадника» Пушкина:

Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою
<...>
Так он мечтал.

Мотив расстроившейся свадьбы очень часто встречается у Гоголя: не только в «Женитьбе», но и в «Носе» и «Мертвых душах». В «Двойнике» Голядкин, когда дело доходит до решительных действий (побега с Кларой Олсуфьевной), пасует, трусит: «Да, наконец, оно и нельзя; оно, сударыня вы моя, — если на то уж пошло, — так оно и нельзя <...> Да, наконец, и зачем, почему и какая надобность? Ну вышла бы там за кого следует, за кого судьбой предназначено, так и дело с концом. А я человек служащий; а я место мое могу потерять из-за этого <...> Тут человек пропадает, тут сам от себя человек исчезает и самого себя не может сдержать, — какая тут свадьба!» Сходные мотивы находим и в «Козлиной песни» Вагинова: «— А может быть, вся моя мужская сила в ум перешла. Как быть, как быть? — закрыл он дверь. — Жениться хочу, а, может быть, тело мое не хочет. Но некоторые очень поздно созревают. Может быть, и я созрею когда-нибудь».

О детских болезнях Парнока ср. фр. № 129 и комм. к фр. № 168. Соединение темы Петербурга с темой детской болезни см. в зачине стиха О. М. 1930 г.:

Я вернулся в мой *город*, знакомый до слез,
До прожилок, до *детских припухлых желез*.

Описание северной российской столицы как «болезни» и дьявольского наваждения — общее место «петербургского текста». Приведем здесь лишь один пример из «Петербурга» Андрея Белого: «Петербургская улица осенью пронизает весь организм: леденит костный мозг и щекочет дрогнувший позвоночник; но как скоро с нее попадешь ты в теплое помещение, петербургская улица в жилах течет лихорадкой <...> И на этом мрачающем фоне хвостатой и виснувшей копоты над сырыми камнями набережных перил, устремляя глаза в зараженную бактериями мутную невскую воду, так отчетливо вылепился силуэт Николая Аполлоновича в серой николаевской шинели и в студенческой набок надетой фуражке».

Формулу «наваждение расколется», сходную с употребленной в комментируемом фрагменте («наваждение рассыплется»), см. во фр. № 155. Ср. также в очерке О. М. «Возвращение» (1923): «Утром *рассеялось наваждение* казино и открылся берег удивительной нежности холмистых очертаний» (2: 313) и в его «Четвертой прозе» (1930): «Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиние ночи, от которого как *наваждение рассыпается* рогатая нечисть» (3: 173).

О характеристике «молодой человек» («молодые люди») см. фр. № 11 и комм. к нему.

Выражение «*чмокнет в ручку*» встречается в позднейшем наброске О. М. о Чехове 1935 г., и там подразумевается «ручка» священника. В связи с этим напомним, что «в некотором роде дамой» Парнок считал о. Николая (Бруни) (ср. фр. № 67 и комм. к нему). Ср. также во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам комментарий к фрагменту «ЕМ» о целовании ручек: «Куль красавиц — специфика десятых годов, скорее петербургского, чем московского происхождения. К годам моей молодости „красавица“ было за сорок. Они перенесли голод и сильно полиняли. Мандельштам показывал мне одну за другой, и я только ахала, откуда взялись такие претензии!»

О Трианоне ср. в черновиках к повести: «...почему же не приложить к воспаленному лбу или даже носу такой лимонадный листочек

[с холодком царскосельских парков, с *прохладцей Трианона*, с паркетным спокойствием Версаля]?» (2: 580). «(Trianon) — название двух дворцов или, вернее, двух павильонов в Версальском парке. Большой Т. построен при Людовике XIV для г-жи де-Ментенон архитектором Мансаром в напыщенном итальянском вкусе того времени» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). В 1925—1935 гг. над большим произведением «Русский Трианон» («Царскосельская поэма») работала Ахматова. Ср. также, например, у Пушкина в ст-нии «К вельможе»:

Ты помнишь *Трианон* и шумные забавы?

Но ты не изнемог от сладкой их отравы...

и в «Козлиной песни» Вагинова: «Он пробегает последний век гуманизма и дилетантизма, век пасторалей и *Трианона*, век философии и критицизма и по итальянским садам, среди фейерверков и сладостных латино-итальянских панегириков, вбегает во дворец Лоренцо Великолепного». В комментируемом фрагменте Трианон упомянут в качестве места проведения шумных и веселых балов, на которых, как на любых светских мероприятиях, надлежало соблюдать определенный этикет. Внутренний бунт Парнока против этого этикета правомерно сравнить с сетованиями Голядкина из «Двойника» Достоевского: «... Там у них, я говорю, в большом свете, Крестьян Иванович, нужно паркеты лощить сапогами... (тут господин Голядкин немного пришаркнул ножкой), там это спрашивают-с, и каламбур тоже спрашивают... комплимент раздушенный нужно уметь составлять-с... вот чего там спрашивают. А я этому не учился, Крестьян Иванович, — хитростям этим всем я не учился; некогда было. Я человек простой, незатейливый, и блеска наружного нет во мне. <...> сами знаете, комплинтам не мастер, дамские там разные раздушенные пустячки говорить не люблю, селадонов не жалею...»

«Лахудра ж. — ниже бляди, плёха, блядунья, плёшничает которая, каз. ниж.» («Словарь В. И. Даля»); в комментируемом же фрагменте — просто опустившаяся женщина. Ср., например, в «Памятнике» (1899) Л. Андреева: «То, что он увидел, было охарактеризовано им одним словом: „Экая лахудра!“ В это понятие входило и лицо Паши, безнадежно, до унылости плоское и широкое с большими бесцветными и туповопросительными глазами. Небольшой, задиравшийся вверх нос, имевший достаточно сил, чтобы подтянуть за собой верхнюю губу широкого рта, видимо, стеснялся своего возвышенного положения. Входил в это понятие и костюм Паши, в весьма отдаленной степени на поминавший

о женском кокетстве, но не дававший возможности предположить, что хотя когда-нибудь он был нов, чист и сух». Ср. также в ранней редакции рассказа Зощенко «Матренища» (1923) в близком соседстве (как и у О. М.) с «бабищей»: «А как она Пашку Огурчика помоями окатила. Эх, *лахудра!* Злобная баба. Только что не кусалась. Да и кусалась. Эх, дай бог память, кого это она укусила? Да, Аниську укусила. В щеку Аниську укусила за то, что та селедку ей в долг не дала, вот протобестия *бабища!*»

Словосочетание «собачья молодость», вероятно, должно соотноситься с идиомами «собачья жизнь» и «собачья старость». Ср., например в «Верочке» Чехова: «Когда же я полюблю не насильно? Ведь мне уже под тридцать! Лучше Веры я никогда не встречал женщин и никогда не встречаю... О, *собачья старость!* Старость в тридцать лет!» Ср. также чуть выше в комментируемом фрагменте: «облезлая *кошка*» и «...сует к губам *лапу*». О желании Парнока стать драгоманом в Греции см. фр. № 45, об Артуре Яковлевиче Гофмане — фр. № 102.

№ 193. Вот только одна беда — родословной у него нет. И взята ее неоткуда — нет, и все тут! Всех-то родственников у него одна тетка — тетя Иоганна. Карлица. Императрица Анна Леопольдовна. По-русски говорит как чорт. Словно Бирон ей сват и брат. Ручки коротенькие. Ничего сама застегнуть не может. А при ней горничная Аннушка — Психея.

В комментируемом фрагменте О. М. «передарил» Парноку собственную родственницу по матери — Иоганну Борисовну Копелянскую, долгое время жившую в Латвии и говорившую по-русски с сильным остзейским акцентом. Шутов и карликов во множестве держала при своем дворе императрица Анна Иоанновна, приходившаяся родной тетей Анне Леопольдовне — правительнице (так и не ставшей императрицей!) Российской Империи с 9 ноября 1740 г. по 25 ноября 1741 г. «Вступление на престол Анны Иоанновны, не имевшей детей, выдвинуло вопрос о преемнике ее. Желая сохранить русский престол за своим родом, императрица Анна приблизила 13-летнюю племянницу к своему двору и окружила ее штатом служителей и наставников <...> Так прожила она четыре года, до вступления в брак (1739). Он был ускорен тем, что Бирон замыслил женить на А. своего сына Петра. Отвергнув предложение Бирона, А. изъявила согласие на супружество с Антоном-Ульрихом, и брак был отпразднован 3 июля 1739 года. Бирон возненавидел ново-

брачных и портил их жизнь, насколько мог» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). После воцарения Елизаветы Анна Леопольдовна с семейством около года жила в Риге.

Различные варианты пословиц с «чертом», «сватом и братом» находим в «Словаре В. И. Даля»: «И добрый *сват* — собаке *брат*»; «*Сватушка, сват*; а занял, так и *черт* не *брат*!»; «У нашего *свата* ни друга, ни *брата*»; «Так зазнался, что и *черту* не *брат*» и др. В нашем фрагменте существительные «чорт», «сват», «брат» и имя фаворита императрицы Анны Иоанновны Бирона складываются в смысловую цепочку: чорт — Бирон (весьма дурно изъяснявшийся по-русски) — сват — брат.

«Коротенькие» «ручки» другого своего родственника — Юлия Матвеевича Розенталя будущий автор «ЕМ» описывает в «Шуме времени» (2: 374). Ср. также в предыдущем фрагменте «ЕМ» про «ручки дам».

Обер-фрейлиной (в своем роде — «горничной») Анны Леопольдовны была Юлиана фон Менгден, чью родную сестру звали «Анна». Имя «Аннушка» в русской литературе часто присваивалось прислугам. См., например, в «Человеческой душе» (1926) Пантелеймона Романова: «К Ирине стала в последнее время ходить *Аннушка*, прислуга из соседнего дома»; в «Белой гвардии» Булгакова: «*Аннушка* становилась рассеянной, бегала без нужды в переднюю и там возилась с калошами, вытирая их тряпкой»; в «Обручении Даши» (1913) Брюсова: «*Аннушка* стащила с хозяина тяжелые сапоги и подала ему на ночь квасу»; в «Анне Карениной» Толстого: «— Выходить изволите? — спросила *Аннушка*. — Да, мне подышать хочется» и проч. О Психее-душе-женщине ср., например, в ст-нии О. М. «Когда *Психея*-жизнь спускается к теням...» (1920):

Душа ведь — женщина, ей нравятся безделки.

Возможно, в финале комментируемого фрагмента содержится ироническая отсылка к следующему обращению из «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева: «— К чему такая суровость, *Аннушка*, *душа* моя?»

№ 194. Да, с такой родней далеко не уедешь. Впрочем, как это нет родословной, позвольте — как это нет? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым «мог господь прибавить ума и денег». Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все

те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой в домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада, и бормочут себе под нос: «Как же это? без гроша, с высшим образованием?»

Ключевой ход комментируемого фрагмента (литературная родословная вместо семейной) был «предсказан» в «Шуме времени»: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова» (2: 384).

Зачин комментируемого (и предыдущего) фрагмента явственно соотносится с пушкинской «Моей родословной». Приведем также два примера, взятых из произведений творцов «петербургского текста» и демонстрирующих кардинально несхожее отношение персонажей к своим родословным: «Велика важность надворный советник! вывесил золотую цепочку к часам, заказывает сапоги по тридцати рублей — да черт его побери! я разве из каких-нибудь разночинцев, из портных или из унтер-офицерских детей? *Я дворянин...*» (Поприщин из «Записок сумасшедшего» Гоголя); «...да и куда нам затеи затевать! *Не графского рода!* Родитель мой был не из дворянского звания и со всей-то семьей своей был беднее меня по доходу...» (Макар Деушкин из «Бедных людей» Достоевского).

Согласно Табели о рангах в период между 1799 и 1884 гг. гражданскому чину титулярного советника в армии соответствовал капитан. Поэтому «*титулярный советник* Яков Петрович Голядкин» действительно может быть назван «капитаном». Кроме того, О. М., пользуясь привычным для себя и читателя «ЕМ» методом, скрещивает «господина *Голядкина*» из «Двойника» с «*капитаном* Лебядкиным» из «Бесов». Упоминаемые далее «*коллежские ассессоры*» провоцируют читателя вспомнить о «Носе» Гоголя: «Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве, чтобы читатель мог видеть, какого рода был этот *коллежский ассессор* <...> Он два года только еще состоял в этом звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не назвал себя *коллежским ассессором*, но всегда майором. „Послушай, голубушка, — говорил он обыкновенно, встретивши на улице бабу, продававшую манишки, — ты приходи ко мне на дом; квартира моя в Садовой; спроси только: здесь ли живет майор Ковалев — тебе всякий покажет». Ср. также в «Чиновнике» Некрасова:

Питал в душе далекую надежду
В *коллежские ассессоры* попасть, —

Затем, что был он крови не боярской
И не хотел, чтоб в жизни кто-нибудь
Детей его породой семинарской
Осмелился надменно попрекнуть.

Титулярными советниками, кроме Голядкина, были Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели» («Что касается чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный *титулярный советник*, над которым, как известно, натрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие повальное обыкновенье налегать на тех, которые не могут кусаться»), Поприщин из «Записок сумасшедшего» («Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь *титулярным советником?*») и Макар Девушкин из «Бедных людей» («Позвольте, маточка: всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить *титулярным советником*; такому-то повелевать, а такому-то безропотно в страхе повиноваться <...> А так как разные чины бывают и каждый чин требует совершенно соответственной по чину распеканции, то естественно, что после этого и тон распеканции выходит разночинный, — это в порядке вещей!»)...

Из «Медного всадника», где о Евгении говорится только, что он «где-то служит» и «что служит он всего два года», перенесена О. М. в комментируемый фрагмент закавыченная (слегка измененная) цитата:

О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

Ср. также в «Бедных людях»: «И пожалеешь, Варенька, о себе, что самого не того да не так; что, по пословице — вырос, а *ума не вынес*».

Обобщенное представление о том, как унижали и оскорбляли «маленьких людей», дано в письме Макара Девушкина к Вареньке Доброселовой: «Да мало того, что из меня пословицу и чуть ли не бранное слово сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались: все не по ним, все переделать нужно! <...> Меня гонят, маточка, презирают, на смех поднимают, а хозяйка просто меня бранить стала; кричала, кричала на меня сегодня, распекала, распекала меня, ниже щепки поставила».

«С лестниц спускали» (буквально, а не метафорически) персонажей «Бедных людей» и «Двойника» Достоевского: «Но тут-то меня и выгнали, тут-то меня *с лестницы сбросили*, то есть оно не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали» (Макар Деушкин); «Наконец, он почувствовал, что на него надевают шинель, что ему нахлобучили на глаза шляпу; что, наконец, он почувствовал себя в сених, в темноте и холоде, *наконец и на лестнице*. Наконец, он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну; он хотел было вскрикнуть — и вдруг очутился на дворе <...> кто-то весьма дружеским образом налег ему одною рукою на спину; потом и другая рука налегла ему на спину; подлый близнец господина Голядкина юлил впереди, показывая дорогу, и герой наш ясно увидел, что его, кажется, направляют к большим дверям кабинета. „Точь-в-точь как у Олсуфия Ивановича“, — подумал он и очутился в передней <...> не слушая ничего и не внимая ничему постороннему, он уже выходил из передней и очутился *на освещенной лестнице*» («Двойник»).

Ошельмовать — лишить честного имени. Однокоренное с глаголом «шельмовали» существительное «шельмец» настойчиво повторяется в «Двойнике»: «Желал бы я знать, чем он именно берет в обществе высокого тона? Ни ума, ни характера, ни образования, ни чувства; везет *шельмецу!* Господи боже! Ведь как это скоро может пойти человек, как подумаешь, и „найти“ во всех людях! И пойдет человек, клятву даю, что пойдет далеко, *шельмец*, доберется, — везет *шельмецу!* <...> Я буду особо, как будто не я, — думал господин Голядкин, пропуская все мимо; не я, да и только; он тоже особо, авось и отступится; поюлит, шельмец, поюлит, повертится, да и отступится <...> я знаю теперь, кто здесь за них работает: это *шельмец* работает, самозванец работает! <...> На этот раз проходил известно кто, то есть *шельмец*, интриган и развратник...»

О «сороковых» «годах» уже писалось во фр. № 194 в связи с темой скандала, тесно переплетенной с темой «маленьких людей», и там жизнь тоже смешивалась с литературой: «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах». В 1840-е гг. XIX в. были, в частности, написаны «Шинель» (1842) Гоголя, «Бедные люди» (1846), «Двойник» (1846) и «Господин Прохарчин» (1847) Достоевского; в 1850-е — его же «Дядюшкин сон» (1859) и «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), а также «Обломов» (1859) Гончарова.

Соседствующие у О. М. слова «оБОРМОТы» и «БОРМОТать» сцеплены не только семантически, но и фонетически. В 1925 г. будущий автор

«ЕМ» перевел и снабдил предисловием повесть Жюль Ромэна «Обормоты». Согласно Фасмеру, «слово обормот вместе с вариантом бормот образовано от бормотать». Ср. в ст-нии О. М. «Старик» (1913), портетирующем типичного «маленького человека» начала XX в.:

Он богохульствует, *бормочет*
Несвязные слова...

а также обращенную к северной столице реплику из ст-ния Пастернака «Петербург» (1915):

Волн наводненья не сдержишь сваями.
Речь их, как кисти слепых повитух.
Это ведь бредишь ты, невменяемый,
Быстро *бормочешь* вслух.

«Бормочут», не в силах преодолеть своей робости, главные герои «Шинели» и «Двойника»: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами: „Это, право, совершенно того...“, а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все это уже выговорил»; «Так как, с своей стороны, господин Голядкин почти всегда как-то некстати опадал и терялся в те мгновения, в которые случалось ему абординировать кого-нибудь ради собственных делишек своих, то и теперь, не приготовив первой фразы, бывшей для него в таких случаях настоящим камнем преткновения, сконфузился препорядочно, что-то *пробормотал*, — впрочем, кажется извинение, и, не зная, что далее делать, взял стул и сел <...> Потом, опомнившись и смутно заметив, что сделал две глупости разом, решил, нимало не медля, на третью, то есть попробовал было принести оправдание, *пробормотал* кое-что, улыбаясь, покраснел, сконфузился, выразительно замолчал и, наконец, сел окончательно и уже не вставал более...<...> Герой наш вертелся в кружке своем и машинально, отчасти улыбаясь, что-то *бормотал* про себя <...> Господин Голядкин, не поднимая головы, *пробормотал* извинение... <...> Тут Голядкин краснел сквозь сон и, подавляя краску свою, *бормотал* про себя, что, дескать, здесь, например, можно было показать твердость характера, значительную бы можно показать в этом случае твердость характе-

ра... а потом и заключал, что, „дескать, что же твердость характера!.. дескать, зачем ее теперь поминать!..“».

Размахайки (ироническое именование плащей-крылаток) вошли в моду лишь в конце XIX в. — их носили «маленькие люди» Чехова, Куприна и Горького, но не Гоголя и Достоевского. Слово «застиранные» в русской литературе тоже стало употребляться гораздо позднее 1840—1850-х гг. XIX в. О перчатках «маленьких людей» известно лишь то, что у Голядкина «из всех приобретений, сделанных им в то утро, оказалась в действительности лишь одна пара перчаток и стклянка духов в полтора рубля ассигнациями». Ср. также у В. Соллогуба в повести «Большой свет»: «И какими глазами ты будешь смотреть на женщину, которую ты любишь, если она знает, что ты приехал на бал на извозчике за двугривенный, о котором ты торговался; если мундир твой изношен, если перчатки твои нечисты, если где-нибудь в твоей светской жизни промелькивают лохмотья?»

Глаголы «проживал» и «проживали» в петербургских повестях Гоголя почти не встречаются. Чуть больше их любил молодой Достоевский: «Потом он заметил, что я весьма бедно живу, что не диво, если я больна, проживая в такой лачуге» («Бедные люди»); «Ваша матушка, смею спросить, где большею частью проживала?» («Двойник»); «Услышите вы, Настенька (мне кажется, я никогда не устану называть вас Настенькой), услышите вы, что в этих углах проживают странные люди — мечтатели» («Белые ночи»). Возможно, в комментируемом фрагменте обыгрываются два значения слова «проживали». Ср. с пословицей «Живет не живет, а проживать проживает» — то есть тратит.

Каланча на «Садовой» улице упомянута во фр. № 118 (см. комм. к этому фр.). На Садовой жил гоголевский майор Ковалев. Также ср. в повести Гаршина «Надежда Николаевна» (1885): «В тот же день вечером я перевез Семена Ивановича к себе. Он жил на Садовой, в огромном, снизу доверху набитом жильцами доме, занимавшем почти целый квартал между тремя улицами. Наиболее аристократическая часть дома, выходявшая на Садовую, была занята меблированными комнатами отставного капитана Грум-Скжебицкого, отдававшего свои довольно грязные и довольно большие комнаты начинающим художникам, небедным студентам и музыкантам. Таков был преимущественный состав жильцов сурового капитана, строго наблюдавшего за благочинием своего, как он выражался, „óтеля“».

Подьяческая улица упоминается во фр. № 182 (см. комм. к этому фр.). Средняя из Подьяческих улиц в литературе прославилась как адрес старухи-процентщицы из «Преступления и наказания» Досто-

евского. Ср. также в «Петербургских трущобах» (1864) Крестовско-го: «Близ Обухова моста и в местах у церкви Вознесенья, особенно на Канаве, и в *Подьяческих* лепится население еврейское, — тут вы на каждом почти шагу встречаете пронырливо-озабоченные физиономии и длиннополые пальто с камлотовыми шинелями детей Израиля». Еще ср. в «Литературных воспоминаниях» Григоровича (1892): «Около двух недель бродил я по целым дням в трех *Подьяческих* улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные трущобы, записывал потом до мелочи все, что видел и о чем слышал».

О «домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада», ср. в ст-нии О. М. «Вы с квадратными окошками, невысокие дома...» (1924):

Шоколадные, кирпичные, невысокие дома...

и в «Шуме времени»: «Проходил я раз с няней своей и мамой по улице Мойки мимо *шоколадного здания* Итальянского посольства» (2: 353). По-видимому, подразумевается элемент декора зданий, называемый рустовкой, — нанесение рельефной кладки с выпуклой лицевой поверхностью (так называемыми рустами). В детском восприятии такая поверхность неотличима от рифленых плиток шоколада. Ср. также в «Щелкунчике» Гофмана, где по сказочным законам укрепления возводятся из шоколадных плиток: «Не так давно бедным конфетенхаузенцам угрожала армия комариного адмирала, поэтому они покрывают свои дома дарами Бумажного государства и возводят укрепления из прочных *плит*, присланных *Шоколадным* королем».

Ситуация «с высшим образованием и без гроша в кармане» часто возникает у Чехова. Ср., например, в его рассказе «О любви»: «Они беспокоились, что я, *образованный человек*, знающий языки <...>, верчусь как белка в колесе, много работаю, но всегда *без гроша*». Формула «без гроша» очень часто встречается у позднего (1870-х гг.), но не у раннего Достоевского. Ср., впрочем, комм. к фр. № 196.

№ 195. Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт. Под лебяжьим, гагачьим, гагаринским пухом — под тучковыми тучками, под французским буше умирающих набережных, под зеркальными зенками барско-холуйских квартир обнаружится нечто совсем неожиданное.

Но перо, снимающее эту пленку, — как чайная ложечка доктора, зараженная дифтеритным налетом. Лучше к нему не прикасаться.

Ключевая для комментируемого фрагмента тема иллюзорности внешнего облика Петербурга, под которым скрывается страшная пустота, вероятно, восходит к финалу «Невского проспекта» Гоголя, изобличающему всевозможные мнимости центральной столичной улицы: «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» и т. д. Ср. также в «Подростке» Достоевского: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?“ Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: „Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет“». Ср. и у самого О. М. в «Шуме времени»: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался — и бежал, всегда бежал» (2: 354). Ср. там же, но уже о литературе: «И, в этот зимний период русской истории, литература в целом и в общем представляется мне как нечто барственное, смущающее меня: с трепетом приподымаю пленку вошеной бумаги над зимней шапкой писателя» (2: 392).

Употребляя слово «пленка» в «ЕМ», автор повести имеет в виду два его значения: 1) Пленка — пелена, покров; 2) Пленка — тонкая кожа, ткань, покрывающая какой-нибудь орган, плева.

В реальной основе комментируемого фрагмента — постоянная задымленность, непрозрачность петербургского воздуха, которая тоже часто описывалась создателями «петербургского текста». Ср., например, в «Двойнике» Достоевского: «Наконец, серый осенний день, мут-

ный и грязный, так сердито и с такой кислой grimасой заглянул к нему сквозь тусклое окно в комнату, что господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесятom царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге...» и в «Петербургe» Андрея Белого: «Над Невой бежало огромное и багровое солнце за фабричные трубы: петербургские здания подернулись тончайшею дымкой и будто затаили, обращаясь в легчайшие, аметистово-дымные кружева...».

Обращает на себя внимание сгущенность фонетических каламбуров в комментируемом отрывке, к расшифровке которых «настойчиво приглашает нас сам автор, указывая на „совсем неожиданный“ слой, скрытый под очевидными реалиями» (Мазур: 198). ГАГАчьим — ГАГАринским; ТУЧКовыМИ — ТУЧКаМИ; ЗЕрКАльНЫМИ — ЗЕНКАМИ. Подразумеваются Гагаринская (она же — Французская) набережная (где, в частности, располагался дом сенатора Аблеухова из «Петербурга» Андрея Белого), Лебяжий канал и Лебяжьи мосты, а также Тучков мост. Все три субстанции, перечисленные в отрывке (пух, тучки, пирожные буше) — легкие, «воздушные». Ср. в ст-нии О. М. «Tristia» (1918):

Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!

а также в его очерке «Киев» (1926): «...у ног его лежали нежные как гагачий пух опилки» (2: 437). Ср. еще в позднейшем ст-нии О. М. «Эта область в темноводье» (1936):

Белизна снегов гагачья
Из вагонного окна...

«Самый ценный пух гагачий (см. Гага), затем гусиный, индюшачий и др. Самка гаги меньше самца, ржавого и темно-бурого цвета. Пух ее, который Г. выстилает гнезда, ценится очень высоко, почему возник промысел добывания его» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. еще о «пере» в финале комментируемого фрагмента. Наряду с этим можно отметить, что в начале XX в. большой популярностью пользовалась недорогая пудра под названием «Лебяжий пух». Ср., например, у Г. Иванова в «Петербургских зимах»: «Теплый ветер сдувал с моего свежебритого подбородка остатки „Лебяжьего пуха“». По предположению Н. Н. Мазур, в комментируемом фрагменте каламбурно обыгрываются фамилии трех художников: князя Гагарина, Франсуа Буше и Анны Остроумовой-Лебедевой (Мазур: 198—199). О Франсуа Буше ср.: Морозов: 278.

Буше — пирожное из особого бисквита (смесь пшеничной и картофельной муки), напоминающее по форме маленькие круглые булочки, но начиненные мармеладом или желе, а иногда — кремом. Ср., например, в повести И. Шмелева «Человек из ресторана» (1911): «Зефиром у нас называется вроде пирожного — *буше* там и вообще *воздушное*».

Образ зеркальных зенок «барско-холуйских квартир» расшифровывается во фр. № 208. О «заразности» Петербурга см. фр. № 192 и комм. к нему. Гусиным перышком, смазанным в керосине, снимали у детей белый гнойный налет в горле, образующийся при дифтерите и называющийся дифтеритной *пленкой*. «Дифтерит (от *греч.* *diphthera* кожа). Заразная болезнь, состоящая в омертвлении слизистой оболочки зева и дыхательных путей» (*Чудинов А.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910). Ср. также фр. № 129.

№ 196. — Комарик звенел:

— Смотрите, что случилось со мной: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка — я нищий Рамзес-кровопийца — я на севере стал ничем — от меня так мало осталось — извиняюсь!..

— Я князь невезенья — коллежский ассессор из города Фив... Все такой же — ничуть не изменился — ой, страшно мне здесь — извиняюсь...

— Я — безделица. Я — ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку — египетской кашки, на копейку — девичьей шейки.

— Я ничего — заплачу — извиняюсь.

«В этом комарином монологе самоуничтожение происходит как бы на глазах у читателя: в первом абзаце комар — маленький князь и нищий Рамзес; во втором — коллежский ассессор, частица безликой массы, с намеком на стихи Случевского; в третьем он просит только на поддержанье жизни и продолженье рода, с намеком на „Сфинксов над Невой“ В. Иванова и „Нашу грозу“ Б. Пастернака; в четвертом он уже ничего не просит и готов платить только за свое существование» (Гаспаров 2000: 38). Подразумевается ст-ние Случевского «Коллежские ассессоры».

Прямая фабульная связь комментируемого фрагмента с предыдущим отсутствует, что провоцирует читателя искать внефабульные (ассоциативные и другие) связи. По наблюдению О. Ронена, наш отрывок

связан с заглавием повести О. М.: появляющийся в «ЕМ» «комарик» — «последний египтянин» — «это метатеза: *комар* — *марка*. Таким образом, египетская марка включается в серию мандельштамовских образов эфемеричности человека и бренности развоплощающейся материальной культуры — *милого Египта вещей*» (Ронен: 30).

Слово «АСеССоР» звучит сходно со словом «АССиРиец». Автохарактеристика «комарика» как «*коллежского асессора* из города Фив» позволяет увидеть в нем еще одну ипостась все того же «маленького человека». Ср. во фр. № 194: «*А коллежские асессоры, которым „мог господь прибавить ума и денег“*». Ср. в свою очередь с выводами К. Ф. Тарановского, который пишет, что «на фоне широкого контекста образ „комариного князя“ сближается не только с семантическим полем *Природа*, но и с полем *Поэзия*, а, может быть, также с полем *Я*» (Тарановский: 49). Среди выявленных Тарановским подтекстов образа «комариного князя» — ода Державина «Похвала Комару», где Комар «по усам — ордынский князь» (Тарановский: 47), а также первая строфа ст-ния О. М. 1922 г.:

Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась —
Не по ней ли шуршит вор,
Комариный звенит князь...

и строки из его ст-ния «Как тельце маленькое крылышком...» (1923):

Как *комариная* безделица
В зените ныла и *звенела...*
(Тарановский: 49).

О египетских комарах ср., например, в «Истории» Геродота (Кн. вторая): «Против несметных комаров египтяне придумали вот какие предохранительные средства. Жители [возвышенной части страны], что над болотами, строят себе особые спальные помещения в виде башен, куда и забираются спать. Ведь комары от ветра не могут летать высоко. Жители же болотистой области вместо башен применяют другое устройство. У каждого там есть рыбачья сеть, которой днем ловят рыбу, а ночью пользуются вот как. Сеть эту натягивают в виде полога вокруг спального ложа. Потом подлезают под полог и там спят. Если спать покрытым плащом или под кисейной простыней, то комары могут прокусить эти покрывала, тогда как сквозь сеть они даже не пробуют кусать».

Встречающиеся в комментируемом фрагменте экзотические характеристики комара — «ПеСтУН» и «ПлаСтУН» входят в тот же ряд фонетически сходных существительных, что и оставшееся за кадром нашего отрывка ключевое слово — «ПиСкУН». Ср. также употребление слова «пестун» в «египетском» контексте в ст-нии Вячеслава Иванова «Как в буре мусикийский гул Гандарв...» из его «Золотых завес»:

Как будто златокрылый Ра пилонов
Был твой *пестун* и пред царевной ник
Челом народ бессмертных фараонов.

Пестун (*устар.*) — наставник; пластун, здесь — разведчик. Ср., например, в «Войне и мире» Толстого: «— Это кто? — спросил Петя. — Это наш *пластун*. Я его посылал языка взять». Не содержит ли слово «пестун» из комментируемого фрагмента намек на фамилию одного из прототипов главного героя повести — «Пестовский» (ср. комм. к фр. № 62, 63 и 91)?

«Рамзес (Ramses), имя неск. египетских фараонов» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). В комментируемом фрагменте, вероятно, подразумевается Рамзес II Великий, с правлением которого часто проводились параллели в русской истории. Именно ему посвящена пьеса Блока «Рамзес. Сцены из жизни древнего Египта», в которой, в частности, фигурируют плакальщицы. Ср. также в «Петербурге» Андрея Белого: «Чрез минуту, однако, Аполлон Аполлонович совершенно оправился, помолодел, побелел: крепко он тряхнул Морковину руку и пошел, как палка прямой, в грязноватую, осеннюю муть, напоминая профилем мумию *фараона Рамзеса Второго*». Так или иначе, сопоставление «*нищего Рамзеса*» из «ЕМ» с могущественным фараоном Рамзесом (Вторым или Третьим, прославившимся своими неисчислимыми богатствами) — контрастно.

«Фивы — древний город Верхнего Египта (*греч.* Thebe, *егип.* Уезет или Нет, *библ.* Но), на берегу Нила, стовратные Ф., несколько раз столица египетского царства (2400—2000 и 1660—1090), 84 до Р. Х. разрушен вследствие восстания («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. о «*фиванском сфинксе*» фр. № 40 и комм. к нему.

О мотиве страха ср. фр. № 211 и комм. к нему. О заразных болезнях ср. фр. № 192 и комм. к нему. О холерных эпидемиях в Петербурге ср. комм. к фр. № 5 и 81. О чечевичной каше с маслом и луком — любимом кушанье древних египтян см., например, в «Истории» Геродота. Подсказку относительно фольклорного происхождения выражения «шейки — на копейку» находим в «Словаре В. И. Даля»: «Алеша три гро-

ша, *шейка копейка*, алтын голова, по три денежки нога: вот ему и вся цена». Ср. также в пропущенной главе «Капитанской дочки» Пушкина: «Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя *шейка копейка*». «Девичья шейка» (которую в комментируемом отрывке собирается кусать комар) — один из штампов русской лирической поэзии. Ср., например, в ст-нии Фета «На балконе золоченом...»:

Но туда в дыханьи утра
Ходит друг моей мечты —
Дева с шейкой перламутра —
Поливать свои цветы.

Финальные реплики комментируемого фрагмента отсылают к следующему месту из «Двойника» Достоевского: «Господин на дрожках был Андрей Филиппович, начальник отделения в том служебном месте, в котором числился и господин Голядкин в качестве помощника своего столоначальника. Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно, что глядит во все глаза и что спрятаться никак невозможно, покраснел до ушей. „Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет? — думал в неописанной тоске наш герой, — или прикинуться, что не я, а кто-нибудь другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только! — говорил господин Голядкин, снимая шляпу пред Андреем Филипповичем и не сводя с него глаз. — Я, я *ничего*, — шептал он через силу, — я совсем *ничего*, это вовсе не я, Андрей Филиппович, это вовсе не я, не я, да и только“ <...> Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я *ничего*, а что так, мимоездом <...> Сверх того, этот взгляд вполне выражал независимость господина Голядкина, то есть говорил ясно, что господин Голядкин совсем ничего, что он сам по себе, как и все, и что его изба во всяком случае с краю. <...> Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет *ни гроша за душою*» (ср. также фр. № 194).

Трижды повторенный в комментируемом фрагменте глагол «иЗВи-Няюсь» имитирует жужжание «комарика», который «ЗВеНел». Ср. также в позднейшем ст-нии О. М. «Еще далёко мне до патриарха...» (1931):

Еще меня ругают за глаза
На языке трамвайных перебранок,

В котором нет ни смысла, ни аза:
Такой-сякой! Ну что ж, я *извиняюсь*, —
Но в глубине ничуть не изменяюсь...

(переключка подмечена в: Тарановский: 48—49; см. также: *Гаспаров Б. М.* «Извиняюсь» // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову. М., 1993. С. 109—120).

Как представляется, в финале фрагмента О. М. сознательно оставляет возможность двоякого ударения в слове «заплачу»: «заплáчу» или «заплачú».

№ 197. Чтоб успокоиться, он обратился к одному неписаному словарю, вернее — реестрику домашних словечек, вышедших из обихода. Он давно уже составил его в уме на случай бед и потрясений:

- «Подкова» — так называлась булочка с маком.
- «Фрамуга» — так мать называла большую откидную форточку, которая захлопывалась, как крышка рояля.
- «Не коверкай» — так говорили о жизни.
- «Не командуй» — так гласила одна из заповедей.

Этих словечек хватит на заварку. Он принюхивался к их щепотке. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев.

Очередное появление героя повести в тексте влечет за собой обострение темы навсегда уходящих, забываемых мелочей. Ср. в черновиках «ЕМ»: «Парнок искал защиты у [неловкого] непечатного домашнего словаря. Они всегда [помогали] приходили ему на язык в минуты величайших сиротств и растерянности. Он [давно] даже составил в уме нечто вроде списочка-реестрика этих обреченных и <1 нрзб> слов. <...> [и они щекотали]. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев. А если не хватает своего прошлого — а кому его хватает? — то нужно признать. Где? У кого? Не все ли равно. Бегаешь, как шальной, как очумелый» (2: 578). Также ср. фр. № 18: «Вначале был верстак и карта полушарий Ильина. Парнок *черпал в ней утешение*. Его *успокаивала* нервущаяся холщовая бумага».

Слово «реестрик» встречается, например, в «Мертвых душах» Гоголя: «— Ты, пожалуйста, их перечти, — сказал Чичиков, — и сделай

подробный *реестрик* всех поименно. <...> Да, ведь вам нужен *реестрик* всех этих тунеядцев?» Ср. еще, например, в «Идиоте» Достоевского: «Я тебе *реестрик* сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь иль нет?» и в «Иге войны» (1916) Л. Андреева: «Правда, очень интересно было бы составить *реестрик* всему, что я имею и добыл трудом всей жизни, очень интересно и поучительно».

О булочках-подковах ср. в мемуарной книге М. Добужинского «Петербург моего детства»: «Наши ежедневные прогулки имели иногда маленькую цель — чаще всего мы ходили в булочную Филиппова, на угол Невского и Троицкой, купить *мою любимую слоеную булку, подковку с маком или тмином и солью* или же калач (у него под клапаном я любил находить белую муку, и ручка его аппетитно хрустела)».

Слово «фрамуга» — польского происхождения (о польских мотивах «ЕМ» ср. фр. № 1 и др.). Определение этого слова см., например, в очерке С. Кржижановского «Московские вывески» (1924): «...фрамуга, то есть расчлененная деревянными рамками на ряд квадратов верхняя полоса окна». Существительное «фрамуга» отнюдь не исчезло из бытового словаря XX в. Ср., например, в «Лолите» (1967) Набокова: «...или страшные, таинственные, вкрадчивые слова „травма“, „травматический факт“ и „фрамуга“». А вот у русских писателей XIX столетия слово «фрамуга» не встречается. О детских воспоминаниях О. М., связанных с форточкой, см. также фр. № 129: «Туда нельзя — там форточка, — шептали мать и бабушка».

«Кяхтинский чай — китайский, идущий на Кяхту и гужем в Россию; за границей называют его русским, для отличия от кантонского, идущего морем в Европу» («Словарь В. И. Даля»). Ср. в комментируемом фрагменте и в позднейшем «Путешествии в Армению» (1932) О. М.: «Был пресный кипяток в жестяном чайнике, и вдруг в него бросили щепоточку чудного черного чая. Так было у меня с армянским языком» (3: 206).

Во фр. № 74 «*ноздри* разъяренной матроны» «*щекотал*» запах кофе. Ср. также в театральном очерке О. М. «„Гротеск“» (1922) о прошлом (как и в нашем фрагменте): «Когдаходишь в маленькую, уютную теплую каюту „Гротеска“, сразу *начинают щекотать ноздри воспоминания*, такой тонкий приятный запах прошлого» (2: 243). Возможно, «техника» воскресения прошлого через детские словечки и метафорический запах была позаимствована О. М. у М. Пруста. Ср. знаменитый пассаж о бисквите тети Леонии в прустовском романе «В сторону Свана»: «И вдруг воспоминание всплыло передо мной. Вкус этот был вкусом кусочка мадлены, которым по воскресным утрам в Комбре <...>

угощала меня тетя Леония, предварительно намочив его в чае или в настойке из липового цвета, когда я приходил в ее комнату поздороваться с нею. Вид маленькой мадлены не вызвал во мне никаких воспоминаний, прежде чем я не отведал ее; может быть, оттого, что с тех пор я часто видел эти пирожные на полках кондитерских, не пробуя их, так что их образ перестал вызывать у меня далекие дни Комбре и ассоциировался с другими, более свежими впечатлениями; или, может быть, оттого, что из этих так давно уже заброшенных воспоминаний ничто больше не оживало у меня, все они распались; формы — в том числе раковинки пирожных, такие ярко чувственные, в строгих и богомольных складочках, — уничтожились или же, усыпленные, утратили действительную силу, которая позволила бы им проникнуть в сознание. Но, когда от давнего прошлого ничего уже не осталось, после смерти живых существ, после разрушения вещей, одни только, более хрупкие, но более живучие, более невещественные, более стойкие, более верные, запахи и вкусы долго еще продолжают, словно души, напоминать о себе, ожидать, надеяться, продолжают, среди развалин всего прочего, нести, не изнемогая под его тяжестью, на своей едва ощутимой капельке, огромное здание воспоминания» (цитируем по переводу А. Франковского, впервые изданному в 1927 г.). Ср. с интерпретацией одного из эпизодов этого романа Пруста в заметке О. М. «Веер герцогини» 1929 г. (2: 498). Восстановление прошлого из всеми забытых мелочей — такую цель себе ставили и автор серии романов «В поисках утраченного времени», и О. М. как автор «ЕМ».

№ 198. По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупое отмеривая желтый и, почему-то, позорный свет.

Меня прикрепили к чужой семье и карете. Молодой еврей пересчитывал новенькие, с зимним хрустом, сотенные бумажки.

— Куда мы едем? — спросил я старуху в цыганской шали.

— В город Малинов, — ответила она с такой щемящей тоской, что сердце мое сжалось нехорошим предчувствием.

Весь эпизод с путешествием в каретах (фр. № 198—202) построен на автореминисценциях и развивает тему изгнаннической судьбы еврейского народа, которую повествователь «ЕМ» опасается разделить. Речь в эпизоде вновь идет не о герое, а о повествователе — о его сне (ср. фр. № 202 и комм. к нему): повествователь, «для которого мороз обра-

чивался „эфиром простуды“, а холод был „чудесным гостем дифтеритных пространств“, то ли видит во сне, что заболевает, то ли, заболев, видит сон из детства» (Гервер: 180). Ср. с описанием едущих «таратаек» с финскими «старухами в черных косынках и в *суконных* юбках» во фр. № 164. О страшных снах ср. в ст-нии О. М. «Концерт на вокзале» (1921):

Я опоздал. Мне страшно. Это сон...

и в его позднейшем ст-нии «На высоком перевале...» (1931):

Мы со смертью пировали —
Было страшно, как во сне.

В черновике к повести О. М. опробовал такой вариант текста комментируемого фрагмента: «По снежному полю ехали вразброд [без дороги,] кареты. Над полем низко нависло суконно-полицейское небо, скупо [просеивая] [проливая] отмеривая желтый и почему-то позорный свет» (2: 578). О «низком суконно-потолочном небе» ср. фр. № 25 и комм. к нему. До 1866 г. сукно, из которого шилась в России верхняя одежда чинов полиции, было светло-серого цвета. После проведения полицейской реформы, разделяющей города на полицейские участки, шинели городских стали шить из черного сукна. Разнообразные оттенки небесно-серого цвета встречаем в ст-ниях О. М. «Слух чуткий парус напрягает...» (1910):

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста...

«Я вижу *каменное небо*...» (1910); «Воздух пасмурный влажен и гулок...» (1911):

Небо тусклое с отсветом странным...

и «Казино» (1912):

Я не поклонник радости предвзятой,
Подчас *природа* — серое пятно...

Желтый цвет в комментируемом отрывке расшифровывается как еврейский. Ср. в черновике к «ЕМ», уже цитировавшемся нами (в комм. к фр. № 110): «Предки Парнока — испанские евреи ходили в остроко-

нечных *желтых* колпаках — знак *позорного* отличия для обитателей гетто... Не от них ли он унаследовал пристрастие ко всему *лимонному* и *желтому*?» Ср. также с началом ст-ния О. М. 1920 г.:

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла,
За то, что солнцу Илиона
Ты *желтый сумрак* предпочла...

и в его ст-нии «Среди священников левитом молодым...» (1917):

Ночь иудейская сгушалась над ним,
И храм разрушенный угрюмо созидался.
Он говорил: «*Небес* тревожна *желтизна*.
Уж над Евфратом ночь, бегите, иереи!»

В словосочетании «позорный свет», по-видимому, обыгрывается идиома «выставить в позорном (дурном) свете». Ср. только что приведенный фрагмент черновика к повести, а также «позорные» randevу Парнока во фр. № 131.

О прикреплении к «чужой семье» ср. в дневнике Надсона, читавшемся будущим автором «ЕМ», по его собственному признанию, очень внимательно (2: 357): «Когда во мне, ребенке, страдало оскорбленное чувство справедливости, и я, один, беззащитный, *в чужой семье*, горько и беспомощно плакал, мне говорили: „Опять начинается жидовская комедия“, — с нечеловеческой жестокостью, оскорбляя во мне память отца (который, хотя родился православным, но происходил из еврейской семьи)». Ср. также в романе Достоевского «Братья Карамазовы»: «Впрочем, о старшем, Иване, сообщу лишь то, что он рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком, далеко не робким, но как бы еще с десяти лет проникнувшим в то, что растут они все-таки *в чужой семье* и на чужих милостях». Ср. и у самого О. М. в «Шуме времени» о родственнике Юлии Матвейиче Розентале: «...своей семьи у него не было, и нашу он выбрал для своей деятельности как чрезвычайно трудную и запутанную. <...> Бездетный, беспомощно-ластоногий Бисмарк *чужой семьи*, Юлий Матвейич внушал мне глубокое сострадание. <...> Он умер, как бальзаковский старик, почти выгнанный на улицу хитрой и крепкой гостинодворской семьей, куда перенес под старость свою деятельность домашнего Бисмарка и позволил прибрать себя к рукам» (2: 373, 374). Еще ср. с обобщением в позднейшем ст-нии О. М. «Чарли Чаплин» (1937):

Как-то мы живем неладно все —

Чужие, чужие.

О «русских сотенных с их зимним хрустом» см. фр. № 24 и комм. к нему. Ср. также в позднейшем ст-нии О. М. «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931), где (как в комментируемом фрагменте) объединяются мотивы детства, зимы, цыганки, «хруста сторублевого» и бобровой шубы (ср. фр. № 200).

Два финальных абзаца комментируемого фрагмента и целый ряд мотивов, которые встретятся во сне повествователя далее, переключаются со ст-нием О. М. 1925 г.:

Сегодня ночью, не солгу,
По пояс в тающем снегу
Я шел с чужого полустанка.
Гляжу — изба, вошел в сенцы,
Чай с солью пили чернецы,
И с ними балует цыганка...

У изголовья вновь и вновь
Цыганка вскидывает бровь,
И разговор ее был жалок:
Она сидела до зари
И говорила: — Подари
Хоть шаль, хоть что, хоть полушалок.

Употребленное в последней строфе этого ст-ния словосочетание «*холощовый сумрак*» переключается с «*суконно-полицейским небом*» из нашего фрагмента. Ср. также «щемящую тоску» из комментируемого отрывка со строками из ст-ния О. М. «Я вздрагиваю от холода...» (1912):

Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Город с названием Малинов фигурирует в «Записках одного молодого человека» Герцена (главы «Годы странствования» и «Патриархальные нравы города Малинова»; ср.: Ронен: 287). Очевидны многочисленные переключки фрагмента о Малинове в «ЕМ» с описаниями странст

ний молодого человека у Герцена: «Но скучна будет илиада человека обыкновенного, ничего не совершившего, и жизнь наша течет теперь по такому прозаическому, гладко скошенному *полю*, так исполнена благоразумия и осторожности etc., etc. <...> Мы расстались с молодым человеком у Драгомиловского моста на Москве-реке, а встречаемся на берегу Оки-реки, да притом вовсе без моста. Тогда молодой человек шел в университет, а теперь *едет в город Малинов, худший город в мире, ибо ничего нельзя хуже представить для города, как совершенное несуществование его.* <...> ...с каким-то тяжело-смутным, дурно-неясным чувством проскакал я 250 верст. Было начало апреля. Ока разлилась широко и величественно, лед только что прошел. На большой паром поставили мою *коляску, бричку* какого-то конного офицера, *ехавшего* получать богатое наследство, и коробочку на колесах Ревельского купца в ваточном халате, сверх которого рисовалась *шинель waterproof*. Мы *ехали* вместе третью станцию, и я рад был встрече с людьми, хотя, в сущности, *радоваться было нечему.* <...> ...*неопределенные чувства, тяготившие грудь, вдруг стали проясняться; грусть острая, жгучая развивалась и захватывала душу.* <...> Тщетно искал я в ваших вселенских путешествиях, в которых описан весь круг света, чего-нибудь о Малинове. Ясно, что Малинов лежит не *в круге света*, в сторону от него (оттого там вечные сумерки). Я не видал всего *круга света* и, будто в пику вам и себе, видел один Малинов». В примечаниях к своему произведению Герцен ссылается на повесть В. И. Дала «Бедовик», действие которой происходит «в одном из губернских городов наших, положим хоть в Малинове» (ср.: Ронеп: 287). У главного героя повести Евсея Стахеевича «остался теперь там один только дом, в котором он был дома, а именно: собственное его жилище; *семейство, к которому он было приютился и привязался, оставило Малинов навсегда* уже за несколько перед этим времени». Возможно, О. М. намекает также на город Калинов из «Грозы» Островского. Еще ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933):

Что ни казнь у него — то *малина*.

Важную роль в комментируемом фрагменте играют фонетические сцепления: ПОЛЕм — СУКОнНО-ПОЛицЕйСкОе — СКУПО.

№ 199. Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро, полотно, бархатные туфли.

Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасы.

Ср. в черновике к «ЕМ»: «Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасные футляры. В них молились, пели и плакали, прижимая к груди сухие поленья и фотографические аппараты, щелкунчика и пустые клетки» (2: 578). Ср. в ст-нии Блока «На железной дороге» (1910) о вагонах:

В зеленых плакали и пели.

Упоминание о «щелкунчике», вероятно, должно было добавить в комментируемый фрагмент гофмановского колорита, а словосочетание «пустые клетки», возможно, содержит ироническую отсылку к ст-нию О. М. 1912 г.:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осознать.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

О еврейском столовом серебре см. фр. № 160 и комм. к нему. О полотне как свидетельстве благополучия ср. в ст-нии О. М. «Египтянин» (1914):

Тяжелым жерновом мучнистое зерно
Приказано смолоть служанке низкорослой,
Священникам налог исправно будет послан,
Составлен протокол на хлеб и *полотно*.

См. также комм. к фр. № 57 («Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого *полотна* может означать честность»). Эпитет «бархатные» дважды повторяется при описании синагоги в «Шуме времени»: «*Бархатные* береты с помпонами, изнуренные служки и певчие, гроздья семисвечников, высокие *бархатные* камилавки» (2: 361).

Содержимое старухиною узла в соседстве со свадебными каретами наводит на мысль о приданом. Ср., например, у Чехова в «Руководстве для желающих жениться»: «Не могли жениться без приданого. Жениться без приданого все равно, что мед без ложки, *Шмуль без пейсов*, сапоги без подошв. Любовь сама по себе, приданое само по себе. Запрашивай сразу 200 000. Ошеломив цифрой, начинай торговаться, ломаться, канителить. Приданое бери обязательно до свадьбы. Не принимай векселей, купонов, акций и *каждую сторублевку ощупай, обнюхай и осмотри на свет*, ибо нередки случаи, когда родители дают за своими дочерьми фальшивые деньги. Кроме денег, выторгуй себе побольше вещей. Жена, даже плохая, должна принести с собою: а) побольше мебели и рояля; б) одну перину на *лебяжьем пуху* и три одеяла: шелковое, шерстяное и бумажное; с) два меховых салопы, один для праздников, другой для будней; d) побольше чайной, кухонной и обеденной посуды; e) 18 сорочек из лучшего голландского *полотна*, с отделкой; б кофт из такого же *полотна* с кружевной отделкой; б кофт из нансу; б пар панталон из того же *полотна* и столько же пар из английского шифона; б юбок из мадаполама с прошивками и обшивками; пеньюар из лучшей батист-виктории; 4 полупеньюара из батист-виктории; б пар панталон канифасовых <...> f) вместо платьев, фасон коих скоро меняется, требуй материи в штуках; г) без *столового серебра* не женись». Ср. также в историческом повествовании Мельникова-Печерского «На горах. Книга первая»: «Татьяна Андревна <...> повела речь о самом нужном, по мнению ее, деле — о приданом. <...> Но чтение о *бархатных* салопях, о шелковых платьях, о белье голландского *полотна*, о *серебряной посуде* и всяком другом домашнем скарбе, заготовленном заботливой матерью ради первого житья-бытья молодых, скользили мимо ушей его». Еще ср. о генерале в водевиле Чехова «Свадьба»: «Не генерал, а *малина*, Буланже!»

О свадебной атмосфере и настроении ср. в позднейшем «Путешествии в Армению» О. М.: «Разлука — младшая сестра смерти. Для того, кто уважает резоны судьбы, — есть в проводах *зловеще свадебное оживление*» (3: 190). Ср. также в его очерке «Холодное лето» (1923): «Но не ищу следов старины в потрясенном и горячем городе: разве *свадьба* проедет на четырех извозчиках — *жених мрачным именинником*, невеста — белым куколом» (2: 309); ср. фр. № 154.

О «*малиновом* рае контрабасов» ср. фр. № 131. Ср. также в черновых набросках к позднейшему «Разговору о Данте» О. М.: «Оркестр — трехчастное тело из струнных, деревянных духовых и медных. Каждая группа гармонически и мелодически независима и хроматична по сво-

ей природе. *Влияние места, города, путешествия, поездки* на партию и на состав оркестра. *Контрабас*, одно время известный в Италии под названием виолончели, не подвергся полному превращению из виолы в скрипку» (3: 402).

№ 200. Ехал дровяник Абраша Копелянский с грудной жабой и тетей Иоганной, равнины и фотографии. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру. Запахнутый полами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику.

В ВП-17 содержатся сведения об Абраме Осиповиче Копелянском, провизоре, представителе Страхового товарищества «Саламандра», державшем контору по продаже строительных материалов и топлива и проживавшем на ул. Рузовской, д. 9 (с. 336). Слово «дровяник» в значении «торговец дровами» используется, например, у Толстого в «Анне Карениной»: «Дарья же Александровна считала переезд в деревню на лето необходимым для детей, в особенности для девочки, которая не могла поправиться после скарлатины, и, наконец, чтоб избавиться от мелких унижений, мелких долгов *дровянику*, рыбнику, башмачнику, которые измучали ее». О дровах ср. фр. № 50 и др.

Грудная жаба — устаревшее название стенокардии. О тете Иоганне ср. фр. № 193 и комм. к нему. Перечисление «грудной жабы» и «тети Иоганны» в одном ряду создает комический эффект одушевления «грудной жабы», возвращения ей прямого значения.

Немая клавиатура (*нем.* stummes Klavier), аппарат для беззвучной тренировки пальцев пианиста. Представляет собой фортепианную клавиатуру без звуковоспроизводящего механизма. Объем клавиатуры от 2½ октав и более. Возврат клавиши в исходное положение происходит за счет сопротивления пружины, упирающейся на удлиненный ее конец.

О бобровых шубах ср. в позднейшем ст-нии О. М. «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931):

С важностью глупой, насупившись, в *митре бобровой*
Я не стоял под египетским портиком банка...

Также ср. в его очерке «Шуба» (1922): «Есть такие шубы, в них ходили попы и *торговые старики*, люди спокойные, несуетливые, себе на уме — чужого не возьмет, своего не уступит, шуба что ряса, воротник стеной стоит, сукно тонкое, не лицеванное, без возрасту, шу-

ба чистая, просторная, и носить бы ее, даром что с чужого плеча, да не могу привыкнуть, пахнет чем-то нехорошим, сундуком да ладаном, духовным завещанием» (2: 245). «Петух» в программном ст-нии О. М. «Tristia» (1918) определяется как «глашатай новой жизни». Соответственно, «петух, предназначенный резнику», — еще одна зловещая примета сна повествователя «ЕМ». Резник здесь — это специальный человек (шохет), убивающий курицу одним ударом ножа по законам еврейской традиции.

№ 201. — Поглядите, — воскликнул кто-то, высовываясь в окно, — вот и Малинов.

Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина.

— Да это малинник! — захлебнулся я, вне себя от радости, и побежал с другими, набирая снега в туфлю. Башмак развязался, и от этого мною овладело ощущение великой вины и беспорядка.

И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук.

Во фрагменте неброско нагнетается атмосфера страха и неблагополучия. Ср. его начало с зачином сцены самосуда (фр. № 79): «Зубной врач повесил хобот бормашины и подошел к окну. — Ого-го... *Поглядите-ка*». О малине на снегу ср. в ст-нии О. М. «1 января 1924»:

Пылает на снегу аптечная *малина*,
И где-то щелкнул ундервуд.
Спина извозчика и *снег на пол-аршина*:
Чего тебе еще? Не тронут, не убьют.
<...>
А переулочки коптели керосинкой,
Глотали *снег, малину, лед...*

(перекличка между нашим фрагментом и «1 января 1924» отмечена в: Ropen: 297). Эпитет «бородавчатая» О. М. использует в своем страшном позднейшем ст-нии «Куда мне деться в этом январе?...» (1937):

И в яму, в *бородавчатую* темь
Скольжу к обледенелой водокачке,
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем...

При этом слово «малинник» в русской классической прозе, как правило, связано с темой сладости и домашнего, усадебного уюта. Ср., например, в «Дворянском гнезде» Тургенева: «Вместе с молодежью прошелся он по аллеям: липы немного постарели и выросли в последние восемь лет, тень их стала гуще; зато все кусты поднялись, малинник вошел в силу, орешник совсем заглох, и отовсюду пахло свежим ароматом, лесом, травой, сиренью». Ср. еще у Горького в «Деле Артамоновых» (1924—1925): «Поручив просвиrne Ерданской узнать подробно, кто этот человек, горожане разошлись, под звон колоколов, к пирогам, приглашенные Помяловым на вечерний чай в малинник к нему», а также в мемуарной книге Гиляровского «Мои скитания» (1927): «Я замер на минуту, затем вскочил со стула <...> и под вопли и крики тетенок *выскочил* через балкон в сад и убежал в малинник, где досыта наелся душистой малины под крики звавших меня тетенок...» Ср. и в нашем отрывке, где повествователь при виде малинника захлебывается «от радости».

В итоге все разрешается «ощущением великой вины и беспорядка», а после — нерадостным посещением надоевшей с раннего детства «варшавской комнаты» (О. М. провел в Варшаве с 1891 по 1894 г.), куда «ввели» и где «заставили пить воду и есть лук» (в наказание за развязавшийся шнурок?). О чувстве вины ср. фр. №7 («Чем загладить свою *вину?*») и комм. к нему. Об отношении О. М. к беспорядку ср. в мемуарах А. Лурье: «...он боялся проявления какого бы то ни было беспорядка. Хаос приводил его в ужас. Мандельштам защищался от хаоса бытом, живя исключительно в бытовых проявлениях жизни и цепляясь за них». Ср. также о «хаосе иудейском» в «Шуме времени»: «Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры *угрозой разрушенья...*» (2: 354). И там же в главе о семье Синани: «*Порядок домоводства*, несмотря на отсутствие хозяйки, был *строг и прост*, как в купеческой семье» (2: 379; в купеческой семье самого О. М. сходного порядка не наблюдалось).

№ 202. Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, — но бесполезно. Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку — пустой подсвечник, богато оплывший стеарином, — и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата.

О тщетной попытке лирического «я» устранить неисправность в одежде и, тем самым, навести символический порядок ср. в ст-нии О. М. «1 января 1924»:

Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом,
Все силюсь полость застегнуть.

И яблоком хрустит саней морозный звук,
Не поддается петелька тугая,
Все время валится из рук...

(перекличка между нашим фрагментом и ст-нием «1 января 1924» отмечена в: Ronen: 287). О времени, текущем во сне вспять, ср. в черновике к «ЕМ»: «...я понял, что все мы живем обратно, как всегда бывает во сне...» (2: 579). Трагическая тема обратного течения времени развивается во многих произведениях О. М. Ср., например, в набросках к его статье «Скрябин и христианство» (1915): «*Время может идти обратно*: весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом» (1: 201); в «Шуме времени»: «*Вспоминать — идти одному обратно по руслу высохшей реки!*» (2: 387); в позднейшей «Четвертой прозе»: «Оттого-то мне и годы впрок не идут — другие с каждым днем все почтеннее, а я наоборот — *обратное течение времени. Я виноват. Двух мнений здесь быть не может. Из виновности не вылезаяю*» (3: 177). Ср. также в ст-ниях О. М. «*Polacy!*» (1914):

Поляки! Я не вижу смысла
В безумном подвиге стрелков:
Иль ворон заклюет орлов?
Иль потечет обратно Висла?

и «Ламарк» (1932):

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

Ср.: Isenberg: 100—106.

О Таврическом саде, располагающемся в центральной части Петербурга между Кировочной, Потемкинской, Шпалерной и Таврической ули-

цами, ср. комм. к фр. № 42. Таврический сад в комментируемом фрагменте предстает символом «стройного» имперского Петербурга, куда повествователь «бежит», разметав «чужие перины» — символ «хаоса иудейского». Ср. ключ к нашему отрывку в «Шуме времени»: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, *не родина, не дом, не очаг*, а именно хаос, незнакомый утробный мир, *откуда я вышел*, которого я боялся, о котором смутно догадывался — и *бежал, всегда бежал*» (2: 354). Ср. о «чужой семье» во фр. № 198. О чужих перинах, низком небе и снеге ср. также в девятой главе романа в стихах Пастернака «Спекторский», впервые опубликованной в 1929 г.:

В глазах, уставших от чужих перин,
Блеснуло что-то яркое, как яхонт,
Он увидал мариин лабиринт.

«А ну-ка, — быстро молвил он, — коллега,
Вот список. Жарьте по инвентарю.
А я... А я равнодушен к снегу:
Пробегаюсь чуть-чуть и покурю».

Был воздух тих, но если б веткой хрустнуть,
Он снежным вихрем бросился б в галоп,
Как эскимос, нависшей тучей сплюснут,
Был небосвод лиловый низколоб.

Любимая детская игрушка-подсвечник идеально вписывается в ряд причудливых пристрастий О. М. — ребенка, описанных в его «Шуме времени» и «Путешествии в Армению»: от коллекции гвоздей (ср. комм. к фр. № 51) до шишек, предпочитаемых ягодам и грибам (ср. комм. к фр. № 63). Упоминание в финале комментируемого фрагмента о метафорической «подвенечной фате» завершает тему еврейской свадьбы, красной нитью проходящей через фр. № 198—202. Ср., например, с работами Марка Шагала «Еврейская свадьба» (1910-е) и «Венчание» (1918). Однако в эпизод о поездке в Малинов мотив свадьбы был, вероятно, перенесен из спектакля Соломона Михоэlsa «200 тысяч» 1923 г. по Шолом-Алейхему. Ср. в заметке О. М. «Михоэльс» (1926) об этой постановке: «Какой счастливый Грановский! Достаточно ему собрать двух-трех синагогальных служек с кантором, позвать *свата*-шатхена, поймать на улице пожилого комиссионера — и вот уже гото-

ва постановка, и даже Альтмана, в сущности, не надо <...> Скрипки подыгрывают *свадебному* танцу. Михоэльс подходит к рампе и, крадучись с осторожными движениями фавна, прислушивается к минорной музыке. Это фавн, попавший на *еврейскую свадьбу*, в нерешительности, еще не охмелевший, но уже раздраженный кошачьей музыкой еврейского менуэта. Эта минута нерешительности, быть может, выразительнее всей дальнейшей пляски. Дробь на месте, и вот уже пришло опьянение, легкое опьянение от двух-трех глотков изюмного вина, но этого уже достаточно, чтобы закружилась голова еврея: еврейский Дионис не требователен и сразу дарит весельем. Во время пляски лицо Михоэльса принимает выражение мудрой усталости и грустного восторга, — как бы маска еврейского народа, приближающаяся к античности, почти неотличимая от нее» (2: 447).

№ 203. Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнцного бреда.

В комментируемом фрагменте О. М. как бы предостерегает себя самого от опасности, усилившейся к финалу его повести, где фабула вконец забуксовала, с трудом пробиваясь сквозь толщу отступлений. Эта опасность будет преодолена в четырех завершающих «ЕМ» абзацах о путешествии ротмистра Кржижановского в Москву (фр. № 215—218). Уподобление жизни — повести см., например, в ст-нии Пастернака «Зима» (1913):

Значит — в «Море волнуется»? В повесть,
Завивающуюся жгутом,
Где вступают в черед, не готовясь?
Значит — в жизнь? Значит — в повесть о том,
Как нечаян конец?..

О фабуле как главной пружине великой европейской литературы XIX в. ср. в статье О. М. «Конец романа» (1922): «На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц, причем это искусство совершенствуется в двух направлениях: композиционная техника превращает биографию в фабулу, то есть диалектически осмысленное повествование. <...> Дальнейшая судьба романа будет не чем

иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибелью биографии. <...> Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, *фабуле* и всему, что ей сопутствует <...> Современный роман сразу лишился и *фабулы*, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий» (2: 272, 274—275). Ср. также в заметке О. М. «Литературная Москва. Рождение *фабулы*» (1922): «Как только *исчезла фабула*, на смену явился быт. <...> Быт — это мертвая *фабула*, это гниющий сюжет, это каторжная тачка, которую волочит за собою психология, потому что надо же ей на что-нибудь опереться, хотя бы на мертвую *фабулу*, если нет живой. <...> Нынешние русские прозаики, как серапионовцы и Пильняк, такие же психологи, как их предшественники до революции и Андрея Белого. У них *нет фабулы* <...> *Фабулы*, то есть большого повествовательного дыхания, *нет* и в помине...» (2: 262—263). Точка зрения О. М. на роль *фабулы* в литературном произведении была во многом близка взглядам Томашевского, Тынянова и Шкловского. Ср., например, статью Тынянова «О сюжете и *фабуле* в кино», впервые опубликованную в 1926 г., где, между прочим, отыскивается фрагмент, перекликающийся с комментируемым: «*Фабульная схема* гоголевского „Носа“ до неприличия *напоминает бред сумасшедшего*» (Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324).

О «пустоте и зиянии» ср. фр. № 190 и комм. к нему. Ср. также три начальные строфы ст-ния О. М. 1910 г.:

В изголовьи черное распятые,
В сердце *жар* и в мыслях *пустота* —
И ложится тонкое проклятье —
Пыльный след — на дерево креста.

Ах, зачем на *стеклах* дым морозный
Так похож на мозаичный сон!
Ах, зачем молчанья голос грозный
Безнадежной негой растворен!

И слова евангельской латыни
Прозвучали, как морской прибой;
И волной нахлынувшей святыни
Поднят был корабль безумный мой...

Стекло в комментируемом фрагменте взято О. М. как «обманчивая» субстанция — хрупкая, прозрачная, острая по краям и отражающая. Ср. в его ст-ниях «Венецйской жизни, мрачной и бесплодной...» (1920):

В спальнях тают горы
Голубого дряхлого *стекла*...

«Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933):

Ведь все равно ты не сумеешь *стекло* зубами укусить...

«Твоим узким плечам под бичами гореть...» (1934):

Твоим нежным ногам по *стеклу* босиком,
По *стеклу* босиком, да кровавым песком.

Ср. также в повести Пильняка «Заволочье» (1927): «И скоро стало понятно, что ноги поднимать трудно, трудно слышать, что говорит сосед, — что в голову вникает *стеклянная, прозрачная, перебессонная* запутанность и *пустота*, и кажется, что лоб в *жару*, и мысли набегают, путаются, петляют...»

О «трамвайном *лепете жизни*» ср. фр. № 51 и комм. к нему. Ср. также в ст-нии Анненского «Будильник»:

Цепляясь за гвоздочки,
Весь из бесвязных фраз,
Напрасно ищет точки
Томительный рассказ,
О чем-то недоборе
Косноязычный *бред*...
Докучный *лепет* горя
Ненаступивших лет...

Об инфлюэнце ср. фр. № 62 и комм. к нему. О бреде, порождаемом заболеваниями, спровоцированными столичным климатом, ср. во многих произведениях, составляющих «петербургский текст»: «Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата, болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать. <...> ...он находился все время в *бреду и жару*. <...> Далее он говорил совершенную бессмыслицу, так что ничего нельзя было понять; можно было только ви-

деть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели» (Гоголь, «Шинель»); «Ночь была ужасная, ноябрьская, — мокрая, туманная, дождливая, снежливая, чреватая флюсами, насморками, лихорадками, жабами, горячками всех возможных родов и сортов — одним словом, всеми дарами петербургского ноября» (Достоевский, «Двойник»);

Всевозможные тифы, горячки,
Воспаленья — идут чередом,
Мрут, как мухи, извозчики, прачки,
Мерзнут дети на ложе своем
(Некрасов, «О погоде»)

и др.

№ 204. Розовоперстая Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются, как птенчики с пустыми разинутыми клювами. Между тем во всем решительно мне чудится задаток любимого прозаического бреда.

Ср. в черновиках «ЕМ»: «Между тем во всем решительно мне чудится задаток любимого прозаического бреда. ...даже в простом колесе. Обратите внимание на его...» (2: 579). О колесе ср. комм. к фр. № 206. Также ср. в зачине первого тома «Мертвых душ» Гоголя: «„Вишь ты“, сказал один другому, „вон какое *колесо*! Что ты думаешь, доедет то *колесо*, если б случилось в Москву, или не доедет?“ — „Доедет“, отвечал другой. „А в Казань-то, я думаю, не доедет?“ — „В Казань не доедет“, отвечал другой. — Этим разговор и кончился». Еще ср. с финальной строкой стиха О. М. «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919) об античном пейзаже, плодотворном для зарождения лирики: «И *колесо* вращается легко».

К. Ф. Тарановским комментируемый фрагмент «ЕМ» (и несколько последующих) трактовался так: «Все яркие образы в этом отрывке связаны с процессом поэтического творчества. Так, обломанные „цветные карандаши“ (= орудия производства), валяющиеся как птенчики с пустыми разинутыми клювами, вторят грифельам и птичьей образности „Грифельной оды“:

<<>И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

<...>

На изумленной крутизне
Я слышу грифельные визги.
Твои ли, память, голоса
Учительствуют, ночь ломая,
Бросая грифели лесам,
Из птичьих клювов вырывая? <>>

(Тарановский: 54). Ср. в «Грифельной оде» и далее:

С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как *птенца*, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!
<...>
Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной.

Эпитет «розовоперстая» к богине утренней зари Авроре (у греков Эос) относят традиционно. В «Одиссее» Гомера «розовоперстая» («*Rododaktylos*») Эос появляется перед возвращением Одиссея домой, когда он покидает нимфу Калипсо:

Рано рожденная вышла из тьмы *розовоперстая* Эос
(перевод Вересаева)

Ср. также в рассказе А. Н. Толстого «Древний путь» (1927): «Над Элладой поднималась *розовоперстая зоря* истории». Еще ср. с уподоблением из ст-ния самого О. М. «В разноголосице девического хора...» (1916):

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление *Авроры*...

Об «остро отточенных карандашах» на Дворцовой площади Петербурга ср. фр. № 111. Ср. также в позднейшей «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Зато *карандашей* у меня много и все краденые и *разноцветные*. Их можно точить бритвочкой жилет» (З: 171). Одним из подтекстов для комментируемого фрагмента, вероятно, послужила следующая сцена из

«Петербург» Андрея Белого: «Аполлон Аполлонович ничего не ответил, но снова выдвинул ящик, вынул дюжину *карандашиков* (очень-очень дешевых), взял пару их в пальцы — и *захрустела в пальцах сенатора карандашная палочка*. Аполлон Аполлонович иногда выражал свою душевную муку этим способом: *ломал карандашные пачки*, для этого лучшая тщательно содержимые в ящике под литерой „бе“. Но, *хрустя карандашными пачками*, все же он достойно сумел сохранить беспристрастный свой вид <...> ...когда Семеныч ушел, Аполлон Аполлонович, бросив в корзинку *обломки карандашей*, откинулся головой прямо к спинке черного кресла».

«Птенцом» О. М. назвал Андрея Белого в посвященном его памяти ст-нии «Голубые глаза и горящая лобная кость...» (1934):

Собиратель пространства, экзамены сдавший *птенец*,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

И в одном из вариантов ст-ния о нем же «10 января 1934»:

Он, кажется, дичился умиранья
Застенчивостью славной новичка
Иль звука первенца в блистательном собраньи,
Что льется внутрь — еще *птенец* смычка.

Ср. также в черновиках к «Разговору о Данте» О. М., где автор «Божественной комедии» характеризуется как «важный бородатый *птенец*» (З: 40б).

В финале комментируемого фрагмента обыгрываются два значения эпитета «прозаический» — 1. взятый из прозы (vs. поэзия); 2. обыденный. С одной стороны, под «любимым прозаическим бредом» может подразумеваться вся проза создателей «петербургского текста»; определение «прозаический бред» в комментируемом фрагменте перекликается (отчасти полемически) со следующими строками пушкинского «Евгения Онегина»:

Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочетал
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петрарке шествуя вослед...

С другой стороны, ключ к заключительным строкам комментируемого фрагмента «ЕМ» отыскивается в известном описании петербургского утра в «Подростке» Достоевского, где используется второе значение эпитета «прозаический»: «...мимоходом, однако, замечу, что считаю *петербургское утро*, казалось бы самое *прозаическое* на всем земном шаре, — чуть ли не самым *фантастическим* в мире» (ср. комм. № 195, в котором цитируется продолжение этого отрывка из «Подростка»).

№ 205. Знакомо ли вам это состояние? Когда у всех вещей словно жар; когда все они радостно возбуждены и больны: рогатки на улице, шелушенья афиш, рояли, толпящиеся в депо, как умное стадо без вожака, рожденное для сонатных беспамятств и кипяченой воды...

В комментируемом фрагменте развивается аналогия между творческим процессом и болезненным, лихорадочным состоянием человека, в которое метонимически вовлекаются все окружающие его предметы. Для передачи этого состояния автор «ЕМ» воспользовался словарем и приемами раннего Маяковского. У О. М. — вещи *«радостно возбуждены и больны»*; у Маяковского в «Облаке в штанах» (1915) — он сам *«прекрасно болен»*. Ср. также многочисленные у Маяковского развернутые словесные картины безумства и «бунта вещей» (первоначальное заглавие его трагедии «Владимир Маяковский» (1913), где описывается, между прочим, как «заскачут трамваи» и «мир зашевелится в радостном гриме», и где «музыкант не может вытащить рук / из белых зубов разъяренных клавиш»). В черновике к «ЕМ» перечень уличных реалий был несколько иным, чем в итоговом варианте: «...рогатки на улице, еврейские похороны с черн<ыми> (?) гробами, рояли, толпящиеся в депо, как умно<е> бесполое стадо, рожденное в мире сонатных беспамятств и кипяченой воды...» (2: 579). О теме похорон в «ЕМ» ср. комм. к фр. № 2, № 86 и др. Ср. также в «Анне Карениной» Толстого описание состояния героини во время родов: «Доктор и доктора говорили, что это была родильная горячка, в которой из ста было 99, что кончится смертью. Весь день был жар, бред и беспамятство. К полночи больная лежала без чувств и почти без пульса». Уподобление творчества болезни находим, например, в ст-нии О. М. «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920):

Театральный легкий жар.

«Рогатка — продольный брус со вдолбленными накрест палисадинами, для преграды пути <...> Околица, окоп, огорожа вокруг города, с проездами. Перенять стадо за рогатками — за заставой, за внешними городскими воротами» («Словарь В. И. Даля»).

О «шелушении афиш» ср. в ст-нии О. М. «Я не увижу знаменитой „Федры“...» (1915):

Вновь *шелестят* истлевшие афиши...

О «шелушении» как об одном из проявлений заразной болезни ср. комм. к фр. № 100. Кроме прямого значения, в комментируемом фрагменте словом «шелушение» характеризуется болезненный творческий процесс. Ср. в ст-нии О. М. «1 января 1924»:

А переулочки коптели керосинкой,
Глотали снег, малину, лед.
Все *шелушится* им советской сонатинкой,
Двадцатый вспоминая год...

(переключка отмечена в: Ronen: 306).

О звере-рояле ср. фр. № 120 и комм. к нему. В комментируемом фрагменте это сравнение уточняется: роаяли сопоставляются здесь с животными из стада (конями и лошадьми? быками и коровами?). Поскольку форма слова «рояль» допускала и мужское и женское число («моя рояль», «мой рояль»), «стадо» в черновике к комментируемому фрагменту названо «бесполом». Под «депо» в данном случае подразумевается склад роялей. Ср., например, в «Открытой книге» (1946) Каверина: «„Депо проката роялей и пианино“ — вот как назывался этот дом, в котором я лежала и поправлялась, хотя врач-генерал объявил, что я непременно умру. Я и прежде знала, что в нашем городе существует такое депо. Это была первая вывеска, которую мне удалось самостоятельно прочитать, и я на всю жизнь запомнила большие белые буквы с веселыми хвостиками на ярко-зеленом фоне». О кипяченой воде ср. фр. № 5 и комм. к нему.

№ 206. Тогда, признаться, я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразному лабиринту, обвешанный придаточными предложениями, как веселыми случайными покупками... и летят в подставленный мешок поджаристые жаво-

ронки, наивные, как пластика первых веков христианства, и калач, обыкновенный калач, уже не скрывает от меня, что он заду-ман пекарем как российская лира из безгласного теста.

В черновиках к «ЕМ» весь эпизод № 204—206 завершается автомета-описанием: «Тогда, окончательно расхрабрившись, я влетаю в хоро-вод вещей и свою нечесаную голову, и Парнока — египетскую марку, и милую головку Анджиолины Бозио» (2: 579). В итоговом варианте ясности, как обычно, была предпочтена метафорическая усложнен-ность — финальный, объясняющий всю цепочку ассоциаций фрагмент был удален.

Ср. зачин комментируемого фрагмента с зачином фр. № 171 («Я, *при-знаться*, люблю Мервиса...»). Описание обобщенного карантина в на-шем отрывке перекликается с изображением конкретного феодосий-ского карантина 1920 г. из очерка О. М. «Феодосия» (1924): «Если прой-ти всю Итальянскую, за последним комиссионным магазином, минуя заглохшую галерею Гостиного двора, где раньше был ковровый торг, по-зади французского домика в плюще и с жалюзи <...> дорога забира-ет вверх к *карантинной* слободке. <...> *Карантинная* слободка, *лаби-ринт* низеньких мазаных домиков с крошечными окнами, зигзаги пере-улочков с глиняными заборами в человеческий рост, где натыкаешься то на обмерзшую веревку, то на жесткий кизилевый куст.<...> Идил-лия *карантина* длилась несколько дней. В одной из мазанок у старуш-ки я снял комнату в цену куриного яйца. <...> Пахло *хлебом*, керосино-вым перегаром матовой детской лампы и чистым старческим дыханьем. <...> Если выйти во двор в одну из тех ледяных крымских ночей и при-слушаться к звуку *шагов* на бесснежной глинистой земле, подмерзшей, как наша северная колея в октябре, если нащупать глазом в темноте могильники населенных, но погасивших огни городских холмов, если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешанной на густом со-бачьем лае и посоленной звездами, — физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир *чумы*, — тридцатилетней войны, с мо-ровой *язвой*, притушенными огнями, собачьим лаем и страшной тиши-ной в домах *маленьких людей*» (2: 396—397). Ср. также в «Дорожных жалобах» Пушкина:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне
Иль со скуки околею
Где-нибудь в *карантине*.

О «шаге» как синониме творческого акта у О. М. ср. в статье К. Ф. Тарановского (Тарановский: 57), где, в частности, цитируется следующий фрагмент «Разговора о Данте»: «Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии. „Inferno“ и в особенности „Purgatorio“ прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов. У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозакрывающий, бодрствующий, силлогизирующий» (3: 219—220).

О термометре ср. комм. к фр. № 38. Как известно, разбивание термометра чревато опасностью — набитые в градусник шарики ртути испускают ядовитые пары. О заразных заболеваниях ср. комм. к фр. № 100 и 195. Повествователь в комментируемом фрагменте, «обвешанный придаточными предложениями, как веселыми покупками», похож на «китайца» из фр. № 4, который был обвешан продаваемыми «дамскими сумочками». «Придаточные предложения» — словосочетание из арсенала акмеистов. Ср. в мемуарном очерке Г. Иванова «Осип Мандельштам»: «В „Цехе поэтов“ существовало правило: всякое мнение о стихах обязательно должно быть мотивировано. На соблюдении этого правила особенно настаивал Мандельштам. Он любил повторять: „Предоставьте барышням пиццать: Ах, как мне нравится! Или: Ох, мне совсем не нравится!“ Звонок синдика Гумилева, прерывавший оценки „без *придаточного предложения*“, всегда вызывал у Мандельштама одобрение. Не следует при этом забывать, что в первом, „настоящем“, „Цехе поэтов“, в тщательно отобранном кругу наиболее ярких представителей тогдашних молодых поэтов, „разговор“ велся на том культурном уровне, где многое подразумевалось само собой и не требовало

пояснений. И тем не менее *придаточное предложение* считалось необходимым».

О «мешке» ср. у К. Ф. Тарановского: «...„подставленный мешок“, в который падают „поджаристые жаворонки“ (законченные отрывки произведений или оформленные образы?), становится частью авторского „поэтического багажа“. К образу „поэтического мешка“ Мандельштам вернется еще раз в „Разговоре о Данте“: „...вместо того, чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрячивает на самое дно туманного звукового мешка“ <...> Характерна для Мандельштама и „хлебная образность“ в последнем абзаце приведенного отрывка. И „поджаристые жаворонки“ (конечно, не птицы, а „сдобные булочки в форме птиц“, все же остающиеся причастными птичьей образности второго абзаца), и калач, задуманный пекарем как российская лира из безгласного теста, — не что иное, как аналоги художественных произведений и поэтического творчества. Еще в 1922 году Мандельштам развил „хлебную образность“ в следующем стихотворении:

Как растет хлебов опара,
По началу хороша,
И беснуется от жару
Домовитая душа.

Словно хлебные Софии
С херувимского стола
Круглым жаром налитые
Подымают купола.

Чтобы силой или лаской
Чудный выманить припек,
Время — царственный подпасок —
Ловит слово-колобок.

И свое находит место
Черствый пасынок веков —
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов.

Ключ к иносказательному плану этого стихотворения дается поэтом в образе „слова-колобка“, восходящем к народной сказке из собрания

Афанасьева. Фольклорный колобок-поскребыш (ср. „усыхающий доведсок“) спасается песенкой („Я по коробу скребен / По сусеку метен“ и т. д.) от косоного зайца, серого волка и косолапого медведя и попадает в пасть — лисице» (Тарановский: 54—55, 57). Тем не менее «жаворонки» в комментируемом фрагменте «летят».

Жаворонков из теста пекли 22 марта, на праздник весеннего равноденствия (Сороки, Сорок мучеников). Птичек раздавали детям, а те произносили заклинание:

Жаворонки, прилетите
Студену зиму унесите.
Жаворонки, прилетите!
Красну весну принесите!
Нам зима-то надоела,
Весь хлеб у нас поела
Нет ни хлеба, ни картошки,
Самовар стоит на окошке,
Чай я выпил, сахар съел,
Самовар на кол одел.

Иногда в одну из запеченных птичек клали монетку, тот, кому она доставалась, должен был быть счастливым целый год. Считалось, что в этот день прилетало 40 птиц, и первой среди них был жаворонок. Ср., например, у Гончарова в «Обломове»: «В марте *напекли жаворонков*, в апреле у него выставили рамы и объявили, что вскрылась Нева и наступила весна». «Первые века христианства», возможно, упомянуты в связи с событиями 320 г. н. э., когда мученической смертью погибли 40 воинов (Сорок мучеников) Каппадокийской когорты, отказавшись отречься от Христа. Наивность жаворонков в таком случае символизирует простодушие первых верующих, а также чистоту их веры. Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «В лицо морозу я гляжу один...» (1937): «И снег хрустит в глазах, как *чистый хлеб, безгрешен*». Но, скорее всего, говоря о наивной пластике «первых веков христианства», О. М. подразумевает религиозную скульптуру и живопись этой эпохи.

«Калач (от „коло“ — „колесо“) — круглый белый хлеб, пшеничный сгибень с дужкой, из жидкого теста» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср. о колесе в черновике к фр. № 204. О калаче ср. в ст-нии Некрасова «Вор», цитируемом в комм. к фр. № 81. Выпеченный из «безгласного теста» «калач-лира» представляет собой усложненный вариант ме-

тафоры «безгласная лира». Ср., например, в ст-нии Э. Губера «На смерть Пушкина» (1837):

Но пусть над *лирою безгласной*
Порвется тщетная струна
И не смутит тоской напрасной
Его торжественного сна...

и в ст-нии П. А. Вяземского «Смерть жатву жизни косит, косит...» (1841):

Как много уж имен прекрасных
Она отторгла у живых,
И сколько *лир* висит *безгласных*
На кипарисах молодых.

Ср. также о бублике в позднейшей «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «...для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется» (З: 178). Лира из теста, которую едят поэты, фигурирует в сцене четвертой действия второго пьесы Ростана «Сирано де Бержерак». Ср. также с объяснением А. А. Морозова, который предполагал, что в финале комментируемого фрагмента, возможно, содержится «намек на представление о народе как о „калужском тесте“, обратное представлению о нем как о творящей силе, — проблематика, знакомая со времен спора между западниками и славянофилами» (Морозов: 279).

№ 207. Ведь Невский в семнадцатом году — это казачья сотня в заломленных синих фуражках, с лицами, повернутыми посононь, как одинаковые косые полтинники.

Логическая связь этого фрагмента с предыдущим демонстративно отсутствует: читателю совершенно непонятно, к чему относится причинный союз «ведь», обязанный, по законам русского языка, служить зачином для обоснования непосредственно предшествующей мысли.

О подавлении студенческих беспорядков на Невском проспекте казаками в эпоху детства О. М. ср. в «Шуме времени»: «Вдруг со стороны Казанской площади раздавался протяжный, все возрастающий вой, что-то вроде несмолкавшего „у“ или „ы“, переходящий в грозное за-

ывание, все ближе и ближе. Тогда зрители шарахались, и толпу мяли лошадьми. „Казачи — казаки“, — пронеслось молнией, быстрее, чем летели сами казаки. Собственно „бунт“ брали в оцепление и уводили в Михайловский манеж, а *Невский* пустел, будто его метлой вымели» (2: 352). Ср. в мемуарах Д. А. Засосова и В. И. Пызина «Из жизни Петербурга 1890—1910-х гг.»: «Для „наведения порядка“ в столице и пригородах квартировали казачьи сотни. Число их было увеличено в период революционных событий 1905 года».

Впрочем, к началу Февральской революции 1917 г. подавляющее большинство казачьих частей находилось на фронте. В столице были расквартированы 1-й и 4-й Донские казачьи полки, а в императорской резиденции в Царском Селе располагался личный конвой императора в составе 1-й и 2-й Кубанских и 3-й и 4-й Терских лейб-гвардии казачьих сотен. С самых первых дней революции все эти казаки были вовлечены в происходящие события. Так, 23—24 февраля 1917 г. казаки вместе с солдатами гарнизона и полицией охраняли особо важные объекты и разгоняли демонстрантов. Ср., например, в дневнике З. Гиппиус о беспорядках в Петрограде 24 февраля: «Беспорядки продолжаютя. Но довольно, пока, невинные (?). По *Невскому* разъезжают молоденькие казаки (новые, без казачьих традиций), гонят толпу на тротуары, случайно подмяли бабу, военную сборщицу, и сами смутились. Толпа — мальчишки и барышни». Там же о 26 февраля: «Сегодня с утра вывешено объявление Хабалова, что „беспорядки будут подавляться вооруженной силой“. <...> На ближайших улицах как будто даже тихо. Но *Невский* оцеплен. Появились „старые“ казаки и стали с нагайками скакать вдоль тротуаров, хлеща женщин и студентов». Вот как эти же дни описываются в «Дневнике гимназиста о событиях в Петрограде (23 февраля — 1 марта 1917 г.)»: «На *Невском* трамваи не ходят, около Литейного вдоль панели большая масса народу. На углу казаки на лошадях. Несколько казачьих разъездов гарцуют по *Невскому*. <...> Казаки были душой на стороне народа, и самое большее, что предупреждали толпу: „Разойдитесь — стрелять будем“, но не стреляли. И толпу пропускали. На *Невском проспекте*, сам видел, как толпа махала шапками и платками казачкам, в карьер ехавшим вдоль улицы». О февральских событиях ср. также у Н. Суханова в «Записках о революции» (кн. 1) (1921): «...сообщения говорили о растущем разложении среди полиции и войск. Полицейские и казачьи части в большом количестве разъезжали и расхаживали по улицам, медленно пробираясь среди толп. Но никаких активных действий не предпринимали, чрезвычайно поднимая этим настроение манифестантов». Также ср. в книге

воспоминаний П. Курлова «Гибель императорской России» (1923): «*Казачьи* части, на которые возложена обязанность не пропускать рабочих через мосты в город, нисколько такому проходу не препятствовали, а на следующий день на *Невском проспекте казаки* сопровождали толпу манифестантов в виде эскорта до Знаменской площади, где один из *казачков* в ответ на требование пристава Крылова рассеять толпу по приказанию офицера ударами шашки убил названного пристава». Еще ср. в заметке Григория Урюпинского «Те великие дни», написанной по относительно свежим следам февральских событий: «Казачий офицер лишь попросил толпу расступиться, чтобы можно было казакам проехать на *Невский*» (Лукоморье. 1917. № 9—11. 2 апреля. С. 8).

Активное участие казаки принимали и в октябрьских событиях 1917 г. Ср., например, у Н. Суханова в «Записках о революции» (кн. 7) (1921): «Сейчас же было решено двинуть в дело *казачьи* части, расположенные в столице. Но пойдут ли?.. В 1, 4 и 14-й Донские *казачьи* полки была передана телефонограмма: „Во имя свободы, чести и славы родной земли выступить на помощь ЦИК, революционной демократии и Временному правительству“. Подписали начальник штаба Багратуни и комиссар ЦИК Малевский. *Казаки*, однако, приказа не исполнили. Собрали митинги и начали торговлю. А пойдут ли с ними пехота?.. Сейчас же компетентные люди разъяснили, что пехота за правительством и ЦИК ни в каком случае не пойдут. Тогда полки заявили, что представлять собой живую мишень они не согласны и потому от выступления „воздерживаются“. О позиции казаков в Октябре ср. и в мемуарах Ф. Дана «К истории последних дней Временного Правительства» (1923): «Когда в кулуарах предпарламента велись разговоры о грозящем восстании большевиков, и мы настаивали на том, что только осуществление предлагаемой нами программы может предупредить восстание или осудить его на неудачу, то правые (торгово-промышленники, кадеты и, особенно, *казаки*), совершенно не стесняясь, признавались, что желают, чтобы большевики выступили возможно скорее».

В июле 1917 г. казачьи части участвовали в подавлении беспорядков в Петрограде, спровоцированных большевиками.

Цвет обмундирования у казаков, несших службу в разных регионах, тоже был различным. Так, например, у донских казаков, в том числе расквартированных в Петрограде, были синие фуражки с красным околышем. «*Синие фуражки казаков*» упоминаются, например, в рассказе Горького «Погром» (1901). Ношение фуражек и папах на затылках было отличительной чертой казачества. Ср., например, в книге «Сестры» (1922) романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам»: «У вокза-

ла стояли казаки в заломленных папах, с тороками сена, бородатые и веселые».

«Посолонь — нареч. по солнцу, по теченью солнца, от востока на запад, от правой руки (кверху) к левой. Посолонь ходила, венчана. Борони по солнцу (посолонь), лошадь не вскружится» («Словарь В. И. Даля»).

Об особенностях казачьего образа жизни и поведения, отчасти объясняющих их «одинаковость», ср., например, у А. Деникина в «Очерках русской смуты. Том I. Крушение власти и армии» (1921): «Наконец в силу исторических условий, узкотерриториальной системы комплектования, казачьи части имели совершенно однородный состав, обладали большой внутренней спайкой и твердой, хотя и несколько своеобразной, в смысле взаимоотношений офицера и казака, дисциплиной, и поэтому оказывали полное повиновение своему начальству и верховной власти».

На серебряном полтиннике был выбит портрет императора Николая II, так что О. М. в комментируемом отрывке, возможно, имеет в виду не только внешнее сходство всех казаков друг с другом, но и их бородатость.

№ 208. Можно сказать и зажмурив глаза, что это поют конники. Песня качается в седлах, как большущие даровые мешки с золотой фольгой хмеля.

Она свободный приварок к мелкому топоту, теньканью и поту.

Она плывет в уровень с зеркальными окнами бельэтажей на слепеньких мохнатых башкирках, словно сама сотня плывет на диафрагме, доверяя ей больше, чем подпругам и шенкелям.

Описания поющих казаков многочисленны в русской литературе XIX—XX в. Ср., например, в повести Толстого «Казаки»: «Оленин все ходил и ходил, о чем-то думая. Звук песни в несколько голосов долетел до его слуха. Он подошел к забору и стал прислушиваться. Молодые голоса казаков заливались веселою песнею, и изо всех резкою силою выдавался один молодой голос» и т. д. Песня конников (скорее всего, казаков) упоминается и в одном из первых, дошедших до нас ст-ний О. М. «Тянется лесом дороженька пыльная...» (1907):

С гордой осанкою, с лицами сытыми...

Ноги торчат в стремях.

Серую пыль поднимают копытами,
И колеи оставляют изрытыми,
Все на холеных конях.

Нет им конца. Заостренными пиками
В солнечном свете пестрят.
Воздух наполнили песней и криками...

Также ср. в его позднейшем ст-нии «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (1935):

День стоял о пяти головах, и, чумея от пляса,
Ехала конная, пешая, шла чернOVERХая масса...

Хмель и хмелевую «муку» после просушки хранят в мешках или металлических ящиках. Шишки хмеля, поспевая, становятся золотисто-зелеными, иногда эти чешуйки-прицветники называют золотистыми железками, на них же появляются мелкие золотисто-желтые пузырьки. Отсюда, вероятно, у О. М. «золотой фольгой хмеля». Ср. также в его позднейшем «Путешествии в Армению»: «Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения, а *солнце — завернутым в серебряную бумагу*» (3: 200). Фольгой не только обертывают, но используют ее в качестве украшения. Ср., например, у Эртеля в романе «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги»: «Выскочила девочка лет девяти с оголенными костлявыми плечиками: кисейное выше колен платье, кое-где оборванное и заштопанное, все было усеяно *блестками из фольги и золоченой бумаги*»; и у Соллогуба в «Тарантасе»: «Перед вами все нарумянено, раскрашено, фальшиво; всюду *мишура и фольга*». Также ср. в ст-нии К. Павловой «Impromptu»:

«Каких-нибудь стихов вы требуете, Ольга!...»:
Ведь рифма, знаете, *блестящая лишь фольга*...

Метафора «хмеля» в поэзии О. М. весьма распространена. Ср., например, в его юношеском ст-нии «Среди лесов, унылых и заброшенных...» (1906):

Они растопчут нивы *золотистые*,
Они разроют кладбища тенистые,
Потом развяжет их уста нечистые

Кровавый *хмель!*
Они ворвутся в избы почернелые,
Зажгут пожар, *хмельные*, озверелые...;

в ст-нии «Когда укор колоколов...» (1910):

Когда укор колоколов
Нахлынет с древних колоколен,
И самый воздух гулом болен,
И нету ни молитв, ни слов —
Я уничтожен, заглушен.
Вино, и крепче и тяжелее
Сердечного коснулось *хмеля* —
И снова я не утолен...;

в ст-нии «Душу от внешних условий...» (1911):

Душу от внешних условий
Освободить я умею:
Пенье — кипение крови
Слышу — и быстро *хмелею*...;

в ст-нии «Ахматова» (1914):

Зловещий *голос* — горький *хмель* —
Души расковыривает недра...;

в ст-нии «Ода Бетховену» (1914):

Кто по-крестьянски, сын фламандца,
Мир пригласил на ритурнель
И до тех пор не кончил танца,
Пока не вышел буйный *хмель?*;

в ст-нии «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1917):

Нам *пели* Шуберта, — родная колыбель.
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся *музыки* голубоглазый *хмель*.
Старинной песни мир, коричневый, зеленый...;

в ст-нии «Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924):

Сто лет тому назад подушками белела
Складная легкая постель,
И странно вытянулось глиняное тело, —
Кончался века первый *хмель*...;

в «Стихах о русской поэзии» (1932):

Дай Языкову бутылку
И подвинь ему бокал,
Я люблю его ухмылку,
Хмеля бьющуюся жилку
И стихов его накал...;

в ст-нии «За Паганини длиннопалым...» (1935):

И вальс из гроба в колыбель
Переливающей, как *хмель*...;

в ст-нии «Слышу, слышу ранний лед...» (1937):

Вспоминаю, как *плывет*
Светлый хмель над головами.

Приварок — 1) воен. довольствие в виде горячей, готовой для еды пищи 2) паяк, продукты для приготовления пищи. Ср. в детском ст-нии О. М. «Кухня» (1926):

Мы, чайники-шелестинки,
Словно гвоздики звеним.
Хватит нас на сто заварок,
На четыреста *приварок*:
Быть сухими не хотим!

«Приварок» в комментируемом фрагменте через первое значение оказывается связан с казаками, но по типу словоформы также приобретает значение «приправы», «добавки» к чему-то (ср. о хмеле чуть выше в комментируемом фрагменте).

Составленные из общих букв слова «ТОПОТ» и «ПОТ» объединены и в «Путешествии в Армению»: «Я выпил в душе за здоровье молодой Армении с ее домами из апельсинового камня, за ее белозубых наркомов, за конский *пот* и *топот* очередей...» (3: 183). Ср. также в поэме-палиндроме Хлебникова «Разин» (1920):

Лепет и тепел
Ветел, летев,
Топот.
<...>
Потоп
И
Топот!
<...>
Топ и пот,
Топора ропот
<...>
То *пота топот!*
<...>
По *топоту* то потоп.
Пот и топ.
<...>
Потока *топ*
И
Топот.

Описываемые в комментируемом отрывке «зеркальные окна бельэтажей» ранее фигурировали во фр. № 195, где речь шла о зеркальных зенках «барско-холуйских квартир». Ср. также, например, в романе Лескова «Некуда»: «...несколько человек, свободно располагающих временем и известным капиталом, разом снялись и полетели вереницею зевать на *зеркальные окна Невского проспекта...*» и у Андрея Белого в «Петербурге»: «...мгновенный и испуганный взгляд на *зеркальные отблески стекол*; быстро он кинулся на подъезд, на ходу расстегнувши черную лайковую перчатку». Также ср. у Л. Андреева в романе «Иго войны»: «... с какою завистью, с каким отчаянием, с какой подлой жадностью смотрю я на богатых, на их дома и *зеркальные стекла...*» и у С. Буданцева в романе «Мятеж» (1922): «...сковырнуты в январе этого же 1918 года золотые вывесок, над плотно, как мертвые веки, закрытыми ставнями, под которыми жутко закатились пустые зер-

кальные стекла; вместо витрины чернеет пропасть...». О мотиве зеркала в «ЕМ» ср. комм. к фр. № 9 и 90. О бельэтаже ср. фр. № 11 и комм. к нему.

«Башкирка — (*разг.*) башкирская лошадь, нетребовательная и выносливая; рост 2 арш. 1 вер. — 2 а. 3 в.; масть большей частью саврасая с ремнем на спине» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Диафрагма (*лат.* *diaphragma*) — непарная широкая мышца, разделяющая грудную и брюшную полости и служащая для расширения легких. Пение на диафрагме (диафрагмой) является одним из способов вокального исполнения (в противоположность пению, например, голосовыми связками). Поскольку пение на диафрагме предполагает искусное владение дыханием, можно предположить, что в комментируемом фрагменте также обыгрывается идиома «на одном дыхании» (все поют как один). Ср. в позднейшем ст-нии О. М. «Пою, когда гортань — сыра, душа — суха...» (1937):

*Уже не я пою — поет мое дыханье —
И в горных ножнах слух, и голова глуха...
Песнь бескорыстная — сама себе хвала:
Утеха для друзей и для врагов — смола.*

*Песнь одноглазая, растущая из мха, —
Одноголосый дар охотничьего быта,
Которую поют верхом и на верхах,
Держа дыханье вольно и открыто...*

Возможно, впрочем, что подразумевается лошадиная диафрагма, а переступающие ноги лошадей «срезаны» зеркальным бельэтажным отражением.

Подпруга — широкий ремень у седла и седелки, который затягивается под брюхом у лошади. «Шенкель, в кавалерии, в кавалерийской посадке — часть ноги ниже колена (икра), прилегающая к бокам лошадей; служит для управления задом последней» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

№ 209. Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неуменья и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теневые пюпитры, как третьи скрипки

Мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к «Леноре» или к «Эгмонту» Бетховена.

В комментируемом фрагменте мотивируется сделанный в «ЕМ» выбор угла зрения на жизнь Петрограда в мае—июне 1917 г.: большим историческим событиям и фигурам предпочитают малые, почти комические, как бы случайно попавшие в поле зрения рассказчика. Сходным образом фабула повести соотносится с внефабульными эпизодами: «рукопись» вытесняется и заменяется отступлениями — «второстепенными и мимовольными созданиями» «фантазии». Наконец, в комментируемом фрагменте можно увидеть и метафору соотношения классической прозы XIX в. с «ЕМ» — это соотношение «рукописи» с отступлениями и завитушками на полях.

Безусловно, самое известное уничтожение «рукописи» в истории русской классической литературы — это сожжение Гоголем второго тома «Мертвых душ» (ср. с темой пожаров в «ЕМ»). Ср. также в ст-нии О. М. «Ода Бетховену» (1914):

И в темной комнате глухого
Бетховена *горит огонь*.
И я не мог твоей, мучитель,
Чрезмерной радости понять —
Уже бросает исполнитель
Испепеленную тетрадь.

О случайном и второстепенном на полях рукописных листов ср. фр. № 101 («Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью») и комм. к нему.

Вероятно, следует обратить внимание на стилистические особенности комментируемого фрагмента, в котором использование высокой поэтической лексики («начертали», «как бы во сне», «мимовольные», «создания», «творцу») контрастирует с употреблением разговорного словечка «заварят». Ср., например, в «Вечере накануне Ивана Купала» Гоголя: «Поляку дали под нос дулю, да и *заварили* свадьбу», а также в «Двойнике» Достоевского: «Господи Бог мой! Эк ведь черти *заварили* кашу какую!».

О мотиве сна ср. фр. № 202 и комм. к нему. О «третьих скрипках» ср. комм. к фр. № 101. Принято считать, что именно Бетховен превратил симфоническую увертюру в самостоятельный жанр. Под увертюрой к «Леноре» (правильнее «Леоноре») подразумевается увертюра

к опере «Фиделио» (первое представление в 1805 г.), первоначально названная «Леонора» (от заглавия французской пьесы Жана Никола Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», на сюжет которой она была написана). Но против желания композитора опера была переименована в «Фиделио», чтобы не повторять названия уже существовавшей к тому времени оперы Фердинанда Паэра, написанной на тот же сюжет. В итоге название «Леонора» было дано Бетховеном отдельно увертюре к этой опере. Поэтому правильнее было бы сказать, что «третьи скрипки» «заварят» увертюру «Леонора», а не «к „Леоноре“». В Мариинском театре опера «Фиделио» впервые была исполнена 26 сентября 1905 г. под управлением Э. Направника. Наиболее знаменита и чаще всего исполняема «Леонора № 3» (из четырех редакций этой увертюры). Музыка к трагедии Гете «Эгмонт» (увертюра и девять музыкальных фрагментов) была написана Бетховеном в 1810 г. В черновике упомянута также бетховенская увертюра к трагедии «Кориолан» Г. Коллина (не путать с трагедией Шекспира).

№ 210. Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды.

Ср. фр. № 121 («Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него») и комм. к нему. В комментируемом фрагменте повествователь отделяет себя не только от Парнока, но и от традиционного «маленького человека» вообще; ср. в «Белых ночах» Достоевского, герой которых, «маленький человек», напротив, стремится сменить первое лицо на третье: «...уж позвольте мне, Настенька, *рассказывать в третьем лице, затем что в первом лице все это ужасно стыдно рассказывать...*» Также ср. в «Шинели» Гоголя: «Один директор, будучи добрый человек и желая вознаградить его за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье; именно из готового уже дела велено было ему сделать какое-то отношение в другое присутственное место; дело состояло только в том, чтобы переменить заглавный титул да *переменить кое-где глаголы из первого лица в третье*. Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тер лоб и наконец сказал: „Нет, лучше дайте я перепису что-нибудь“. С тех пор оставили его навсегда переписывать».

«Неудобные стаканчики-наперстки» отсылают читателя к фр. №5 («Семья моя, я предлагаю тебе герб: *стакан с кипяченой водой*»). Ср. в комм. к этому фр. о «сырой воде». Также ср., например, у М. Шагиняна в повести «Перемена» (1923): «Фельдшер обходит станицу, расклеивая объявление: *Не пейте сырой воды! Не ешьте сырых овощей!*» и у С. Григорьева в повести «Казарма» (1925): «И забыл бы совсем, да везде на стенах наклеены видные плакаты: „Берегись вшей“. „*Не пей сырой воды. Не ешь сырых фруктов*“». Еще ср. у Л. Пантелеева в повести «Ленька Пантелеев» (1952) и тоже о 1920-х гг.: «Там пахло йодоформом, повсюду валялись ошметки бинтов, марля, вата, а на бревенчатых стенах висели обрывки плакатов. **ДОБЬЕМ ДЕНИКИНА!!! НЕ ПЕЙТЕ СЫРОЙ ВОДЫ! ТИФОЗНАЯ ВОШЬ — ВРАГ РЕВОЛЮЦИИ!**»

Литота «наперсток» используется, например, в цикле Некрасова «Песни о свободном слове»:

Вот наконец и сверстка!
Но что с тобой, тетрадь?
Ты менее *наперстка*
Являешься в печать!

и в начальных строках ст-ния самого О. М. 1937 г.:

Влез бесенок в мокрой шерстке —
Ну, куда ему? Куда? —
В подкопытные *наперстки*,
В торопливые следы...

№ 211. Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: «с ним мне не страшно!» Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: они, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвуют в нем. Страх распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно низкими потолками.

Первое предложение комментируемого фрагмента строится на разрушении идиомы «страх берет» и использовании прямого значения глагола «берет», благодаря чему «страх» антропоморфируется. О констатации в творчестве О. М. «определенного позитивного значения

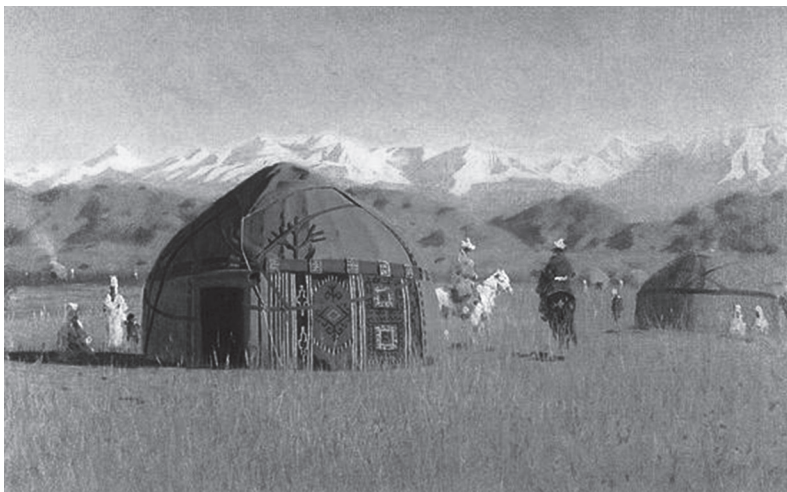
страха» ср. в статье: *Аверинцев С.* Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Мандельштама // *Смерть и бессмертие поэта.* М., 2001. С. 17.

Поскольку «страх» «берет» «за руку» и *рукой* — далее во фрагменте по ассоциации возникает образ перчатки. Митенки — перчатки, «не прикрывающие концов пальцев» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). Ср., например, у Бунина в рассказе «Хорошая жизнь» (1911): «Постояла она, постояла против меня, подержала шелковый подол, — как сейчас помню, в гости нарядилась, в коричневом шелковом платье была, в *митенках белых*, с зонтиком и в шляпке белой, вроде корзиночка...»; у Садовского в повести «Бурбон» (1913): «Было так жарко, что даже *белые* вязаные *митенки* Маша сняла со своих загорелых рук...»; в мемуарной книге Набокова «Другие берега»: «В кружевных *митенках*, пышном шелковом пеньюаре, напудренная, с округленной под мушку черной родинкой на розовой щеке, она казалась стилизованной фигурой в небольшом историческом музее».

О «времени и пространстве» ср. комм. к фр. № 20. В комментируемом фрагменте время и пространство выступают как две оси координат, то есть как геометрические понятия. Подобно тому, как координата в математике определяет положение точки или тела в пространстве, страх предстает как величина, определяющая параметры жизни человека. О геометрической образности ср. комм. к фр. № 46 и др. Ключом к пониманию образа «шатра» — геометрической координаты из комментируемого фрагмента — может послужить первая строфа позднейшего стихотворения О. М. 1933 г.:

Скажи мне, *чертежник* пустыни,
Арабских песков *геометр*,
Ужели безудержность *линий*
Сильнее, чем дующий ветер?

Шатер, выстраиваемый посреди обширного пустого пространства, превращает его строителя в геометра, имеющего дело с линиями, образующими в итоге выпуклость, полуокружность. Ср. в позднейшем «Путешествии в Армению» О. М.: «Возьмите любую точку и соедините ее пучком координат с прямой. Затем продолжите эти координаты, пересекающие прямую под разными углами, на отрезок одинаковой длины, соедините их между собой, и получится выпуклость» (З: 194). Ср., например, геометрические указания, в соответствии с которыми должна была ставиться евреями скиния (шатер) собрания (Исх. 26, 2—37).



В. Верещагин. Киргизские кибитки

В этой же книге Ветхого завета два стиха посвящены Страху Божию (Исх. 3, 6; Исх. 20, 18). Скиния собраний упоминается в «Оде Бетховену» (1914) О. М.:

О величавой жертвы пламя!
Полнеба охватил костер —
И царской скинии над нами
Разодран шелковый шатер.

Ср. математические мотивы комментируемого фрагмента с отчасти сходной образностью в романе Замятина «Мы» (1920): «Начало *координат* во всей этой истории — конечно, Древний Дом» или в «Третьей фабрике» (1923) Шкловского: «Но я забыл натянуть *координаты времени и пространства* в своем рассказе...»

Устройство «киргизской кибитки» описано, например, в «Путевых впечатлениях» Александра Дюма: «Между первой и второй почтовыми станциями мы начали издали замечать то здесь, то там киргизские кибитки. Как и кибитки калмыков, они сделаны из войлока, имеют пирамидальную форму и отверстие наверху для выхода дыма от очага». Ср. в ст-нии О. М. «Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924):

Среди скрипучего похода мирового
Какая легкая кровать.

Ну что же, если нам не выковать другого,
Давайте с веком воевать.

И в жаркой комнате, в *кибитке* и в палатке
Век умирает — а потом
Два сонных яблока на роговой облатке
Сияют перистым огнем.

Возможный источник образа «кибитки» у О. М. — строки из «Дорожных жалоб» Пушкина:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в *кибитке*, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Вместе с тем «шатер» и кочевые мотивы могут отсылать к пушкинским же «Цыганам». Приведем большую сборную цитату из этой поэмы:

Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют.
Они сегодня над рекой
В *шатрах* изодранных ночуют.
<...>
Все тихо — *страх* его объемлет,
По нём текут и жар и хлад;
Встает он, из *шатра* выходит,
Вокруг телег, ужасен, бродит;
<...>
Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под издранными *шатрами*
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

«Войлок — особого рода ткань, образованная спутавшимся, тесно сплетшимся животным волосом или шерстью. В. изготавливается из шер-

сти под влиянием сжимания, скручивания, сбивания (валяния) и пр. <...> Шерсть, идущая на В., моется, сортируется и расчесывается; затем ее расстилают ровным слоем на холсте, смачивают горячей водой и сначала обжимают рукой, а потом свертывают в трубку вместе с холстом и катают по полу. Когда шерсть достаточно уплотнилась, валяние производят без холста, смачивая время от времени водой» («Словарь Брокгауза и Ефрона»).

В финале комментируемого фрагмента О. М. использует два мотива, позволяющие с легкостью объединить пространство со временем (хронотоп) — движение лошади во времени и в пространстве и длящийся во времени сон, тема которого — пространство. О страшных снах ср. фр. № 198 и 202 и комм. к ним. О «низких банных *потолках* Александринки» ср. фр. № 122.

№ 212. На побегушках у моего сознания два-три словечка: «и вот», «уже», «вдруг»; они мотаются полуосвещенным севастопольским поездом из вагона в вагон, задерживаясь на буферных площадках, где насканивают друг на друга и расплзаются две гремящих сковороды.

Ср. с параллелью в ст-нии Киплинга (пер. С. Я. Маршака):

Есть у меня шестерка слуг,
Проворных, удалых,
И все, что вижу я вокруг, —
Все знаю я от них.

Они по знаку моему
Являются в нужде.
Зовут их: Как и Почему,
Кто, Что, Когда и Где.

Также ср. в черновиках к «ЕМ»: «На побегушках у моего ощущения — две-три <1 нрзб> частицы речи: „и вот“, „уже“, „вдруг“... Они перебегают в ночном поезде из вагона в вагон и задерживаются на буферных площадках, переступая с одной гремящей сковороды на другую» (2: 579). В предпоследней редакции этого предложения было: «...две гремящих сковороды, которым никак не сговориться» (2: 579). Еще ср. фр. № 213. Заменяя в комментируемом фрагменте глагол «про-

бегают» на «мотаются», а «частицы речи» на «словечки», О. М., по-видимому, учитывал возникающий при этом языковой каламбур. «Mot» (франц.) — «слово». Ср.: Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. А вместо сердца пламенное mot // Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2000. С. 64—80. В своем позднейшем «Письме тов. Кочину» (1929) автор «ЕМ» употребил глагол «мотаются» перед тем, как сурово осудить тот тип фабулы, который был использован в его собственной повести 1927 г.: «Старая литература висит над нами, как тяжелый рок, как зловещий топор. Мы должны сделать так, чтобы прекратились книги, где крестьяне только галдят, только беспорядочно перекатываются со страницы на страницу, треплются, *мотаются* — все на одно лицо: ведь это барин не различал их, как муравьев. Характерно отметить, что почти все деревенские книги лишены завязки и развязки, лишены *фабулы*. Я думаю, что это происходит от литературного барства, которым мы все заражены. Ведь хорошая, интересная *фабула* — это признак уважения писателя к своему герою» (2: 530).

Комментируемый фрагмент не является автометаописанием: в своей повести О. М. отнюдь не злоупотребляет «словечками» «и вот» (ни разу не встречается в «ЕМ», если не считать комментируемого отрывка), «уже» (9 раз встречается в «ЕМ») и «вдруг» (2 раза встречается в «ЕМ»). По поводу «вдруг» ср. в «Петербурге» Андрея Белого: «От перекрестка до ресторанчика на Миллионной описали мы путь незнакомца; описали мы, далее, самое сидение в ресторанчике до пресловутого слова „*вдруг*“, которым все прервалось; *вдруг* с незнакомцем случилось там что-то; какое-то неприятное ощущение посетил его. <...> Читатель! „*Вдруг*“ знакомы тебе. Почему же, как страус, ты прячешь голову в перья при приближении рокового и неотвратного „*вдруг*“? Заговори с тобою о „*вдруг*“ посторонний, ты скажешь, наверное: — „Милостивый государь, извините меня: вы, должно быть, отъявленный декадент“. И меня, наверное, уличишь в декадентстве. Ты и сейчас предомною, как страус; но тщетно ты прячешься — ты прекрасно меня понимаешь; понимаешь ты и неотвратимое „*вдруг*“. Слушай же... Твое „*вдруг*“ крадется за твоею спиной, иногда же оно предшествует твоему появлению в комнате <...> Иногда же при входе в гостиную тебя встретят всеобщим: — „А мы только что вас поминали...“ И ты отвечаешь: — „Это, верно, сердце сердцу подало весть“. Все смеются. Ты тоже смеешься: будто не было тут „*вдруг*“. Иногда же чуждое „*вдруг*“ поглядит на тебя из-за плеч собеседника, пожелав снюхаться с „*вдруг*“ твоим собственным. Меж тобою и собеседником что-то такое пройдет, отчего

ты вдруг запорхаешь глазами, собеседник же станет суше. Он чего-то потом тебе во всю жизнь не простит. Твое „вдруг“ кормится твоею мозговою игрою; гнусности твоих мыслей, как пес, оно пожирает охотно; распухает оно, таешь ты, как свеча; если гнусны твои мысли и трепет овладевает тобою, то „вдруг“, обожравшись всеми видами гнусностей, как откормленный, но невидимый пес, всюду тебе начинает предшествовать, вызывая у постороннего наблюдателя впечатление, будто ты занавешен от взора черным, взору невидимым облаком: это есть косматое „вдруг“, верный твой домовый...» Еще ср. в «Анне Карениной» (о сыне героини Сереже): «Он чувствовал себя невиноватым за то, что не выучил урока; но как бы он ни старался, он решительно не мог этого сделать: покуда учитель толковал ему, он верил и как будто понимал, но как только он оставался один, он решительно не мог вспомнить и понять, что коротенькое и такое понятное слово „вдруг“ есть обстоятельство образа действия».

Железнодорожные мотивы комментируемого фрагмента подготовлены предыдущим отрывком, насыщенным «кочевыми» мотивами. Ср. в позднейшем «Путешествии в Армению» О. М., где «кочевые» и железнодорожные мотивы сцеплены: «Хозяева готовились ко сну. Плошка осветила высокую, как бы *железнодорожную палатку*» (речь идет о шатре) (3: 211).

В севастопольском поезде О. М. часто ездил в Крым и из Крыма. Ср. в его очерке «Севастополь» (1923): «*Скорые поезда* выбрасывают на маленькую площадь из одноэтажного белого вокзала массу пассажиров» (2: 330). «Буферными площадками» О. М. называет ограниченное внутренними дверями пространство между вагонными тамбурами. Ср. также метафорическое описание лязга сцепившихся вагонов у О. М. с описанием грозы «Бабочке-буре» (1923) Пастернака:

Напрасно в *сковороды* били,
И огорчалась кочерга.
Питается пальбой и пылью
Окуклившийся ураган.

№ 213. Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной». Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками,

скобяными предложениями, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности.

Через метафору железной дороги новейшая русская проза сопоставляется в комментируемом фрагменте с классической прозой. Ср. с зачином заметки О. М. «Литературная Москва. Рождение фабулы» (1922) с использованием метафоры монастырского чтения: «Некогда монахи в прохладных своих готических трапезных вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи. Читали им вслух не только для поучения, а чтение прилагалось к трапезе как настольная музыка, и, освежая головы сотрапезников, приправа чтеца поддерживала стройность и порядок за общим столом. А представьте какое угодно общество, самое просвещенное и современное, что пожелает возобновить обычай застольного чтения и пригласит чтеца, и, желая всем угодить, чтец прихватит „Петербург“ Андрея Белого, и вот он приступил, и произошло что-то невообразимое — у одного кусок стал поперек горла, другой рыбу ест ножом, третий обжегся горчицей» (2: 260). Ср. в этой статье далее: «Русская проза *тронется вперед*, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого» (2: 262). Как и для железнодорожного движения, для новейшей русской прозы, согласно О. М., характерны прерывистое «течение», громоздкое «построение», отсутствие «стройности», а также (монтажные) сцепления вместо единства, и это лишает новейшую прозу прежней (например, тургеневской) «красоты и округленности». О прекрасной округленности (Успенского собора) ср. в ст-нии О. М. «О это воздух, смутой пьяный...» (1916):

Успенский, дивно округленный,
Весь удивленья райских дуг...

О музыкальном такте ср. фр. № 113 и комм. к нему. Музыкальный «такт» подразумевается при описании движения поезда, например, в рассказе Бунина «Новая дорога»: «Но *поезд* борется: равномерно отбивая *такт* тяжелым, отрывистым дыханием...» Ср. также у Л. Андреева в рассказе «Вор» (1904): «...тело безвольно и сладко колыхалось в *такт* дыханьям вагона...» и в позднейшем «Чевенгуре» Платонова (1929): «*Закругления* валили с ног паровозную бригаду, а вагоны сзади не поспевали отбивать *такт* на скреплениях рельсов и проскакивали их с воем колес».

Французский мужичок в романе Толстого «Анна Каренина» является во сне Вронскому и Анне, а в день ее гибели воплощается в «испачканного уродливого мужика в фуражке, из-под которой торчали спутанные волосы»: «Утром страшный кошмар, несколько раз повторявшийся ей в сновидениях еще до связи с Вронским, представился ей опять и разбудил ее. Старичок-мужичок с взлохмаченною бородой что-то делал, нагнувшись *над железом*, приговаривая *бессмысленные французские слова*, и она, как и всегда при этом кошмаре (что и составляло его ужас), чувствовала, что *мужичок* этот не обращает на нее внимания, но делает это какое-то страшное дело *в железе* над нею, что-то страшное делает над ней». Ср. во сне Вронского: «Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова». А вот описание сна Анны Карениной: «Я видела, что вбежала в твою спальню <...> и в спальне, в углу стоит что-то <...> И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенною бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там...» О «дамской сумочке» ср. фр. № 4 и комм. к нему. О «бредовых частичках» ср. фр. № 213 и комм. к нему. В черновике «ЕМ» комментируемый фрагмент завершался следующим образом: «Вот она, <по>слушайте (?): *Il faut battre le fer lorsque il est chaud*» («Куй железо, пока горячо»). В поговорку преобразено здесь французское лопотанье мужичка из «Анны Карениной»: «Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: „*Il faut battre le fer, le broyer, le pétrir...*“» («Надо ковать железо, толочь его, мять»).

Сцепщик — железнодорожный рабочий по сцепке вагонов. Железные инструменты сцепщика — аналог писательского инструментария, с их помощью происходит «сцепление» текста в единый работающий механизм. Ср. также в ст-нии Анненского «Будильник» (из «Трилистника обреченности»):

*Цепляясь за гвоздочки,
Весь из бессвязных фраз,
Напрасно ищет точки
Томительный рассказ,
О чьем-то недоборе
Косноязычный бред...
Докучный лепет горя
Ненаступивших лет...*

и в его же «Стальной цикаде»:

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
Тот, кто ей дверь открыл...

Еще ср. у Пастернака во второй части «Спекторского» (1925):

Карениной, — так той дорожный сцепщик
В бреду за чепчик что-то бормотал.

О «железном скобяном товаре» ср. в ст-нии О. М. «1 января 1924» (подробнее об этой переключке ср.: Ронен: 288—289).

О гайках, «коими рельсы прикрепляются к шпалам», используемых в качестве судебных улики, ср. в «Злоумышленнике» Чехова, где к ответу призван «маленький, чрезвычайно тощий *мужичонко*».

№ 214. Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза, — вся пущенная в длину — обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст, с графинчиками запотевшей водки.

В комментируемом фрагменте развивается «железнодорожная» метафорика, неброско соединенная теперь с «кулинарной» («обливаются горячим маслом», «мясистые», «живоглотный», «с графинчиками запотевшей водки»). Ср. о «масле» в детском ст-нии О. М. «Кухня» (1925):

Весело на противне
Масло зашипело —
То-то поработает
Сливочное, белое.

Ср. также в комм. к фр. № 213 уподобление прозы «приправе» на монастырской трапезе. Еще ср. в позднейшей «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Дошло до того, что в *ремесле словесном* я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост...» (3: 171) и в его ст-нии «Батюшков» (1932):

Только *стихов* виноградное мясо
Мне освежило случайно язык.

О «рычагах» ср. фр. № 190 («...обманные рычаги управляют громадами и годами...») и комм. к нему. Изображение паровозного рычага ср. также в «Анне Карениной» Толстого: «Через несколько минут платформа задрожала, и, пыхая сбиваемым книзу от мороза паром, прокатился паровоз с *медленно и мерно насупливающимся и растягивающимся рычагом среднего колеса...*» В черновике к «ЕМ» прямо указывалось, что речь в комментируемом фрагменте идет о прозе «русского романа» (2: 579), а слово уподоблялось Анне Карениной: «...там бросается на рельсы то, что было некогда словом» (2: 579).

Метафора «проза» «дышит» в комментируемом фрагменте, по видимому, тоже «железнодорожная» и подразумевает выпускание пара паровозом. Ср., например, в рассказе Чехова «Бабу царство» о паровозном депо: «Высокие потолки с железными балками, множество громадных, быстро вертящихся колес, приводных ремней и *рычагов*, пронзительное шипение, визг стали, дребезжанье вагонок, жесткое *дыхание пара*, бледные или багровые или черные от угольной пыли лица, мокрые от пота рубахи, блеск стали, меди и огня, запах *масла* и угля, и ветер, то очень горячий, то холодный, произвели на нее впечатление ада». Ср., впрочем, в заметке О. М. «Литературная Москва» (1922) о поэзии и безо всякой связи с железной дорогой: «*Поэзия дышит* и ртом и носом, и воспоминанием и изобретением» (2: 258). Еще ср. в «Четвертой прозе» о литературе вообще: «Все произведения *мировой литературы* я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный *воздух*» (3: 171).

«Голубой» в позднейшем ст-нии О. М. «Жил Александр Герцович...» (1931) будет названа музыка:

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть...

Эпитеты, характеризующие прозу в комментируемом фрагменте («пущенная в длину», «обмеривающая», «наматывающая» «на аршин»), можно отнести и к ремеслу портного (важная тема для «ЕМ»; ср., например, фр. № 12 и др.) Ср. с неброским и каламбурным уподоблением мастерства прозаика мастерству портного в заглавии знаменитой статьи Б. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (1924).

Эпитет «бесстыдная» и его синонимы у О. М. могут быть как неодобрительными (ср. во фр. № 130: «Проклятые стогны *бесстыжего* города!»), так и вполне одобрительными (ср. в позднейшем «Разговоре о Данте» (1933), где говорится о «*бесстыжей*, намеренно инфантильной» оркестровке Данте (3: 248—249)). Эпитету «живоглотный» в комментируемом фрагменте придано значение «жадный до впечатлений», «жадно заглатывающий впечатления». «Живоглот *м. твер.* обжора, жадный, прожора» («Словарь В. И. Даля»). Ср. в заметке О. М. «Литературная Москва. Рождение фабулы» (1922) о новейшей прозе: «На нас идет фольклор *прожорливой* гусеницей» (2: 264).

В финале комментируемого фрагмента О. М., в преддверии фр. № 215, локализует маршрут, о котором идет речь: 609 «никалаевских верст» насчитывает железнодорожный путь от Петербурга до Москвы. «Дорога была проложена по кратчайшему расстоянию между Петербургом и Москвой и составляла 604 версты. <...> При перестройке мостов один из них, самый длинный (около 1 вер., при выс. в 27 саж.) чрез ручей Веребьинский (185 в.) заменен насыпью, для чего пришлось и самый путь удлинить на 5 верст. <...> Таким образом в настоящее время главная линия Николаевской железной дороги составляет 609 верст» («Словарь Брокгауза и Ефрона»). «Николаевской» железная дорога стала называться с 8 сентября 1855 г. (в честь императора Николая I); 27 февраля 1923 г. она была официально переименована в «Октябрьскую». Возможно, в комментируемом фрагменте, как и во фр. № 189, обыгрывается звуковое сходство слов «верст» и «верстка». О водке, подаваемой в железнодорожных вагонах-ресторанах, ср., например, в позднейшем «Золотом тельнке» Ильфа и Петрова: «Остап <...> отправился в вагон-ресторан. Ему принесли *графин водки*, *блеставший льдом* и ртутью, салат и большую, тяжелую, как подкова, котлету».

№ 215. В девять тридцать вечера на московский ускоренный собрался бывший ротмистр Кржижановский. Он уложил в чемодан визитку Парнона и лучшие его рубашки. Визитка, поджав лапы, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись, — шаловливым шевиотовым дельфином, которому они сродни покровом и молодой душой.

Следом за сравнением русской прозы былых времен с современной О. М. прозой в тексте описывается «путешествие из Петербурга в Мос-

кву» образца 1917 г. — по железной дороге (и у Радищева, и далее у О. М. (ср. фр. № 216) упоминаются Любань и Клины; о Радищеве ср. комм. к фр. № 193).

Скорые (ускоренные) поезда были введены на Николаевской железной дороге в 1890 г., они могли развивать скорость 80 км/ч и более. Ср., например, в рассказе С. Семенова «По стальным путям» (1925): «В мартовскую ночь тысяча девятьсот двадцать второго года скорый „Петроград-Москва“ глотает шестьдесят верст в час. <...> Поезд сорвался в мартовскую ночь. Скорый „Петроград-Москва“ нагоняет простой. Через три минуты от станции — семьдесят верст!» и, особенно, в мемуарах Р. Иванова-Разумника «Тюрьмы и ссылки» (1934—1944) о событиях 1919 г.: «На Николаевский вокзал конвой доставил меня за полчаса до отхода девятичасового скорого поезда. <...> ...скорый поезд выходил из Петербурга вечером, приходил в Москву рано утром».

О визитке Парнока ср. фр. № 10 и далее. О рубашке Парнока ср. фр. № 76. О шевито ср. фр. № 1 и комм. к нему. Здесь же ср. неброское уподобление визитки дельфину («Кто знает, быть может, визитка на венской дуге кувыркается, омолаживается, одним словом, играет?..»). Ср. также в очерке О. М. «Феодосия» (1924) о художнике Мазеса да Винчи: «Когда *вещи* были выглажены, Мазеса стал собираться к *вечернему* выходу <...> Он вынул из шкапа *визитку* и в полном вечернем туалете <...> с *черными шевитовыми ластами* на белых ляжках вышел на улицу» (2: 402). В комментируемом фрагменте визитка сравнивается с дельфином, потому что у нее тоже есть лапы (отсюда: «сродни покрою»). Кроме того, сходно звучат эпитеты, относящиеся к дельфину («ШАЛОВЛИВЫМ») и к визитке («ШЕВИОТОВЫМ»). Также пародируется ст-ние О. М. 1909 г.:

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,

И печальна так и хороша
Темная звериная *душа*:

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить

И плывет *дельфином молодым*
По седым пучинам мировым.

№ 216. Ротмистр Кржижановский выходил пить водку в Любани и в Бологом, приговаривая при этом: «суаре-муаре-пуаре» или невесть какой офицерский вздор. Он пробовал даже побриться в вагоне, но это ему не удалось.

Любань и Бологое — станции Николаевской железной дороги. Расстояние от Петербурга до Любани — 83 км, от Петербурга до Бологого — 319 км. Спал ли в эту ночь ротмистр Кржижановский, если в Любани (примерно 11 часов вечера) и Бологом (примерно 3 часа ночи) он пил водку, а в Клину (примерно 7—8 утра; ср. комм. № 246) — кофе? Ср. в «Анне Карениной» о ротмистре Вронском, который, преследуя героиню, едет из Москвы в Петербург: «Вронский и не пытался заснуть всю эту ночь. <...> И когда он вышел из вагона в Бологове, чтобы *выпить сельтерской воды*, и увидел Анну, невольно первое слово его сказало ей то самое, что он думал». Можно предположить, что ротмистр Кржижановский из «ЕМ» представляет собой карикатуру на Вронского из «Анны Карениной», который тоже «смотрел на людей, как на вещи». Соответственно, благородная «сельтерская вода» снижается у О. М. до вульгарной «водки».

«Что бормотал ротмистр, невольно уподобляясь названному... чуть выше мужичку-франкофону из железнодорожного эпизода „Анны Карениной“?» «Вздорная триада» «суаре-муаре-пуаре» «настроена на той языковой игре, которая именуется редупликацией на „м“ <...>, но ее заключительный элемент представляется отсылкой к имени героини петроградских пересудов кануна революции, времени нашумевшего процесса осени 1916 года — Марии Яковлевны Пуаре. В „лето Керенского“, описанное в „Египетской марке“, был повод снова вспомнить о ней» (Тименчик: 426), поскольку Керенский согласился стать шафером на свадьбе члена Государственной Думы графа А. А. Орлова-Давыдова с этой актрисой. «Оскандаленный на всю Россию недавним судебным процессом артистки Марусиной (Пуаре), умудрившейся, несмотря на свои пятьдесят лет, развести его с женой и женить его на себе, подсунув ему якобы рожденного ею от него ребенка, граф последнее время неотступно следовал за Керенским» (из мемуаров Н. Карабчевского; цит. по: Тименчик: 426). В 1910-е гг. широкой популярностью также пользовался авиатор Пуаре (ср., например: Лукоморье. 1914. № 6. 21 мая. С. 17). По предположению Н. А. Богомолова может подразумеваться и французский модельер Поль Пуаре (*Богомолов Н. А. О зауми у Мандельштама // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 318—323*).

Через бритые ротмистр Кржижановский ненавязчиво сопоставляется и с бальзаковским Люсьеном де Рюампре. Ср. фр. № 34 («Однажды он брился в счастливый для себя день и будущее родилось из мыльной пены») и комм. к нему. О бритые в поезде ср., например, в мемуарном очерке Шкловского «Хроника подвигов» (1981): «Маяковский обновлял все трибуны, все дворцы культуры. Он мне рассказывал, что все обычные дела его превратились в версты. Он уже знал, сколько верст надо бриться в поезде и сколько верст надо пить чай».

№ 217. В Клину он отведал железнодорожного кофья, который готовится по рецепту, неизменному со времен Анны Карениной, из цикория с легкой прибавкой кладбищенской земли или другой какой-то гадости в этом роде.

Расстояние от Клина до Москвы 90 км. Ср., например, у Н. Гейнце в «Сценах из петербургской жизни» (рассказ «От Москвы до Петербурга», 1912): «Станция Клин!.. Поезд стоит 10 минут! — как перун, проносясь по вагонам, возвещает кондуктор. <...> Раздается протяжный свисток. Поезд останавливается. В столовой блондинка, по странному стечению обстоятельств, очутилась между обоими юнцами, которые по очереди друг перед другом угощают ее всеми кулинарными благами, украшающими буфетные столы. Немец сидит неподалеку и сосредоточенно пьет из чашки бульон; старик-жид прохаживается мимо и лукаво улыбается. По возвращении в вагон гвардейцы подсаживаются уже ближе к юной путешественнице и ведут с ней оживленную беседу».

Суррогатный кофе из злаковых культур (овса, ржи, ячменя), а также цикория является напитком дешевым, невкусным и некачественным. Для приготовления цикорного кофе берут корни этого растения, высушивают, размельчают и немного поджаривают. Ср., например, в рассказе Бунина «Братья» (1914), где не порошок суррогатного кофе сравнивается с кладбищенской землей, а, напротив, запах земли с запахом кофе: «Колясочки накалялись от зноя, тонкие оглобли их лежали на темно-красной разогретой земле, пахнувшей и нефтью, и так, как пахнет теплый от размола кофе». Ср. также ст-ние Пастернака «Город» (1916):

Навстречу курьерскому, от города, как от моря,
По воздуху мчатся огромные рощи.
Это галки, кресты и сады, и подворья
В перелетном клину пустырей.

Все скорей и скорей вдоль вагонных дверей,
И — за поезд
Во весь карьер.
Это вещи ветки,
Божась чердаками,
Вылетают на тучу.
Это черной божбою
Бьется пригород Тьмутараканью в пахучей.

Это Люберцы или *Любань*. Это гам
Шпор и блюдец, и тамбурных дверец, и рам
О чугунный перрон. Это сонный разброд
Бутербродов с *цикорной бурдой* и ботфорт.

Стоит также отметить, что подпольные изготовители дешевых заменителей кофе не гнушались такими добавками, как «кора некоторых деревьев, кофейная гуща (спитой кофе), земля, глина, песок, торф и проч.» (Простейшие и общедоступные способы исследования и оценки доброкачественности съестных припасов, напитков, воздуха, воды и жилищ д-ра П. О. Смоленского, 1892). О мотиве кофе в «ЕМ» ср. фр. № 14 и др.

№ 218. В Москве он остановился в гостинице «Селект» — очень хорошая гостиница на Малой Лубянке, — в номере, переделанном из магазинного помещения, с шикарной стеклянной витриной вместо окна, невероятно нагретой солнцем.

Адрес гостиницы был: Большая Лубянка, д. 21, то есть мы имеем дело с очередным пространственным смещением (у О. М. — «на *Малой Лубянке*»). Поселяя бывшего ротмистра Кржижановского именно в «Селекте», О. М., вероятно, намекал на возможный следующий этап его карьеры: с 1918 г. «Селект» стал гостиницей ВЧК. Ср., например, в мемуарной книге Г. Агабекова «ЧК за работой» (1930): «Со времени приезда из Персии я жил в гостинице „Селект“ на Сретенке, которая содержалась на средства ГПУ и обслуживалась чекистами». Ср. также в «Мемуарах» Э. Герштейн о случайном знакомом: «Он хотел встретиться со мной в Москве. Хвастал гостиницей, где всегда останавливался — на Сретенке, „Селект“. Я не понимала, что это за гостиница „с зеркальными окнами“, что ему особенно импонировало. <...> Это были гепеушники! Вот откуда гостиница „Селект“, это их пристанище в Москве, как

я потом узнала». Еще ср. во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам: «Нам сказали, что эта гостиница в первые же дни была забрана для работников Лубянки. Не гвардейцы и банкиры были чужды Мандельштаму, а тот биологический тип, из которого формируются власть и деньги при любом режиме. Дело даже не в том или ином государственном строе. У каждого из них достаточно преступлений, чтобы навеки отвернуться от любого. Для того чтобы отвернуться, вовсе не требуется нашего масштаба преступлений, которые превзошли все, что когда-либо происходило на этой земле. Самое существенное в том, какие люди, ротмистры Кржижановские, получают оптимальные условия для расцвета заложенных в них качеств. Не мешает подумать, какие нужны были качества для того, чтобы выдвинуться в двадцатые и тридцатые годы».

Эпитет «шикарной» (витрины) есть перевод названия гостиницы, где поселился Кржижановский. В столь же ироническом контексте он был употреблен в позднейшей «Четвертой прозе» (1930) О. М.: «Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья, стучать деревяшкой в желтом социалистическом пассаже-комбинате, созданном оголтелой фантазией лихача-хозяйственника Гибера из элементов *шикарной гостиницы* на Тверской, ночного телеграфа или телефонной станции, из мечты о всемирном блаженстве, воплощаемом как перманентное фойе с буфетом, из непрерывной конторы с салютующими клерками, из почтово-телеграфной сухости воздуха, от которого першит в горле» (3: 170).

Литература

- Акимова — *Акимова М.* Парнах Валентин Яковлевич // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4.
- Арензон — *Арензон Е.* «Изобретатель слов и танцев...» // Парнах В. Жирафовидный истукан. М., 2000.
- Багратион-Мухранели — *Багратион-Мухранели И.* О словнике «Египетской марки» // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001.
- Багратиони-Мухранели — *Багратиони-Мухранели И.* Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама // Искусство кино. 1991. № 12.
- Берковский — *Берковский Н.* О прозе Мандельштама // Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989.
- Брюсов — *Брюсов В.* Среди стихов. 1894—1924. М., 1990.
- Волошин — *Волошин М.* Голоса поэтов // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
- ВП-17 — Весь Петроград на 1917 год. Пг., 1917.
- Гаспаров 1995 — *Гаспаров М.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М.* Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама // «Сохрани мою речь». Вып. 3/1. М., 2000.
- Гаспаров Б. — *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы. М., 1993.
- Гаспаров, Ронен — *Гаспаров М., Ронен О.* Похороны солнца в Петербурге // Звезда. 2003. № 5.
- Гервер — *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. М., 2001.

- Герштейн — *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998.
- Гинзбург — *Гинзбург Л.* Поэтика Осипа Мандельштама // Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982.
- Жолковский — *Жолковский А.* «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1994.
- Иванов Вяч. Вс. — *Иванов Вяч. Вс.* Заключительное слово // Текст и комментарий. Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 2006.
- Кантор — *Кантор Е.* В теплокрылатом воздухе картин. Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1.
- Кац — *Кац Б.* Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...». Л., 1991.
- Кац 1991 — *Кац Б.* В сторону музыки // Литературное обозрение. 1991. № 1.
- Кац 1994 — *Кац Б.* Песенка о еврейском музыканте: «шутка» или «кредо»? // Новое литературное обозрение. № 8. 1994.
- Кацис — *Кацис Л.* Осип Мандельштам: мускус иудейства. Иерусалим — М., 2002.
- Киришбаум — *Киришбаум Г.* «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010.
- Ласкин — *Ласкин А.* Ангел, летящий на велосипеде // Звезда. 2001. № 10.
- Левинтон — *Левинтон Г.* Из комментариев к прозе Мандельштама (8) // *Donum homini universalis.* Сборник в честь 70-летия Н. В. Котрелёва. М., 2011.
- Леонтьева — *Леонтьева А.* Особенности романной структуры «Египетской марки» О. Мандельштама. Культурологические аспекты. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1992.
- Лурье — *Лурье Я.* «Летит кирпич...». Последние годы жизни Ильи Ильфа // Звезда. 1990. № 4.
- Мазур — *Мазур Н.* «Дикая парабола»: Джорджоне в «Египетской марке» Мандельштама // От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010.
- Мандельштам — *Мандельштам О.* Собрание сочинений: в 4-х тт. М., 1993—1997.
- Мандельштам 1995 — *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
- Мец — *Мец А.* Комментарий // Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем в 3-х тт. Т. 2. М., 2010.
- Морозов — *Морозов А.* Примечания // Мандельштам О. Шум времени. М., 2002.
- Нерлер — *Нерлер П.* Примечания // Мандельштам О. Сочинения: в 2-х тт. Т. 2. М., 1990.
- Новые стихи — *Мандельштам Н. Я.* Комментарий к стихам 1930—1937 гг. Новые стихи // Мандельштам О. Собрание произведений: стихотворения. М., 1992.

- Обатнин — *Обатнин Г.* Блок в «Бродячей собаке» // Пермьяковский сборник. Часть 2. М., 2009.
- Осповат, Тименчик — *Осповат А., Тименчик Р.* «Печальну повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.
- Парнис — *Парнис А.* Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991.
- Петрова — *Петрова Н.* «Взрослая» семантика «детских» стихов О. Мандельштама // В измерении детства. Пермь, 2008.
- Письма к Гинзбург — Письма Надежды Яковлевны Мандельштам к Лидии Яковлевне Гинзбург // Звезда. 1998. № 10.
- Полякова — *Полякова С.* «Шинель» Гоголя и «Египетская марка» Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991.
- Полякова 1997 — *Полякова С.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997.
- Привалов — *Привалов В.* Каменноостровский проспект. М., 2005.
- Ронен 2002 — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
- Ронен 2010 — *Ронен О.* Чужелюбие. СПб., 2010.
- Светлов — *Светлов С.* Петербургская жизнь в конце XIX столетия. СПб., 1998.
- Сегал — *Сегал Д.* Литература как охранная грамота. М., 2006.
- Сошкин — *Сошкин Е.* Горенко и Мандельштам. М., 2005.
- Тарановский — *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000.
- Тименчик — *Тименчик Р.* Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М. — Иерусалим, 2008.
- Тименчик 1988 — *Тименчик Р.* К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Вып. 22. Тарту, 1988.
- Тименчик 2011 — *Тименчик Р.* Карточки // *Donum homini universalis.* Сборник в честь 70-летия Н. В. Котрелёва. М., 2011.
- Тоддес — *Тоддес Е. А.* Мандельштам и Тютчев // *International journal of Slavic Linguistics and Poetics.* 1974. № 17.
- Толстая — *Толстая Е.* Аким Волынский в литературных «Зеркала»: двадцатые годы // Литературное обозрение. № 5—6. 1996.
- Успенский — *Успенский Ф.* Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008.
- Фейнберг — *Фейнберг А.* Каменноостровский миф // Литературное обозрение. 1991. № 1.
- Чуковский — *Чуковский К.* Собр. соч.: в 15 т. Т. 15: Письма (1926—1969). М., 2009.
- Чуковский 1926 — *Чуковский К.* Некрасов. Л., 1926.
- Шиндин — *Шиндин С.* Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога // Тыняновский сборник. Вып. 13: Двенадцатые — Тринадцатые — Четырнадцатые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2009.

- Шкловский — *Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...». М., 2002.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В. Б.* Путь к сетке // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990.
- Щеглов — *Щеглов Ю.* Комментарий // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., 1995.
- Эфрос — *Эфрос А.* Рисунки Пушкина // Русский современник. 1924. Кн. 2.
- Isenberg — *Isenberg Ch.* Substantial proofs of Being: Osip Mandelshtam's literary prose. Columbus, Ohio. 1987.
- Ronen — *Ronen O.* An Approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983.

Именной указатель

А

- Аболин (Аболинг) Иван Яковлевич 28, 344, 346—347
- Аверинцев Сергей Сергеевич 443
- Аверченко Аркадий Тимофеевич 70, 81, 181, 233, 304
- Агабеков Георгий Сергеевич 457
- Агнивцев Николай Яковлевич 125, 345
- Адан Адольф Шарль 306
- Акимова Марина Вячеславовна 70, 459
- Александр I, король Греции 134
- Александр I Павлович 54, 338—339, 386
- Александр II Николаевич 214
- Александр III Александрович 149, 243
- Алигьери Данте 141, 191, 265, 280, 343, 413, 424, 428—429, 453
- Альберти Доменико 272
- Альбони Мариетта 377
- Альтман Натан Исаевич 419
- Амелин Григорий Григорьевич 447
- Аменда Карл 343
- Андерсен Ганс Христиан 263, 340
- Андреев Александр Яковлевич 270
- Андреев Вадим Леонидович 364
- Андреев Даниил Леонидович 364
- Андреев Леонид Николаевич 57, 73, 83, 149, 342, 345, 390, 406, 438, 449
- Андреева-Дельмас Любовь Александровна 313
- Анна Иоанновна 391—392
- Анна Леопольдовна 32, 391—392
- Анненков Юрий Павлович 165, 328
- Анненский Иннокентий Федорович 99, 111, 135, 137—138, 212, 275—277, 309, 325, 355, 360, 366, 421, 450
- Антон Ульрих Брауншвейгский 391
- Апраксин Антон Степанович 222
- Апраксин Федор Матвеевич 194
- Апухтин Алексей Николаевич 316
- Аракчеев Алексей Андреевич 229
- Ардуэн-Мансар Жюль 390
- Арензон Евгений Рувимович 69—70, 132, 459
- Аренс Вера Евгеньевна 226
- Ариосто Лудовико 101, 158

Аркадский Л. (Бухов Аркадий Сергеевич) 156
Арцыбашев Михаил Петрович 149, 216
Асеев Николай Николаевич 212
Асенкова Варвара Николаевна 91
Афанасьев Александр Николаевич 430
Ахапкин Денис Николаевич 45
Ахматова (Горенко) Анна Андреевна 98, 126—128, 130, 137, 141, 146, 159, 169—170, 248, 253, 303, 387, 390, 436

Б

Бабель Исаак Эммануилович 19, 186, 205, 210, 235, 238, 357
Бабель Федор Васильевич 238
Багратион-Мухранели Ирина Леонидовна 55—56, 59, 71, 137, 169, 224, 459
Баградуни Яков Герасимович 433
Багрицкий Эдуард Георгиевич (Дзюбин Давид Годелевич) 100
Байрон Джордж Ноэл Гордон 275, 376
Балиев Никита Федорович (Бальян Мкртич Асвадурович) 177
Бальзак Оноре 9, 105—106, 113—114, 267, 302, 376, 381
Бальмонт Константин Дмитриевич 229
Бальмонт-Бруни Нина Константиновна 171
Баранов Иван Иванович 201
Баратынский Евгений Абрамович 95, 141
Бартель Макс 234
Барятинский Владимир Владимирович 223
Баскервиль Джон 160
Басков Василий Григорьевич 181

Батюшков Константин Николаевич 101, 451
Баум Лаймен Фрэнк 153
Бауэр Евгений Францевич 369
Бах Иоганн Себастьян 22, 146, 269—270
Бегичева Нина Петровна 277
Безыменский Александр Ильич 173
Бейлис Менахем Мендель Тевьев 111
Бекетова Мария Андреевна 52
Белинский Виссарион Григорьевич 91, 307
Беллерминов (Беллярминов) Леонид Георгиевич 112, 348
Беллини Винченцо 239—240
Белов Сергей Викторович 153
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 39, 43—45, 56, 61, 67, 74, 76, 84, 98, 102, 113, 120, 129—130, 135, 140, 161—162, 196, 198, 213, 216, 231—232, 238, 242, 260, 284, 300, 303, 317, 320, 322, 346, 350, 357, 364, 372, 376, 384—386, 389, 400, 403, 420, 424, 438, 447, 449
Белых Григорий Георгиевич 113, 176, 225
Бенуа Александр Николаевич 312
Берберова Нина Николаевна 44, 300
Бердяев Николай Александрович 122
Березин Илья Николаевич 94
Берковский Наум Яковлевич 70, 314, 459
Берман Н. Н. 177
Бернацкий Михаил Владимирович 167
Бернштейн Николай Давыдович 147
Беспятов (Безпятов) Евгений Михайлович 51
Бетховен Людвиг Ван 21, 28, 35, 236, 268—269, 341, 343, 436, 440—441, 444

- Бёклин Арнольд 338—339
 Бирон Эрнст Иоганн 32, 391—392
 Бисмарк Отто фон 409
 Блок Александр Александрович 44,
 52, 64, 125—126, 139, 164, 221,
 296—297, 313, 370, 376, 379, 403,
 412, 461
 Блок Жан Ришар 268
 Бломквист Георгий Карлович 340
 Бломквист Элизабет 340
 Бломквист Юхан Брюнольф 340
 Блюм Леон 206
 Боборыкин Петр Дмитриевич 335
 Богданов Константин
 Анатольевич 218
 Богомолов Николай Алексеевич 45,
 88, 455
 Богораз (Тан) Владимир
 Германович 206
 Бодлер Шарль Пьер 49, 69, 99, 205,
 267, 346
 Бозио Анджолина 30, 42, 67, 89,
 90—97, 99, 101—105, 122, 124, 157,
 162, 186, 201, 204, 222, 277, 286, 290,
 331, 350, 372, 374, 376—378, 427
 Боннар Пьер 249—250
 Борель Петр Федорович 116—117
 Боссе Гаральд Эрнестович (Юлий
 Андреевич) 333
 Брейгель Питер (Старший) 119
 Бризак Огюст 204
 Брик Лиля Юрьевна 345
 Брио Елена Андреевна 337
 Брокгауз Фридрих Арнольд 78, 83,
 95—96, 104, 115, 121, 134, 140,
 155, 161—162, 165, 172, 176—177,
 181—182, 185—186, 190,
 238—239, 246, 254, 263, 280, 288,
 290—291, 294, 304, 311, 318, 321,
 323, 329, 332, 342, 346, 381, 390,
 392, 400, 403, 430, 439, 443, 446,
 453
 Бружинская Анна Иосифовна 179
 Бруни Антоний 190
 Бруни Николай
 Александрович 14—15, 170—172,
 179—180, 182, 186, 188, 389
 Бруни Федор Антонович 171
 Бруссон Жан-Жак 283
 Брюсов Валерий Яковлевич 44, 145,
 163, 371, 392, 459
 Буданцев Сергей Федорович 438
 Буденный Семен
 Михайлович 108—109
 Буйи Жан Николая 441
 Булгаков Михаил Афанасьевич 71,
 351, 392
 Булкина Инна Львовна 45
 Бунин Иван Алексеевич 150, 443, 449,
 456
 Буонарроти Микеланджело 311
 Бурже Поль Шарль Жозеф 30,
 367—368
 Бурлюк Николай Давидович 147
 Бутомо-Названова Ольга
 Николаевна 159
 Буше Франсуа 400

В

- Вагинов (Вагенгейм) Константин
 Константинович 212, 223, 258, 313,
 388, 390
 Вадимов Евгений (Лисовский Юрий
 Ипполитович) 129
 Ваксель Ольга Александровна 90
 Валлен-Деламот Жан-Батист-
 Мишель 54
 Ван Гог Винсент Виллем 249, 251
 Ван-Дейк Антонис 241
 Василевский Лев Маркович 262

Вегеллер (Вегелер) Франц-
Гергард 343
Вейсблат Н. Л. 178
Венгеров Семен Афанасьевич 321
Венизелос Элефтериос 133
Верещагин Василий Васильевич 444
Вергилий Марон Публий 255
Верди Джузеппе 93, 124, 376, 378
Вересаев Викентий Викентьевич 423
Верлен Поль 69
Верн Жюль 87—88, 118—119, 190, 321
Вивальди Антонио 190
Вийон Франсуа 241
Вильгельм II 133
Воеводский М. Д. 104
Воеводский Сергей Николаевич 229
Волконский Владимир
Михайлович 111
Волошин Максимилиан
Александрович 115, 177, 263, 297,
300, 459
Волинский Аким Львович 304, 461
Вольф Александр Иванович 92,
103—104, 305
Ворт Чарльз Фредерик 73
Врангель Николай Николаевич 241
Врангель Петр Николаевич 175
Вяземский Петр Андреевич 431

Г

Гагарин Григорий Григорьевич 400
Галилей Галилео 113
Галковский Дмитрий Евгеньевич 210
Гаммерштедт Александр
Карлович 222
Ганеман Христиан Фридрих
Самуэль 292
Гарднер Вадим Данилович 120
Гарин-Михайловский Николай
Георгиевич 378

Гаркави Сергей Львович 204
Гарт Фрэнсис Брет 57
Гаршин Всеволод Михайлович 397
Гаспаров Борис Михайлович 59, 405,
459
Гаспаров Михаил Леонович 46, 64,
101, 274, 401, 459
Гедеонов Александр Михайлович 305
Гейденрейх Екатерина
Николаевна 303
Гейне Генрих 73, 221, 225,
Гейнце Николай Эдуардович 334, 456
Гендель Георг Фридрих 22, 269
Гервер Лариса Львовна 138, 284, 320,
322, 358, 372, 408, 459
Гердер Иоганн Готфрид 210
Геродот Галикарнасский 402—403
Герцен Александр Иванович 258, 268,
311, 333, 410—411
Гершензон-Чегодаева Наталья
Михайловна 342
Герштейн Эмма Григорьевна 44, 142,
273—274, 457, 460
Гете Иоганн Вольфганг фон 29,
268—269, 311, 317, 362—363, 441
Гильдебрандт-Арбенина Ольга
Николаевна 130, 146
Гиляровский Владимир
Алексеевич 315, 416
Гинзбург Лев Борисович 332
Гинзбург Лидия Яковлевна 90, 221,
460—461
Гиппиус Владимир Васильевич 332, 371
Гиппиус Зинаида Николаевна 255, 432
Глебова-Судейкина Ольга
Афанасьевна 248
Гнедич Николай Иванович 101, 377
Гнедов Василиск (Василий
Иванович) 297
Гоген Поль 303

- Гоголь (Яновский) Николай
Васильевич 45, 51, 55, 70—73,
110, 116, 130, 137, 156—157, 195,
224—226, 228, 238, 307, 316, 322,
346, 348, 350, 365, 379, 384—385,
388, 393, 395, 397, 399, 405, 422,
440—441, 452, 461
- Голлербах Эрих Федорович 357
- Гомер 423
- Гонзага Л. 94
- Гонкур Жюль 301
- Гонкур Эдмон 301
- Гончаров Иван Александрович 169,
293, 346, 378, 395, 430
- Горбачев Георгий Ефимович 43
- Горнунг Борис Владимирович 122
- Горнфельд Аркадий Георгиевич 178, 361
- Горный Сергей (Оцуп Александр
Авдеевич) 75
- Горький Максим (Пешков Алексей
Максимович) 57, 91, 149, 340, 356,
365, 397, 416, 433
- Горянский (Иванов) Валентин
Иванович 200
- Готье Теофиль 352
- Гофман Артур-Эрнст-Карл Яковлевич
(Гаврилович) 19, 32, 46—47, 134,
239, 262, 387, 391
- Гофман Эрнст Теодор Амадей 197, 398
- Гоцци Карло 254
- Гран Люсиль 353
- Грановский Алексей Михайлович
(Азарх Абрам) 418
- Грекова Ирина 358
- Гренц Ол. Вас. 213
- Грибоедов Александр Сергеевич 288
- Григорович Дмитрий Васильевич 294,
334, 398
- Григорьев Аполлон
Александрович 205, 335, 379
- Григорьев (Григорьев-Патрашкин)
Сергей Тимофеевич 442
- Гризи Джулия 377
- Гризи Карлотта 353
- Грин Александр (Гриневский
Александр Степанович) 334
- Громова Наталья Александровна 43
- Грузенберг Оскар Осипович 10,
110—111
- Губер Эдуард Иванович 431
- Гудкова Виолетта Владимировна 71
- Гумилев Николай Степанович 88, 128,
130, 142—143, 169, 255, 290, 295,
300, 372, 428
- Гуревич Анатолий Яковлевич 55, 251
- Гуревич Эзекиель Бенционович 111
- Гутнер М. (см. Луговской Владимир
Александрович) 43
- Гюго Виктор 246, 307, 381, 429
- Гюисманс Жорис Карл 267

Д

- Давид Жак-Луи 284
- Даль Владимир Иванович 48, 55, 67,
75—76, 78, 80, 83, 98, 110, 152, 173,
182, 191, 215, 217, 220, 230, 236, 266,
268, 278, 293, 306, 316, 390, 392,
403, 406, 411, 426, 434, 453
- Дан Федор Ильич 433
- Данте (см. Алигьери Данте) 141, 191,
265, 280, 343, 413, 424, 428—429, 453
- Дарвин Чарльз 254, 306, 359
- Дега Эдгар 302—303
- Декарт Рене 210
- Дельвиг Антон Антонович 371
- Делянов Николай Давыдович 147
- Дементьев Гавриил Дмитриевич 181
- Демидов Прокофий Акинфиевич 89,
93, 103—104
- Деникин Антон Иванович 434, 442

Державин Гавриил Романович 62,
101, 174, 366, 402
Джером Клапка Джером 323
Джорджоне (Джорджо Барбарелли
да Кастельфранко) 23, 190—191,
286—288, 315—316, 460
Диаз Нарсис Виржилъ 241
Дидло Карл Людовик 305
Дмитриев Павел Вячеславович 45, 55
Добиньи Шарль-Франсуа 241
Добролюбов Александр
Михайлович 371
Добролюбов Николай
Александрович 92, 300
Добронравов Леонид
Михайлович 257
Добужинский Мстислав
Валерианович 206, 243, 406
Додж Мери Мейп 120
Дойль Артур Конан 44, 238
Долинин Александр Алексеевич 45
Домициан Тит Флавий 311
Доницетти Доменико 377
Достоевская Анна Григорьевна 335
Достоевский Федор Михайлович 45,
48, 55, 57, 67, 70, 72, 74, 112, 116, 120,
131, 134, 140—141, 150, 156, 179, 188,
214, 217—219, 221, 256, 271, 275, 278,
291—292, 296, 301, 316, 323, 325, 354,
356, 358, 367, 379—380, 384—385,
387, 390, 393, 395, 397—399, 404,
406, 409, 422, 425, 440—441
Дружинин Александр
Васильевич 293
Друзин Валерий Павлович 43
Дурдин Иван Алексеевич 368
Дюма Александр (отец) 159, 444
Дюпре Жюль 241

Е

Евгеньев (Рапоф) Борис
Евгеньевич 261
Еврипид 277, 352, 355
Екатерина II Алексеевна 54
Елизавета Петровна 392
Елисеев Константин Викторович 45,
71, 185, 225, 283
Елисеевы (династия) 328
Ерофеев Венедикт Васильевич 182
Ершов Иван Васильевич 313
Есенин Сергей Александрович 324, 365
Еськова Анна Дмитриевна 45
Ефремова Татьяна Федоровна 334
Ефрон Илья Абрамович 78, 83,
95—96, 104, 115, 121, 134, 140,
155, 161—162, 165, 172, 176—177,
181—182, 185—186, 190, 238—239,
246, 254, 263, 280, 288, 290—291,
294, 304, 311, 318, 321, 323, 329, 332,
342, 346, 381, 390, 392, 400, 403,
430, 439, 443, 446, 453

Ж

Жевахов Николай Давыдович 147
Жером Жан Леон 288
Жиль де Рэ 372
Жолковский Александр
Константинович 203, 207, 213, 460
Жуков Иннокентий Николаевич 322
Жуковский Василий Андреевич 107,
176

З

Замятин Евгений Иванович 57, 201,
318, 324, 444
Засосов Дмитрий Андреевич 56, 135,
166—167, 194, 197, 200, 215, 243, 271,
312, 325, 328, 334, 354, 367, 373, 432
Зелинская Александра Ивановна 117

Зенкевич Михаил Александрович 246
Зингер Макс Эммануилович 43
Зноско-Боровский Евгений
Александрович 300
Золотаревская Ирина Павловна 45,
53, 107, 125—127, 223, 271, 369
Золя Эмиль 248—249
Зорич А. (Локоть Василий
Тимофеевич) 88
Зощенко Михаил Михайлович 77,
91,307, 328, 391

И

Ибсен Генрик 203
Иванов Вячеслав Всеволодович 39
Иванов Вячеслав Иванович 56, 214,
256, 291, 295, 297, 301, 383, 401, 403
Иванов Георгий Владимирович 62,
126, 128, 150, 178, 180, 219, 329, 383,
400, 428
Иванов Н. В. 188
Иванов-Разумник (Иванов) Разумник
Васильевич 454
Иванова Лидия Александровна 303
Ильин Алексей Афиногенович 8, 85,
86—88, 405
Ильф (Файнзильберг) Илья
Арнольдович 61, 72, 106, 112,
124, 149, 172, 234, 259, 280, 306,
326—327, 331, 336, 347, 453, 460,
462

Й

Йорданс Якоб 241

К

Каверин (Зильбер) Вениамин
Александрович 162, 426
Калинин Михаил Иванович 224
Кант Иммануил 210

Кантор Елена Анатольевна 245, 460
Каплан Абрам Иосифович 12,
151—152
Карабчевский Николай
Платонович 455
Карамзин Николай
Михайлович 327—328
Кассиль Лев Абрамович 155
Кастеллан Жанна 377
Катаев Валентин Петрович 70, 137,
244, 319
Каттанео Венчеслао 31, 93, 377—378
Кац Борис Аронович 45, 90, 147, 156,
272—273, 460
Кацис Леонид Фридович 102, 115, 147,
460
Кваренги (Гваренги) Джакомо 7, 9, 51,
54—55, 67, 93, 102, 191, 290, 317
Кенель Василий Александрович 209
Керенский Александр Федорович 14,
51, 167, 173—175, 187, 193, 209, 259,
261, 299, 455
Кернер Карл Теодор 362
Кибиров Тимур Юрьевич 455
Киплинг Джозеф Редьярд 446
Киппен (Кипен) Александр
Абрамович 178, 357
Киришбаум Генрих 284, 460
Клементи Муцио 273
Клеопатра VII Филопатор 339
Клычков (Лешенков) Сергей
Антонович 172, 342
Ковалевский Максим
Максимович 273
Коган Петр Семенович 108—109
Кокорев Сергей Васильевич 65
Коллин Генрих-Йозеф 441
Коллоди (Лоренцини) Карло 144
Кольбе Людвиг-Эмиль Цезаревич 112,
347

Комиссаржевская Вера
Федоровна 276
Конан Дойль (см. Дойль Артур
Конан) 44, 238
Коневской (Ореус) Иван
Иванович 371
Конечный Альбин Михайлович 117
Кони Анатолий Федорович 113, 169,
221
Константин I, король Греции 133
Копелянская Иоганна Борисовна 391
Копелянский Абрам Осипович 414
Коро Камиль 241
Короленко Владимир
Галактионович 234
Корчмарев Климентий
Аркадьевич 306
Костер Шарль де 228
Костин И. Ф. 199
Костоломов Михаил Николаевич 45
Кочин Николай Иванович 362, 447
Крестовский Всеволод
Владимирович 181, 380, 398
Кржижановский Сигизмунд
Доминикович 406
Крувелли София Шарлотта (Крювель
Фредерика) 99
Крупская Надежда
Константиновна 91
Крыжановский Дмитрий
Андреевич 168, 185—188
Крылов Виктор Александрович 223
Крылов Иван Андреевич 141
Кублицкий Михаил Егорович 91
Кубовец Вячеслав Вячеславович 74
Кузмин Михаил Алексеевич 75, 130,
132, 143, 229
Кузьмин Афанасий Кузьмич 213
Кулешов Лев Владимирович 56
Кулик Леонид Алексеевич 66

Куприн Александр Иванович 184, 314,
341, 397
Курбатов Владимир Яковлевич 54
Курбе Жан Дезире Гюстав 241
Курдюмов Всеволод
Валерианович 130
Курицын Валентин
Владимирович 369
Курлов Павел Григорьевич 433
Курочкин Василий Степанович 152
Кусевецкий Сергей
Александрович 324

Л

Ламарк Жан Батист 383, 417
Лапидусзон Ицко
Пинхосович 235—236
Ласкин Александр Семенович 90—91,
460
Лебедев Владимир Яковлевич 201
Левинсон Андрей Яковлевич 352
Левинтон Георгий Ахиллович 45, 58,
105, 215, 460
Левитский М. Н. 254
Лейбниц Готфрид 210
Лейбов Роман Григорьевич 45
Лекманов Филипп Олегович 45
Ленин (Ульянов) Владимир
Ильич 142, 174, 229, 268
Леонов Леонид Максимович 259
Леонтьев Константин
Николаевич 309
Леонтьева Анна Юрьевна 248, 277, 460
Леопарди Джакомо 377
Лермонтов Михаил Юрьевич 141, 274,
302
Лесков Николай Семенович 73, 219,
307, 438
Лесная (Гештовт) Лидия
Владимировна 175

- Лешетицкий Теодор 22, 270—271
Лившиц Бенедикт
 Константинович 186, 346
Лившиц Екатерина Константиновна 74
Лившиц Иосиф Исаакович 192
Лидин Сергей Степанович 111
Лидин Степан Иванович 111
Линдквист Франц Вильгельм 281
Липковская Лидия Яковлевна 313
Лист Ференц (Франц) 22, 266, 272
Литвин Савелий Константинович
 (Эфрон (Ефрон) Шеель
 Хаимович) 223
Лихачев Дмитрий Сергеевич 65
Лобачевский Николай Иванович 214
Лондон Джек 286
Лощилов Игорь Евгеньевич 45
Луговской Владимир Александрович
 43
Лукаш Иван Созонтович 313
Лукницкий Павел Николаевич 141
Лундберг Евгений Германович 192
Лурье Артур Сергеевич 279, 416
Лурье Яков Соломонович 61, 460
Львов Георгий Евгеньевич 173
Лыткин Антонин Сергеевич 270
Людовик XIV 390
Лямина Екатерина Эдуардовна 45
- М**
- Мазур Наталия Николаевна 188, 191,
 369—370, 400, 460
Майков Аполлон Николаевич 377
Маккавейский Владимир
 Николаевич 102, 146
Малевский Арсений Дмитриевич 433
Мамин-Сибиряк (Мамин) Дмитрий
 Наркисович 172, 340
Мандельштам Андрей
 Николаевич 133
Мандельштам Евгений Эмильевич 61,
 64—66, 81, 85, 148, 271, 273, 313,
 320, 326, 344
Мандельштам (Хазина) Надежда
 Яковлевна 52, 90, 142, 146, 163,
 177, 198, 202, 204, 209—210, 242,
 248, 356, 389, 458, 461
Мандельштам Эмиль (Хацкель)
 Вениаминович 80, 148
Мане Эдуард 243—244, 248
Марат Жан-Поль 23, 268, 283—284
Мариенгоф Анатолий Борисович 346,
 365
Мартов (Цедербаум) Юлий
 Осипович 277
Маршак Самуил Яковлевич 446
Массне Жюль 49
Маульберч (Маульперч) Франц
 Антон 288
Маяковский Владимир
 Владимирович 88, 132, 173, 179,
 182, 184, 189, 207, 286, 292, 295,
 299, 324, 338, 345, 382, 425, 456
Медичи Лоренцо (Великолепный) 390
Мей Лев Александрович 288
Мельников-Печерский Павел
 Иванович 413
Менгден Юлиана Магнусовна 392
Ментенон Франсуаза д'Обинье 390
Меньшой (Гай) Адольф
 Григорьевич 70
Мережковский Дмитрий
 Сергеевич 136, 237, 297, 341
Метерлинк Морис 76
Меттерних Клемент 86
Мец Александр Григорьевич 103, 133,
 147, 241, 291, 320, 369, 377, 381, 460
Мизинова Лидия (Лица) Стахивевна 83
Микеланджело (см. Буонарроти
 Микеланджело) 311

- Милюков Павел Николаевич 113
Мильчина Вера Аркадьевна 45
Минаев Арсений Ананьевич 213
Миних Бурхард Кристоф 290
Михайлов Николай Михайлович 322
Михозлс (Вовси) Соломон
 Михайлович 151, 210, 352—353,
 355, 418—419
Модзалевский Борис Львович 91, 104
Моне Клод 244, 248—249, 251
Моравская Мария Людвиговна 47
Морган Василий Егорович 270
Моргулис Александр Иосифович 326
Мордерер Валентина Яковлевна 447
Морозов Александр
 Анатольевич 54—55, 61, 90—91,
 103, 105, 137—139, 141, 173, 179,
 214, 241, 258, 276, 278, 291, 293, 309,
 322, 336, 372, 400, 431, 460
Моцарт Вольфганг Амадей 9, 21,
 93, 102, 104, 240, 266—267, 273, 379
Мусин Владимир Романович 209
Мюрцит (Лохвицкая Варвара
 Александровна) 258
- Н**
- Набоков Владимир
 Владимирович 121, 128, 157, 237,
 406, 443
Надсон Семен Яковлевич 237, 322,
 368, 371, 409
Наполеон I Бонапарт 86, 95, 105, 268,
 386
Направник Эдуард
 Францевич 303—304, 441
Нарбут Владимир Иванович 265
Насилов Николай Иванович 353
Негорев Николай (псевдоним) 223
Некрасов Николай Алексеевич 45,
 90—91, 98, 101, 104, 132, 138, 198,
 201, 208, 257, 271, 280, 301, 304, 311,
 372, 375—376, 393, 422, 430, 442
Некрасов Андрей Алексеевич 91
Нерлер (Полян) Павел Маркович 74,
 78—79, 110, 203—204, 326, 460
Нерон Клавдий Цезарь Август
 Германик 18, 228—229
Никитин Борис Владимирович 259
Николай Людвиг Генрих (Андрей
 Львович) 338, 339
Николай Пауль Эрнст Георг фон 111,
 338
Николай I Павлович 151, 229, 345, 453
Николай II Александрович 171, 261, 434
Новинский Александр
 Александрович 94
- О**
- Обатнин Геннадий Владимирович 178,
 461
Овсяннико-Куликовский Дмитрий
 Николаевич 359
Огарев Николай Платонович 239
Одоевцева Ирина Владимировна
 (Гейнике Ираида Густововна) 128,
 144
Олеша Юрий Карлович 203, 342
Олимпов (Фофанов) Константин
 Константинович 141
Ольховый Борис Семенович 43
Онэ (Нозэ) Жорж 30, 367—369
Орлов Алексей Федорович 97
Орлов-Давыдов Алексей
 Анатольевич 455
Османн Жорж 123
Осповат Александр Львович 461
Осповат Кирилл Александрович 45,
 147
Островский Александр
 Николаевич 293, 411

Остроумова-Лебедева Анна
Петровна 54, 400
Оцуп Николай Авдеевич 44

П

Павлова Каролина Карловна 435
Паганини Никколо 266, 437
Паллас Петер Симон 254, 278, 306
Панаева Авдотья Яковлевна 92, 97, 98,
103, 198, 215, 222, 300, 305, 334, 367
Пантелеев Леонид (Еремеев Алексей
Иванович) 56, 113, 220, 225, 442
Парнах Валентин Яковлевич 68—70,
78, 82, 102, 108, 115, 132, 137, 146,
157, 212, 320, 459
Парнис Александр Ефимович 297, 461
Парнок София Яковлевна 115
Пастернак Александр
Леонидович 123
Пастернак Борис Леонидович 43, 53,
66—67, 114, 123, 168, 182, 213, 233, 239,
247, 264, 269, 318, 321, 340, 344, 381,
387, 396, 401, 418—419, 448, 451, 456
Пастернак Леонид Осипович 211
Патер Вальтер (Уолтер) 191
Паэр Фердинанд 441
Пель Оскар Васильевич 230
Пергамент Вера Сергеевна 27, 42, 273,
331—335
Переплетник Григорий
Моисеевич 141
Перро Шарль 185
Петипа Мариус Иванович 306—307
Петр I Алексеевич 26, 127, 130, 174,
298, 320, 322
Петрарка Франческо 363, 424
Петров Евгений (Катаев Евгений
Петрович) 61, 72, 106, 112, 124, 149,
172, 234, 259, 280, 306, 326—327,
331, 336, 347, 453, 462

Петрова Наталья Александровна 260,
461
Петровых Екатерина Сергеевна 146
Пильняк (Вогар) Борис
Андреевич 420—421
Пиранделло Луиджи 255
Писарев Дмитрий Иванович 92
Писемский Алексей
Феофилактович 277
Писсарро Камиль 249—250
Пифагор Самосский 74
Платонов (Климентов) Андрей
Платонович 149, 449
Поливанов Константин
Михайлович 45
Полякова София Викторовна 71, 90,
461
Потехин Алексей Антипович 256
Привалов Валентин Дмитриевич 80,
168, 461
Пришвин Михаил Михайлович 229
Пруст Марсель 406—407
Пуаре Альфонс Флавиен 455
Пуаре Мария Яковлевна 455
Пуаре Поль 455
Пугачев Емельян Иванович 278
Пуньи Чезаре 307
Пушкин Александр Сергеевич 10, 58,
116—117, 137, 147, 163, 171, 219, 229,
232, 235, 237—238, 283—284, 288,
320, 322, 328, 359, 371, 385, 388,
390, 404, 427, 431, 445, 455, 462
Пшавела Важа 349
Пызин Владимир Иосифович 56, 135,
166—167, 194, 197, 200, 215, 243,
271, 312, 325, 328, 334, 354, 367, 373,
432
Пяст (Пестовский) Владимир
Алексеевич 128, 141, 163—165,
178, 215, 287, 300—301

Р

Рабинович Григорий Семенович 102,
326—327
Рабинович Семен Григорьевич 326
Радищев Александр Николаевич 392,
454
Разумовская Аида Геннадьевна 130
Раков Лев Львович 132
Ралле Альфонс 26, 325—327
Рамзес II Великий 32, 401, 403
Раппапорт Маврикий Яковлевич 94
Растрелли Бартоломео
Франческо 139, 299, 317
Раухфус Карл Андреевич 112, 348
Рахау Карл Карлович 333
Редигер Александр Федорович 175,
331
Рембрандт (см. Рейн Рембрандт
Харменс ван) 17, 211
Ремизов Алексей Михайлович 257,
260, 291, 300, 328
Ренуар Огюст 244—245, 251
Репин Илья Ефимович 260—261
Рид Томас Майн 58
Рождественский Всеволод
Александрович 227
Розанов Василий Васильевич 154,
210, 283—284, 300
Розенталь Юлий Матвеевич 392, 409
Романов Пантелеймон Сергеевич 342,
392
Ромэн Жюль 195, 378, 396
Ронен (Ronen) Омри 47—48, 90,
100—101, 144, 150—151, 193, 203,
218, 229, 267, 276, 282, 300, 307,
309, 344, 372, 376, 385, 401—402,
410—411, 417, 426, 451, 459,
461—462
Рославлев Александр Степанович 126
Росси Карл 124, 126, 277

Россини Джоаккино 378
Ростан Эдмон 309, 431
Рубакин Александр Николаевич 368,
370
Рубакин Николай
Александрович 368—369
Рубенс Питер Пауль 241
Рубини Джованни Батиста 311
Рубинштейн Антон Григорьевич 252
Рубинштейн Борис
Владимирович 327, 374
Рудаков Сергей Борисович 114, 122
Руссо Жан-Жак 24, 295
Руссо Пьер Этьен Теодор 241
Руссов Александр Андреевич 112, 348
Рылло Михаил Иванович 224

С

Садовой (Садовский) Борис
Александрович 132, 230, 365, 443
Салиас Евгений Андреевич 57
Сантос-Дюмон Альберто 10, 116—118
Светлов Сергей Федорович 117, 461
Светоний Транквилл Гай 229
Свирский Алексей Иванович 72, 150
Северянин Игорь (Лотарев Игорь
Васильевич) 81, 337
Сегал Димитрий Михайлович 54,
59—60, 79—80, 105, 124,
136—138, 181, 185—186, 191—192,
199—200, 461
Сезанн Поль 245, 253
Сейфуллина Лидия Николаевна 91
Сельвинский Илья (Карл)
Львович 245, 272
Семенов Сергей Александрович 232,
454
Семенова Марина Тимофеевна 353
Сергеев-Ценский Сергей
Николаевич 57

Серебрякова
 Зинаида Евгеньевна 303
Сёра Жорж-Пьер 244, 246, 248
Симанский Василий Филиппович 337
Синклер Эптон Билл 173
Скрябин Александр Николаевич 13,
 74, 155—156, 324, 417
Скулачев Антон Алексеевич 45
Слонимский Михаил Леонидович 91
Слонимский Юрий Иосифович 353
Случевский Константин
 Константинович 371, 401
Смоленский Пантелеймон
 Осипович 457
Снейдерс Франс 241
Сокова Вера Владимировна 130
Соколов Павел Петрович 224
Соллогуб Владимир
 Александрович 378, 397, 435
Сологуб Федор (Тетерников Федор
 Кузьмич) 274, 291, 296—299, 301,
 360, 371
Соловьев Владимир Сергеевич 154
Сошкин Евгений Павлович 45, 143,
 316, 461
Спасович Владимир Данилович 180
Спиноза Бенедикт (Барух) 17,
 209—211
Сталин (Джугашвили) Иосиф
 Виссарионович 73, 108—109, 139
Станюкович Константин
 Михайлович 57, 106, 109, 149, 181,
 223, 335
Стендаль (Бейль Мари-Анри) 9, 67,
 105—106, 113
Степун Федор Августович 257
Стожарова К. А. 56
Столянский Петр Николаевич 91,
 104
Страдивари Антонио 15, 189, 266, 290

Страшунер Елена Давидовна 28, 347
Страшунская-Хволес Регина
 Акакиевна 347
Струве Михаил Александрович 228
Суворин Алексей Сергеевич 222—224
Суханов Николай Николаевич 277,
 432—433
Суходольский В. 192
Сюннерберг Константин
 Александрович 296—297

Т

Таль Анна 227
Танин Михаил Александрович 53
Тарановский Кирилл Федорович 142,
 233, 349, 402, 405, 422—423,
 428—430, 461
Тарасенков Анатолий Кузьмич 43
Тарасов Евгений Михайлович 322
Тартаков Иоаким Викторович 313
Твен Марк (Клеменс Сэмюел
 Ленгхорн) 323
Теребнев Александр Иванович 241
Тименчик Роман Давидович 44—45,
 47, 51, 68, 75, 157—158, 169, 192,
 215, 232, 235, 239, 262, 313—314,
 320, 455, 461
Тимм Василий Федорович (Георг
 Вильгельм) 96
Тихонов Николай Семенович 91, 101
Тициан Вечеллио 190
Тоддес Евгений Абрамович 383, 461
Толлер Эрнст 376
Толстая Елена Дмитриевна 304, 461
Толстая Софья Андреевна 273
Толстой Алексей Николаевич 68, 70,
 85, 87, 115, 120, 141, 157, 167, 169,
 314, 319, 341, 351, 423, 433
Толстой Лев Николаевич 87, 96, 151,
 246, 273, 277, 281, 294, 301, 310,

- 334—335, 358, 361—362, 365, 378,
392, 403, 414, 425, 434, 450, 452
- Толстой Федор Иванович 57
- Томашевский Борис Викторович 420
- Тон Константин Андреевич 325
- Топоров Владимир Николаевич 328
- Тракинер Исаак Лазаревич 213
- Треттер Вильгельм 224
- Тугендхольд Яков Александрович 303
- Тургенев Иван Сергеевич 107, 256,
276—277, 293—294, 325, 328, 343,
365, 378, 416
- Тьеполо Джованни 79
- Тынянов Юрий Николаевич 91, 162,
202, 230, 288, 300, 420
- Тырса Николай Андреевич 170
- Тэффи (Лохвицкая Надежда
Александровна) 129, 177, 299, 327
- Тютчев Федор Иванович 135, 141, 150,
343, 461
- У**
- Уайльд Оскар 273, 363
- Урюпинский Григорий 433
- Успенский Лев Васильевич 117, 181,
256, 285
- Успенский Федор Борисович 45, 141,
461
- Уткин Иосиф Павлович 56
- Ф**
- Фасмер Макс 396
- Федин Константин Александрович 70,
385
- Фейнберг Александр Ильич 65, 75,
223, 461
- Фелькель (семья) 167
- Фет (Шеншин) Афанасий
Афанасьевич 121, 123, 247, 327, 404
- Фиалкова Лариса Львовна 71
- Филипповы (династия) 27, 81, 326,
328, 406
- Филонов Павел Николаевич 162
- Фитингоф-Шель Борис
Александрович 91
- Флобер Гюстав 248, 357, 361—362, 382
- Фонтана Людвиг 222
- Фофанов Константин
Михайлович 141
- Франковский Андриан
Антонович 407
- Франс Анатолий 17, 205—207,
283—284
- Фрейд Зигмунд 142
- Фультон Роберт 95
- Х**
- Хабалов Сергей Семенович 432
- Хармс (Ювачев) Даниил
Иванович 228
- Хвостов М. 365
- Хитрова Дарья Михайловна 45
- Хлебников Велимир (Виктор
Владимирович) 146, 438
- Ходасевич Владислав
Фелицианович 44, 206, 282, 292,
300
- Хозрев-Мирза 119
- Христианович Василий
Александрович 224
- Ц**
- Цветаева Анастасия Ивановна 378
- Цветаева Марина Ивановна 47, 205,
210, 221, 265
- Цезарь Гай Юлий 166
- Ч**
- Чайковский Петр Ильич 61, 240, 252,
305—306

- Чаплин Чарльз Спенсер 409
 Чарская Лидия Алексеевна 335
 Чеботаревская Александра
 Николаевна 357, 361
 Чеботаревская Анастасия
 Николаевна 291, 298—299
 Черни Карл 271
 Черный Саша (Гликберг Александр
 Михайлович) 132, 153, 200, 330,
 343
 Чернышевский Николай
 Гаврилович 215
 Чехов Антон Павлович 76, 83, 148,
 224, 295, 328, 350, 357, 389, 391,
 397—398, 413, 451—452
 Чехова Ольга Константиновна 285
 Чинизелли Газтано 17, 208—209
 Чинизелли Спициона 17, 209
 Чудинов Александр Николаевич 68,
 334, 336, 401
 Чуковский Корней (Корнейчуков
 Николай Иванович) 91—92, 101,
 104, 143—144, 215, 305, 311, 461
 Чулков Георгий Иванович 244,
 296—297, 300
 Чулков Николай Петрович 155
- Ш**
- Шагал Марк Захарович 418
 Шагинян Мариэтта Сергеевна 162,
 442
 Шаляпин Федор Иванович 313
 Шапиро Николай Давыдович 12—13,
 42, 147—148, 150—156, 352
 Шапиро Сергей Николаевич 150
 Шаргородский Сергей Михайлович 45
 Шарер (Шаров) Николай
 Давыдович 147
 Шевченко Тарас Григорьевич 92
 Шекспир Уильям 362, 441
- Шерешевский Абрам Исаакович 112,
 348
 Шиллер Фридрих 235, 362
 Шиндин Сергей Геннадьевич 45, 320,
 461
 Ширали Виктор Гейдарович 131
 Шкловский Виктор Борисович 43,
 45, 79, 163, 169, 176, 187, 197, 232,
 283—284, 320, 420, 444, 456,
 461—462
 Шмелев Иван Сергеевич 57, 401
 Шолом-Алейхем (Рабинович Соломон
 Наумович) 109, 305, 325, 329, 352,
 418
 Шолохов Михаил Александрович 215
 Шопен Фредерик 137, 266, 273
 Шредер Карл 62
 Штук Франц 322
 Шуберт Франц Петер 21, 96, 159,
 266—267, 436
 Шувалов Петр Андреевич 104
 Шуман Роберт 22, 272
 Шумилов Автоном Егорович 206
- Щ**
- Щеглов Юрий Константинович 61,
 462
 Щепкина-Куперник Татьяна
 Львовна 309
- Э**
- Эвклид 214
 Эйзенштейн Сергей Михайлович 63
 Эйлерс Генрих Фридрих 28, 344—345
 Эйхенбаум Борис Михайлович 452
 Экман Роберт Вильгельм 339
 Эллис (Кобылинский Лев
 Львович) 49
 Эльсслер Фанни 352
 Эльтерман Аарон Фролович 211

Энгель Юлий Дмитриевич 374—375
Эренбург Илья Григорьевич 59, 122,
202, 210
Эррио Эдуар 206
Эртель Александр Иванович 116, 435
Эфрон Ариадна Сергеевна 341
Эфрон Сергей Яковлевич 357
Эфрос Абрам Маркович 237—238,
462

Я

Яворская Лидия Борисовна 223

Ягодкин Александр Михайлович 194
Языков Николай Михайлович 437
Якубович-Мельшин Петр
Филиппович 322
Яхонтов Владимир Николаевич 284

І

Isenberg Charles 55, 214, 254, 288, 417,
462

Н

Nilsson N.-A. 364

Содержание

<i>Осип Мандельштам</i> Египетская марка	5
<i>О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников</i> Пояснения для читателя	37
Литература	459
Именной указатель	463

Литературно-художественное издание

МАНДЕЛЬШТАМ Осип Эмильевич

ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА

ПОЯСНЕНИЯ ДЛЯ ЧИТАТЕЛЯ

Ответственный редактор Максим Амелин

Компьютерная верстка: Стас Валишин

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

109028, Москва, М. Трехсвятительский пер., д. 3а, стр. 1

Факс/тел.: +7(495) 626-24-70; e-mail: info@ogi.ru

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВ ОГИ И Б.С.Г.-ПРЕСС МОЖНО ПРИОБРЕСТИ:

В РОЗНИЦУ

- Книжный магазин «Москва», м. «Пушкинская», «Тверская», ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, 797-87-17.
- ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка», ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37.
- Московский дом книги, м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91.
- Дом книги «Молодая Гвардия», м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.
- Книжный магазин «Фаланстер», м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнездниковский пер., д. 12/27. Тел.: (495) 629-88-21.
- Книжный магазин «Гилея», м. «Пушкинская», «Тверская»,
Тверской бул., д. 9. Тел.: (495) 925-81-66.

ОПТОМ

КД «Б.С.Г.-Пресс», Москва, М. Трехсвятительский пер., д. 3а, стр. 1.

Тел. (495) 626-24-70; +7 (915) 110-36-50.

В ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНАХ

www.esterum.com и www.ozon.ru

Подписано в печать 10.11.2011. Формат 60×90 ¹/₁₆.

Бумага офсетная. Гарнитура OfficinaSans.

Печать офсетная. Объем 40 печ. л.

Тираж 3000 экз. Заказ №